



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Марија С. Пантовић

**МЕЛАНХОЛИЈА У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ 20. ВЕКА**

докторска дисертација

ментор: проф. др Часлав Николић

Крагујевац, 2021. година



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Marija S. Pantović

**MELANCHOLY IN SERBIAN LITERATURE
OF THE 20th CENTURY**

Doctoral dissertation

Mentor: Prof. Dr. Časlav Nikolić

Kragujevac, 2021st year

Идентификациона страница докторске дисертације

Аутор	
Име и презиме: Марија С. Пантовић	
Датум и место рођења: 16.03.1991. Нови Пазар	
Садашње запослење: Сарадник у настави, Државни универзитет у Новом Пазару, Департман за филолошке науке, студијски програм Српска књижевност и језик	
Докторска дисертација	
Наслов: Меланхолија у српској књижевности 20. века	
Број страница: 243	
Број слика:	
Број библиографских података: 198	
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу	
Научна област (УДК): 821.163.41.09"19" (043.3), српска књижевност	
Ментор: др Часлав Николић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу	
Оцена и одбрана	
Датум пријаве теме: 10.11. 2017.	
Број одлуке и датум прихватања теме докторске/уметничке дисертације: IV-02-3518, 16.05.2018.	
Комисија за оцену научне заснованости теме и испуњености услова кандидата:	
1. др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност;	
2. др Александар Јерков, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област Српска књижевност.	

Комисија за оцену и одбрану докторске/уметничке дисертације:

1. др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност;

2. др Александра Попин, ванредни професор, Државни универзитет у Новом Пазару, Департаман за филолошке науке, ужа научна област Српска књижевност и јужнословенске књижевности;

3. др Ана Живковић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност

.

.

.

Датум одбране дисертације:

ЗАХВАЛНИЦА

Захваљујем се, најпре, својем ментору, професору Чаславу Николићу на безусловној подршци и саветима које ми је несебично пружао од основних студија до писања докторске дисертације.

Посебну захвалност дугујем професорки Александри Попин на свесрдној мотивацији коју ми је пружала у току мојег научног сазревања.

Хвала мојој Александри Матић на свему!

Хвала мојој Миљи на помоћи коју никада нећу заборавити.

Захваљујем се својим девојчицама Сари, Лени, Иви и Мили на (не)свесној љубави којом су ме испуњавале у тешким тренуцима.

Хвала мојем пријатељу Доду који је био уз мене и у овом великом, животном пројекту.

Хвала мојима Вуку и Вељку, због којих је свака борба смислена.

Напоследку, највећу захвалност дугујем онима који је од мене никада нису очекивали – својим родитељима. Хвала што ме никада нисте пустили да посустанем.

Неизмерно вам хвала!

БРАТУ ЂОРЂУ, УМЕСТО ОРДЕНА.

МЕЛАНХОЛИЈА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 20. ВЕКА

Апстракт: Рад *Меланхолија у српској књижевности 20. века* бави се хронолошком и компаративном анализом меланхоличних стања на одабраном корпусу српске књижевности 20. века, од модерне до постмодернизма. Меланхолија, представљена као посебна клиничка болест, недовљно је истражено поље на књижевно-теоријском плану. Постојећа филозофска и научна мисао о проблему меланхолије исцртава интердисциплинарни систем кроз који је могућно семантичко рачвање те и препознавање фреквентних, подударних или, пак, сродних кодова меланхолије. Уколико књижевно-критичка разматрања дају предност појмовима као што су: чамотиња, декаденција, психичко растројство, депресија и тако даље, утолико се меланхолија уписује као сложен проблем, који семиолошке кодове шири и на поље медицине, психоанализе, архитектуре и сликарства. Почети цивилизације уписују се у поље негативитета уз различите узрочно-последичне везе што омогућава да се меланхолија прати од знака трансценденције до друштвено-политичких и историјских момената, који рађају и усмрћују колективе и појединце. Теоријски доприноси меланхолији претпостављају богађење семантичких поља у којима се меланхолија супституише експлицитно и имплицитно, што даље подразумева могућност рашчитавања меланхоличног кода у дискурсу који појам меланхолије не ставља у први план. Сустицање диферентних психофизичких фактора те односа појединац/свет и појединац/сопство чине меланхолију семантички богатим системом, отвореним за друге дисциплине, са којим се среће у истом и/или сличном значењском центру. На тај начин могућно је проматрање културних поредака у ширем контексту, док се меланхолија повезује са сродним дисциплинама које проматрају субјекатску позицију као позицију сопства, у околностима које дати субјекат на одређени начин конституишу као издвојену, отцепљену јединку. Спајање литерарног текста српске књижевности 20. века и ванлитерарних чиниоца омогућавају да се меланхолија посматра и као осећај субјекта и као начин на који се (не) прихвата задата стварност. Пут истраживања те и компаратистички метод доводе, најзад, до проматрања субјекта у односу на себе, јер психофизички несклад настаје и манифестује се у самом субјекту. Модернистичко цепање целине текста подударно је меланхоличном субјекту, који је у 20. веку нужно фрагментаран. У том смислу, српска књижевност 20. века јесте погодно тле за истраживање не само декаденције, већ случајева у којима није реч искључиво о ратној, међуратној и послератној депресији, већ о јединственом стању ума субјекта који се уписује у меланхолију. Субјект тако постаје стециште вантекстуалног, неизреченог које се чита кроз начин на који је субјект 20. века конституисан и начин на који је, као такав, позициониран у друштву, култури, историји. Корпус којим је одређено истраживање обухвата издвојена дела следећих аутора: Вељка Милићевића, Милутина Ускоковића, Владислава Петковића-Disa, Милоша Црњанског, Иве Андрића, Данила Киша и Борислава Пекића. Такође, корпусом су обухваћени диферентни жанровски облици: проза (роман и приповетка), поезија и драма.

Кључне речи: меланхолија, модерна, авангарда, модернизам, постмодернизам.

MELANCHOLY IN SERBIAN LITERATURE OF THE 20th CENTURY

Abstract: The work *Melancholy in Serbian literature of the 20th century* deals with the chronological and comparative analysis of melancholically condition in the selected corps of Serbian literature of the 20th century, starting from modern to post-modern. Melancholy, presented as a distinctive clinical disease, is an insufficiently explored field within a literature-theoretical plan. The existing philosophical and scientific thought regarding the problem of melancholy draws an interdisciplinary system through which is possible semantic diverging and recognizing of frequent, matching, or, those akin codes of melancholy. If literature-critical considerations give an advantage to a notion such as: doldrums, decadence, physical distress, depression and so on, in such case melancholy inscribes itself as a complex problem, which spreads semiotic codes in the fields of medicine, psychoanalysis, architecture and painting. The beginnings of civilizations are inscribed in the field of negativity together with different causal-consequential connections which allows tracing of melancholy from the sign of transcendence to the society-political and historical moments, which breed and dispatch collectives and individuals. Theoretical contributions to melancholy presume enrichment of the semiotic field in which melancholy substitutes explicitly and implicitly, which further acknowledges the possibility of unreading of melancholic code within a discourse without putting the notion of melancholy in the spotlight. The seizing of different psychophysical factors and the relation of individual/world and individual/self mold melancholy to be a semantically lavish system, open for other disciplines, which it faces in the same and/or similar meaning center. In such a way it is possible to reevaluate cultural order in the wider context, while melancholy is being connected with the similar disciplines that reevaluate subjectual placement of the self position, in the circumstances where a given subject in a different manner constitutes as a separate, torn away specimen. The merging of literary text of Serbian literature of the 20th century and nonliteral factors make it possible to look down on melancholy as a feeling of a subject and as a manner which does (not) accepts given reality. The route of exploring and the method of comparison have finally lead to the reevaluation of subject in contrast to self, therefore psychophysical dissonance is created and manifested in the same subject. In that sense, Serbian literature of the 20th century is a fertile ground for the research of not only decadence, but also the cases in which there isn't solely debated about war, interwar and postwar depression, but also about the unique condition of the subjects' minds which is inscribed in the melancholy. Subject in such a manner becomes acquisition of extra textual, unsaid which reads in a way in which the subject of the 20th century is constituted and in a way in which it is, as such, positioned in the society, culture, history. Corpus in which the research is predefined do encompasses the works of the following authors: Veljko Milićević, Milutin Uskoković, Vladislav Petković-Dis, Miloš Crnjanski, Ivo Andrić, Danilo Kiš i Borislav Pekić. Likewise, corpus encompasses the different kinds of genres: prose (novel and short story), poetry and drama.

Key words: melancholy, modern, avant-garde, modernism, postmodernism.

САДРЖАЈ

I УВОД

1.1. Историјско-теоријски оквири мишљења о меланхолији.....	10
1.2. Физичка испољавања меланхолије.....	20
1.3. Психолошка испољавања меланхолије.....	24
1.4. Предметни репрезенти меланхолије.....	30
1.5. Меланхолија и књижевност.....	33
1.6. Меланхолија и књижевност модерне.....	35
1.7. Меланхолија и авангардна књижевност.....	45
1.8. Модернизам и меланхолија.....	54
1.9. Модернистички субјект, жеља и меланхолија.....	59

II МЕЛАНХОЛИЈА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 20. ВЕКА

1. Откривање меланхолије у модерни.....	64
1.1. Меланхолија у поезији модерне – Владислав Петковић – Dis.....	64
1.1.1. Осврт на критичку мисао о Dis.....	64
1.1.2. Песимизам модерне и меланхолија.....	66
1.1.3. Животни пад као рађање меланхоличног субјекта.....	69
1.1.4. Ирационално као меланхолично искуство субјекта.....	72
1.1.5. Меланхолија као нова религија.....	75
1.1.6. Топоси смрти: земља, гробница, рака, покров.....	80
1.1.7. Песничко искуство меланхолије.....	82
1.1.8. Меланхолија као присуство одсутног.....	87
1.1.9. (Ауто)поетика меланхолије.....	97
1.2. Меланхолија у <i>Беспућу</i> Вељка Милићевића.....	101
1.2.1. Меланхолија новог доба.....	103
1.2.2. Меланхолија као психолошка смрт Гавре Ђаковића.....	103
1.2.3. Психосоматско испољавање меланхолије у простору.....	107
1.2.4. Субјект према другима.....	112
1.3. Меланхолија у роману <i>Чедомир Илић</i> Милутина Ускоковића.....	117
1.3.1. Меланхолични интелектуалац.....	119
1.3.2. Меланхолија и детињство.....	123
1.3.3. Чедомир Илић у односу према другима.....	125
1.3.4. Меланхолични простор.....	131
1.3.4.1. Вода.....	131
1.3.4.2. Градови.....	136
2. Меланхолична драма: <i>Маска</i> Милоша Црњанског.....	139
2.1. (Не)могућа жеља Генералице.....	139

2.2. Сексуалност у меланхолији.....	141
3. Знакови меланхолије у авангардној приповеци.....	149
3.1. Авангардни јунак као меланхолични јунак.....	149
3.2. Меланхолија у приповеци <i>Мустафа Маџар</i>	151
3.3. Негативитет јунака – меланхолична негација.....	157
4. Меланхолија у <i>Лирици Итаке</i> и у роману <i>Сеобе</i> Милоша Црњанског.....	162
4.1. Меланхолични субјект у збирци песама <i>Лирика Итаке</i>	162
4.1.1. Противуречење традицији.....	164
4.2. Симболички поредак културе и меланхолични јунак – Вук Исакович.....	177
4.2.1. Меланхолија и породица – Исаковичи.....	183
5. Меланхолија у књижевности после Другог светског рата – Милош Црњански.....	188
5.1. Меланхолија, нихилизам и град – поема <i>Ламент над Београдом</i>	188
5.2. Јунаци и границе – <i>Друга књига Сеоба</i> и <i>Роман о Лондону</i>	194
5.3. Меланхолија као онтологија – Рјепнин и Исаковичи.....	204
6. Меланхолија у роману <i>Башта пенео</i> Данила Киша.....	211
6.1. Присутно одсуство као узрок меланхолије.....	211
6.2. Меланхолична игра смрти.....	214
6.3. Меланхолија према растакању приче.....	216
7. Меланхолија у роману <i>Како упокојити вампира</i> Борислава Пекића.....	218
7.1. Меланхолија и историја.....	218
7.2. Меланхолија и лудило.....	224
III ЗАКЉУЧАК.....	233
IV	
БИБЛИОГРАФИЈА.....	235

1. УВОД

1.1. Историјско-теоријски оквири мишљења о меланхолији

Проблем проучавања меланхолије претпоставља дуг период од пре нове ере до савременог времена, током којег се статус меланхолије мењао, зависно од научне, политичке, социјалне и књижевне праксе датог периода. Једно од централних питања на које теоријска мисао током историје тежи дати одговор јесте: да ли је меланхолија болест душе или болест тела? Суштинско питање нашег истраживања било би, пак, да ли је меланхолија болест? Као природно осећање патње и туге, меланхолија се јавља много пре него што је постала предмет конкретних проучавања. Претеча писаном трагу јесте меланхолија као осећање душе и део је иницијалног развоја људске свести о себи, као емоционалном бићу. Како истиче Славица Батос: „Први сачуван запис о умору од живота и осећању празнине и неспокоја који га прати, налазимо на једном египатском папирусу из 1850. године пре наше ере.” (Батос 2006: 5) Почетак еволуције везује меланхолију за психолошке доживљаје негативних емоција и животних недаћа које неретко погађају и недужне, услед чега се јавља резигнација, праћена лутањем, као покушајем да се изнова успостави духовна равнотежа, нарушена од стране људи, Жан Старобински, меланхолично стање таквог типа уочио је још код Хомера. У шестом певању *Илијаде*: „Ал’ кад омрзну и он вјековитим бозима свима, стане лутати сам по Алејској равници душу гризући своју, од стаза бјежећи људској по страни [...]”, Старобински препознаје меланхоличност Хомеровог јунака Белерофонта, који бива принуђен да се одрекне људи и да лута, премда је осуђен неправично. (Маретић 2003: 96) Јасно је, закључује Старобински, да Белерофонтова лутања нису маничног типа: „Не: у бунилу, у манији, човека покреће или настањује нека натприродна сила чије присуство он осећа. [...] Изгледа нам као да Белерофонт лута у празнини, далеко од богова, далеко од људи, у бесконачној пустињи. Како би се ослободио свог црног јада, меланхолик нема другог избора, него да чека или да поново придобије божанску наклоност.” (Старобински 2006: 7) Статус божанства у грчком периоду поприма облик система, који конституише јединку и одлучује о његовој судбини. Систем тако постаје кључна одредница око које субјект концентрише незадовољства, да би у меланхолији покушао да се одрекне незадовољства које је иманентно систему. Меланхолија онда посредује између система, као догме и идеологије, и бића које се (не)успешно одупире институцијама моћи.

О меланхоличном стању ума, узрокованим телесним недостатком, губитком објекта жеље, говорила је и песникиња Сапфо. У песмама: „Химна Афродити”, „Драж љубави”, „Плач за Адонидом”, „Немарној другарици”; осећа се физичка устрепалост услед љубави, али и клонулост бића услед губитка објекта љубави. Наводимо један од илустративних стихова: „језик занијем мени, а нјезни ми, читавим тијелом, потекне љубавни жар, очим не видим ништа [...] од траве жућа сам, па ми се учини, да ћу замало умријети јадна.” (Вишић 2000) У Сапфиним стиховима јасна је међузависна повезаност душе и тела те „[...] све говори у прилог томе да болест душе долази управо отуда што имамо тело.” (Батос 2006: 5) Присуство меланхоличног осећања бића, чији је узрок у нарушавању телесног баланса, како је представљено у Сапфиној поезији, постаје

основа преко које се појам меланхолије укључује у званична медицинска проучавања. Каснија истраживања показују да се биће у меланхолији увек одваја од друштва, но свест о осами, као могућном начину бивствовања, доживљава еволуцију паралелно са развојем медицине и током преломних историјских тренутка. Стога долази до промене семантичког центра меланхолије, субјекта у меланхолији и до превредновања медицинске и историјске праксе.

Према наводима Хелмута Флашара, појам меланхолија први пут се спомиње у зборнику *Хипократски списи*. Лекар Хипократ сачинио је око шездесет списа, бавећи се природом и утицајем природних елемената на људски организам. У спису „О врстама ваздуха, воде и места”, који се сматра једним од првих насталих делова Хипократовог зборника, датираних у последњу трећину петог века, Хипократ истиче временске (не)погодности које доводе до појаве црне жучи, што је основни супституент меланхолије. По Хипократу, зимско време неповољно је, јер зима исушује организам који је већ у дефициту жучних сокова што га хране влажношћу: „С друге стране, жучним типовима оно је изузетно штетно, јер се одвише суше, те их нападају суве офталмије као и акутне и дуготрајне грознице, а код неких се чак јавља и црна жуч.” (Хипократ 2007: 97) Приређивач напомена и преводилац грчког списа „О врстама ваздуха, воде и места”, Дивна Стевановић, направила је кључну разлику између Хипократовог тумачења меланхолије и каснијих проучаваоца, од којих Аристотел започње традицију психолошког проматрања меланхолије:

„Међутим, на овом месту помиње се црна жуч, и то у облику сложеннице *melancholia*, а објашњен нам је и механизам настанка ове материје – црна жуч је оно што преостане када топлота исуши жуч, то је оно најгушће и најопорије. Овде *melancholia* има сасвим материјално значење, али код других аутора има значење менталног обољења [...] а у аристотеловском тридесетом питању успоставља се и веза између оболелих од меланхолије и креативних људи. Мотив меланхоличног уметника, остаће један од кључних мотива европске уметности све до данас.” (Стевановић 2007: 97)

Говорећи о климатским променама што утичу на психофизички (не)склад бића, Хипократ ће употребити појам меланхолије недоследно, наводећи да под посебним временским променама човек може постати меланхоличним. Стога, сматра Флашар, Хипократови редови о меланхоличним појавама двосмислени су због изостајања прецизне дефинисаности што неретко имплицира недоследност у тумачењу:

„Текст не открива ништа о изгледу болести *melagholie*. Али узрок болести је назначен: згушњавање жучи, исушивање њених влажноводњикавих саставних делова.[...] На основу ових посматрања, настајање речи *melagholie* може се овако објаснити: описано згушњавање жучи дијагнозирано је на основу чврстоће, црножучности – меланхолије – на основу обојености жучне супстанце у повраћетини, у столици или урину.” (Флашар 1985: 4-5)

Сазнајемо, дакле, о узроцима меланхолије и соматским репрезентима, док психолошким последицама Хипократ не посвећује посебну пажњу. Но, будући да су Хипократови списи намењени првенствено лекарима, постаје јасан метод хипократског представљања болести. Евидентно је да је пажња усмерена најпре на болест, а затим на симптом болести у човека. Хипократ ће, међутим, у спису *Епидемије* проширити првобитна разматрања те се сада претпоставља меланхолично стање пацијента испољено

психичким поремећајем, односно, извесним душевним стањем друкчијим од уобичајеног. Проширивањем телесног дисбаланса на умни, меланхолија се приближава манији и епилепсији али, разликује се од обе болести. Тумачећи *Епидемију* Флашар каже: „Меланхолици већином постају епилептици и обрнуто. Ако се болест више окрене телу појављује се епилепсија, задеси ли она пак разум, следи меланхолија” (Флашар 1985: 24). Померање значењског кода меланхолије са тела на главу, чини да се меланхоличност третира као посебно стање ума, друкчије од болести и поремећаја. Такав статус меланхолије постаће кључ за проматрања дискурса српске књижевности 20. века.

Блиско Хипократовом опису меланхоличног стања јесте Аристотелово, при чему ће Аристотел, у тексту *О меланхолији*, телесну неравнотежу представљати увек у вези са психичким последицама. Нарушавање природног баланса телесних сокова, сматра Аристотел, доводи до последичне реакције која угрожава умну равнотежу. Променљивост жучи утиче на биће попут вина, те меланхолици могу запасти у стање које се да упоредити са опијеношћу. Људска жуч по природи може бити топла и хладна, но уколико дође до додатног хлађења или загревања, које може достићи степен сличан кључању воде, долази до психолошких реакција које су интезивирани по начину испољавања. У зависности од степена хлађења/загревања, зависи и степен душевног позитивног/негативног стања: „[...] и ако пређе меру у телу, изазива апоплексију, обамрлост, тескобу или страх, а ако се прегреје онда изазива веселост праћену певањем, напад лудила, избијање чирева и сличне ствари.” (Аристотел 2006: 16) Меланхолично исходиште постаје начин на који се организам ослобађа вишка супстанци. Остатак прекомерне количине испољава се диферентним психолошким стањима. Новина коју Аристотел уводи током проматрања меланхоличне опијености, јесте представљање меланхолика као извесног генија. Меланхолични геније био би, по Аристотелу, субјект који је способен да одражава равнотежу неравнотеже. Парадоксално, меланхолик тада црпи продуктивну моћ из дисбаланса у којем се нашао: „Када им је неуравнотеженост добро темпирана и када је колико толико ваљана, када им је расположење онакво какво треба бити, топлије па онда опет хладно, или обратно, зависно од тога чега има преко мере, не због болести, него због своје природе меланхолици доказују да су изузетни, најбољи од свих.” (Аристотел 2006: 18) Природа на коју Аристотел упућује пропорционална је болести. Уколико је Хипократ меланхолију дефинисао као стање које траје дужи временски период, пандан у Аристотеловој теорији јесте одрживо биће у дуготрајној болести. Способност самоконтроле и владања насталом ситуацијом примарни је услов креирања меланхоличног генија, који болест, као неделатно стање бића, транспонује у продуктивну снагу стварања. Аристотел тако суперлативно карактерише биће кадро да значењски изокрене поимање болесног стања, из пасивности до интезивне продуктивности. Црна жуч што се јавља код Хипократа и меланхолични симптом у знаку генијалности што уводи Аристотел, чине основу за каснија разматрања о вези тела и главе као центрима болести. Жаки Пижо у чланку „Гениј и меланхолија” окренут је филозофској традицији Аристотела, који је меланхолика посматрао као изванредно болешљиву особу. Изванредност болешљиве особе лежи у основи чињенице да је „свако изузетно биће меланхолично” (Пижо 2006: 22). Стога се помера значењско одређење болесне јединке на болешљиву јединку, појам који уводи Пижо, са циљем да се уочи разлика између особе која је меланхолична по природи и особе код које је меланхолија поремећај/болест.

Меланхолични извор у црној жучи тражи надомештење у психолошком смислу, како би се једна бол надоместила једним задовољством. Но, појам задовољства у меланхолији не

подразумева свакидашње животне радости, већ прелазак у поље пријатности која може бити изазвана различитим пороцима, екстазама и друкчијим нивоима свести што је опет тежња да се премости успостављена граница, те да се субјект отргне од система којем нужно припада, парчајући себе како би постао део нове стварности. Тако и настају генијални меланхолици чија, задовољства у подражавању неке нове стварности могу имати продуктивне резултате. Најзад, о меланхолику као манично болесној особи не може се говорити са становишта уобичајеног проматрања. Чудноватост у понашању, осамљивање и екстремна окупираност одређеним проблемом може бити у знаку плодотворне меланхолије, када окрентуност меланхолика извесном објекту за резултат има креацију високог квалитета: „Мудри лекар Хипократ схватио је, баш као и Аристотел, да између лудости и мудрости нема чврстих граница” (Псеудо-Хипократ 2006: 29).

У оквиру есеја „Демокритов смех” наводи се писмо које Абдериђани шаљу Хипократу, у којем стоји како је народ Абдера забринут због болести која је задесила једног од њих, Демокрита. Као симптоме болести наводи се: „Заборавивши на све, почевши од себе лично, он бди и дању и ноћу, у малим и великим стварима налази мноштво разлога за веселе, и сматра да сав живот није ништа. Неки се жени, други тугује, овај држи говор пред народом [...] Демокрит се свему смеје[...]” (Псеудо-Хипократ 2006: 28). Молећи Хипократа да дође и излечи Демокрита, Абдериђани обећавају славу и новац, свеколике награде. Демокрит је, кроз разговор са Хипократом, открио разлоге свог смеха те наводимо минимални део који би потенцијално могао значењски подузети одговор у целисти:

„Ти мом смеху приписујеш два узрока, добро и зло; али, ја се смејем само једној ствари, човеку пуном безумља, лишеном исправних дела [...] Кад нису богати, прижељкују богатство, ако га стекну крију га и склањају од погледа. Изругујем се њиховим несупесима, грохотом се смејем њиховој несрећи, зато што су прекршили законе истине [...] и све то ради добара којима нико неће господарити после смрти [...] Зашто ми, онда, Хипократе, замераш на смеху?” (Псеудо-Хипократ 2006: 35-36)

Наведени разговор Хипократа и Демокрита постаје теоријски релевантно средство у рашчитавању меланхоличног генија у оној мери у којој самство и издвајање субјекта из система не значи нужно болест и лудило, већ проницљивост вишег степена. Демокритово понашање потврђује став Хипократа о меланхолику као мудрацу: „Меланхолицима се често дешавају такве ствари, понекад су ћутљиви, недружељубиви, привлаче их усамљена места [...] али ни ретко ни то да оне који се посвете знању њихова склоност ка мудрости тера да забораве све друге бриге.” (Псеудо-Хипократ: 30-31) Чини се да Демокрит меланхолик постаје свеснији у односу на свет којем је припадао. Будући да народ није спознао мудрост, нити проникао у суштину живота/смрти очекивана је помисао о Демокритовој болести, јер колективна заслепљеност и просвећеност индивидуе готово по правилу иду на штету јединке. Издвајање нужно претпоставља другост као ново, непознато и неприхватљиво. Аристотелово проучавање меланхолика као генија и Хипократово посматрање меланхолика као мудраца, постаје доказиво примером Демокрита, при чему субјект постаје физички пасиван, док психички показује активност највећег интезитета. „Демокритов смех” открива још један семантички код меланхолије, разликујући се притом, од смеха у гротескној представи луцидности и хистеричног смејања. Стога се смех у Демокрита да схватити као иронијски смех, који је резултат спознаје и самоспознаје о деструкцији у свету те узалудности човека да разарањем роди

угођај. Бесмисленост је апсолут појединачних, али и колективних покушаја да се устаљени поредак промени, будући да је стварање утолико неизвесније уколико је смрт, у свести меланхолика, једина коначна истина. На Аристотелово поимање меланхолије, која је својствена интелигентном бићу, наставља се и тумачење Марсилиа Фићина, филозофа пореклом из Фиренце. Фићини, наиме узрок меланхолије, поред климатских промена, налази и у бићу као таквом: „Стално напрезање мисли утиче на јако сушење мозга; пошто је лучевина у великој мери потрошена, природна топлота – која се њоме храни тежи да се рашири; истовремено, природа мозга постаје сува и хладна, другим речима, земљана и меланхолична” (Фићини 2006: 51). Фићини ће увести два могућна исхода меланхоличног несклада у телу, од којих би први, процес сагоревања црне жучи, био штетан по човека, јер може одвести у поље лудила и дементности. Други, природни тип, који је у вези са Сатурном и Меркуром претпоставља могућег генија, јер пружа проицљивост и екстремну посвећеност. Фићини је други тип настанка меланхолије довео у везу са божанским стварањем, будући да се у таквог меланхолика душа и тело раздвајају у корист приближавања исконском у предмету којим се субјект бави.

„Анатомија меланхолије” Роберта Бартона иде даље од Хипократових помињања меланхоличних репрезентата. Позивајући се на Херкула из Саксоније те Луиса Меркаду, Бартон противуречи Хипократу, наводећи да страх и туга не морају нужно бити присутни код свих меланхолика, јер „неки су заиста тужни, али не и заплашени” (Бартон 2006: 64). Страх, као осећај меланхоличног субјекта може бити најразличитији, јер се не појављује као опште осећање, већ као страх од конкретног. По Бартону, постоји страх од видљивих људи, ситуација као евентуалних претњи, али се може јавити и услед мисли или халуцинантних слика те предвиђања и стрепње. Имагинација је код меланхолика интезивирана, при чему разум бива подређен машти те долази до неуобичајеног понашања, полусвесног стања попут ходања у сну и замишљања демонских бића, чиме се креирају приче у које меланхолик верује, мислећи да је спознао свет изван света реалија. О Бартоновом тумачењу меланхолије Бела Хамваш закључује:

„Роберт Бартон, библиотекар из Оксфорда, који је живео у 17. столећу, патио је од меланхолије у великој мери. Како би се излечио од болести, почео је да трага за узроцима и природом меланхолије. Сишао је у свет душе и видео да ова болест столује у сред среде света. Истовремено је сазнао и то да меланхолија и нема друго обележје до смртности” (Хамваш 2006 : 81).

Дефинисање и прецизно позиционирање меланхолије успоставља Гален, који антиципира хеленска промишљања о меланхоличном стању проистеклом из црне жучи, при чему болест може напасти и главу и тело те се меланхолични симптоми диференцирају у зависности од тачке коју болест погађа. Гален ће наставити путем Хипократове тезе о црној жучи као центру што меланхолија погађа и одакле креће процес нарушавања равнотеже. По Галену, могући су различити исходи који сведоче о претераној количини црне жучи у организму те тако може доћи до загревања крви, крв може постати црна и густа, те се стомачни вишак црне жучи може проширити на главу, када почињу слутње и забринутост о општем стању бића. Међутим, како истиче Старобински: „Гален веома речито заговара теорију испарења: гасовима који се пењу из стомака, објашњавају се не само црне мисли, него и неке халуцинације; оне помрачују дух, стварају ендogene визије аналогне ентоптичним сликама.” (Старобински 2006: 11) Тада постаје објашњива меланхолична сумња у поредак, баланс и равнотежу, јер се јавља склоност ка

хипохондрији, која се коси са објективном визуелизацијом реалности. Галеново схватање остаје доминантно до 18. века, уз накнадне теоријске доприносе, када долази до преиспитивања дотадашњих становишта, но Галенова основна мисао задржана је као основа психофизичке узајамности. Тело је први простор у који се прелива остатак црне жучи, који се, затим, може проширити и на главу. Диферентне тачке претпостављају симптоматичност различитих врста у основи којих је страх, а које се даље раслојавају у односу на део тела који болести подлеже. Тада је могуће успоставити извесну поделу меланхоличног корена: „1. Меланхолична слабост смештена у мозгу; 2. Општа слабост, при чему црна жуч прелази у крв целог организма, укључујући и мозак; 3. Меланхолична слабост првобито смештена у нивоу стомака и органа за варење – хипохондријума – која путем гасова и испарења допире до мозга” (Старобински 2006: 12).

Уколико физички несклад иницира психичку парализу и свест о поремећају којем субјект не може дати име, јер не перцепира стварност и себе као део емпиријског искуства, поставља се питање у којој мери је меланхолија једнака пасивности субјекта. Субјект у меланхолији једино је свестан промене, но није спреман да дату промену артикулише здраворазумски и да настало стање објективно именује. Уколико је разум помућен нужно долази до криве перцепције реалности која се, међутим, прихвата као једина валидна. У есеју „Меланхолија или предворје смрти” Невен Јурица представља меланхолију као субјективни осећај немоћи. Реалије што субјект окружују постају препрека, но препрека је и уписана у самом субјекту као пасивном. Међутим, како се појам немоћи мора дефинисати кроз моћ, меланхолик бива немоћан услед неуспелог напора да оствари жељено. Меланхолична спознаја оцртава се као самоспознаја о немоћном Ја које безуспешно тежи премостити границу могућности: „[...] биће које хоће да буде оно што није и што не може бити, јест биће које хоће оно узалудно. То је биће које нужно упознаје немоћ, јер упознаје властите границе. Ова спознаја рађа клонулоост и тугу неуспјеха” (Јурица 1985: 96). Јурица смешта меланхолију у предворје смрти, као простор којем се субјект приближава услед дужег трајања свести о узалудности. Неостварена жеља опстаје у свести субјекта, који поред жеље спознаје и немоћ те долази до сударања опречности у психи меланхолика. Када Јурица говори о распадању бића, мисли се на цепање свести између хтења и неделатности, те психа бива подељена на императив жеље и пасивност која субјект чини блиским ништавилу, односно смрти. Но, будући да до физичке смрти неће доћи, субјект се смешта у предворје – психичку смрт, чиме долази до парадокса, јер меланхолик, желећи да ради за себе, уистину ради против себе. (Јурица 1985) Када субјект престане бити део целине којој припада и када покушава нарушити устаљени поредак бића и себе као једног од бића, долази до одвајања субјекта од припадности и космичком поретку и другим бићима, јер се целина посматра као претња. Отклон од непријатеља/целине иницира окретање сопству/немоћи када алогичним предвиђањем долази до поништавања и целине и сопства. Тада наступа ништавило, смрт у животу, меланхолично предворје смрти, оно што је код Јурице обележено Лимбом Смрти. Меланхолични субјект најчешће није свестан стања у које доспева, јер, окренувши се ништавилу, живи у илузији да је окренут новом животу. Заблуда субјекта утолико постаје интезивнија што даљи живот наставља потврђујући смрти како би потврдио нови живот. Долази до апатије, одрицања од живота као апсолута постојања те одрицања од сопства као живе јединке, која егзистенцијом има улогу и сврху у свету којем припада. Стога ће се субјект уписати у смрт живота како би потврдио меланхолични живот сопства. Задовољство живљења у смрти, декаденцији и ништавилу јесте илузија о друкчијем

поретку који је субјекат одабрао: „Јер опсјена га тјера да у себи осјећа задовољство што може гледати оно што га ужасава и што преко тог ужасавања осећа да је то ипак изван њега, да је он као жив у положају моћи (снаге) над оним што му пружа приказ Смрти” (Јурица 1985: 100). Смрт се у меланхолији именује као живо, оно што бивствује паралелно са субјектом и према субјекту, што је субјект према смрти сопства и смрти околине.

Отпор који субјект пружа животу, односно себи, доводи се у везу са библијским устројством Бога/Живота и Сатане/Смрти. Уколико се историјски проматрају феномени егзистенцијалног поретка, нужан је осврт на хришћанску призму поимања бића, живота и смрти. По средњовековној концепцији, тренутак рађања побуне против живота јесте тренутак рађања Сатане/Смрти. Нужан је повратак на прародитељски грех и прогон из раја, јер тада настаје смртни човек и бесмртна борба добра и зла, живота и смрти: „Чин убирања плода с дрвета спознаје отвара човјеку очи за себе као биће. То прво увиђање недостатности које биће носи у себи као биће (не више од тога) ослобађа порив за превладавање и тиме у игру уводи алтернацију добро-зло.” (Јурица 1985: 100) Ако је смрт уписана још од Каина, који чини братоубиство, онда су следећи људи нужно могли бирати смрти, као слободан избор. Космички поредак није нужно дат као непромењен, јер слобода смртног човека јесте да одабере смрт пре него што смрт њега одабере, при чему није реч о суициду, већ о смрти као начину бивствовања. Јурица ће таквог човека назвати меланхоликом. Концепцији прародитељског греха, који осуђује потомке на живот у смрти слободом да се бира смрт као могућност, Јурица придружује и Дирерову меланхолију. Дирер је, представом анђела погнуте главе и руком наслоњеном на колена, изнад којег је симболична представа пешчаника, као отицања времена, те погледом упртим у даљину, представио непресушни извор меланхоличности, „бескрајну перпетуацију меланхоличне заочености” (Јурица 1985: 104). Дирерова меланхолија на тај начин ближе дефинише меланхолично бивствовање субјекта који је уписан у симболички поредак културе као ништавило без краја. Таква меланхолија, по Јурици, сотонска је, јер Сотона подразумева знак негативитета у космичком поретку, знак који је апсолут ништавила и бездана.

Сродно теоријско разматрање заступа монахиња Хилдегарда из Бингена, позивајући се на грех прародитеља који су започели поредак болести у људи: „У њима се развија флегма која није ни влажна ни густа, него млака и личи на одлив који се лепи и растеже попут смоле, а који производи меланхолију, која је на почетку Адамове расе рођена из змијског даха, зато што је Адам послушао њен савет чиме да се храни” (Хилдегарда из Бингена 2006: 58). Провобитни грех алудира на меланхолично страдање уписано казном смртности човека који бива избачен из раја. Казна је у људски поредак уписана рођењем, али се са казном живи, јер „нити потпуно убија, нити потпуно оживљава човека, као што се обично дешава са затвореником кога не изводе на погубљење, али који нема право да из затвора изађе” (Хилдегарда из Бингена 2006: 58). Меланхолично уписивање у историјски тренутак, у којем је црквена догма неприкосновена, нуди тумачење у складу са хришћанском апотеозом. Призма религијског значења претпоставља тако поимање врховног владара који је у средњем веку оличен у Богу. Нови век, међутим, руши апсолут бога и цркве као институција апсолутне моћи. Уколико је средиште меланхолије човек, на место целине и колективног мишљења и вредновања нужно долази појединац. Овакво теоријско становиште добија своју примену у одређеном дискурсу уколико културолошки систем, епоха и/или књижевна формација допушта. Након промене средњовековне климе, долази и до прекодирања значењског система који конституише човека. Стога, касније књижевно-теоријска па и медицинска размишљања померају поље трансценденције у

корист друштвено-политичких фактора те катаклизми које су узроковане људским фактором.

Бела Хамваш уводи појам *палата Психе* коју поима као централну спознају субјекта о сопству и свету. Заправо, о пролазности и смртности живота у својој целокупности но, субјекат који преживи дату спознају постаје носилац меланхоличности, јер „меланхолија је болест коју сви добијају када у средишту палате Психе дознају да ће умрети” (Хамваш 2006: 81). Дефиниција Хамваш постаје фразеолошка у оном смислу у којем би сваки субјект требало да буде свестан апсолутне смртности свега што је живо. Но, поимање Хамваш односи се на субјект којем дата спознаја постаје огледало сопства и живота, будући да више није у могућности да живи као пре, спознавши извесност пролазности. Свест је усредсређена на смрт и није више могућно завараване какво је немеленахолику допуштено. Роберт Бартон тако претпоставља спознају смртности на месту које се доима као бесмртно, у души. Долази до демаскирања људске свести, откривање заблуде у коју се по правилу никада не сумња. Но, и након спознаје наставља се људски нагон и борба за бесмртношћу душе. Опонентни однос двеју свести о крају и о вечном трајању, позиционира меланхолика у међупростор између живота и смрти – субјект је физички жив, али је вођен смрћу као апсолутом. Стога се може јавити и бунило у субјекту којем је психа измењена спознајом која је већ постојала, али је сада ревидирана и позиционирана као основни (не)животни принцип. Мен де Биран придружује теоријски став о присилној повезаност душе и тела, који је започео Бела Хамваш, по којем се душа и тело неминовно морају раздвојити када тело пропадне. Душа је, премда смртна, како сматра Хамваш, увек изнад телесне пропадљивости, но људски нагон пренебрегава дату чињеницу, јер субјект живи заблуду о вечној лепоти тела, бесмртности и младости: „признаје да је слаб и јадан, а не може да одоли да сматра великим управо оно по чему види да је мали и бедан” (Де Биран 2006: 128).

Романо Гвардини прилази проблему меланхолије користећи појам метафизичка празнина, који доводи у везу са досадом. Међутим, чамотиња и досада код Гвардинија нису у знаку беспослености, већ у знаку трагања за смислом који не постоји. Ради се о тежњи субјекта да начини живот, ситуацију, догађај онаквим каквим је визуализовао у својој психи. Но, како то није могућно, субјект осећа метафизичку празнину наспрам пуноће коју замишља, али је не реализује. Празнина у објекту жеље чини да и субјект постане празнина и да има поглед упрт у ништа, као једину коначност. Стога и долази до осећаја разочараности, безизлазности и немоћи, јер субјект постоји и мора живети, али не види разлог због којег би то чинио. Као да постоји изван своје воље, под руководством космичког поретка који рекреира и живот субјекта изван његове воље. С друге стране, може доћи до кристализације психе субјекта па осамљивање постаје продуктивна беспосленост, јер тама и ништавило јесу извесна искуства. Тада може доћи до жеље за укидањем света као таквог, брисањем форме и облика како би остатак био суштина, оно исконско којем се тежи. Стога ће Гвардино за меланхолију казати: „У њеној крајњој суштини, она је чежња за љубављу [...] али, с друге стране – и ту се затвара круг – ова тежња за апсолутом, код меланхолика је сједињена са дубоким убеђењем да је узалудна” (Гвардини 2006: 138). Изнова се потврђује жеља субјекта да премости границе сопствених могућности и истовремено свест о немогућности да се границе пређу, што доводи до психичког цепања свести субјекта на континуирану тежњу и трагање и немоћ која је антипод.

Теоријски допринос Сигмунда Фројда меланхолији претпоставља пут од неколико деценија. Временски интервал између првог текста о меланхолији негде између 1894. и 1895. године и 1915. креира теоријско проширење и ревидирање почетних теза. У писмима које шаље Вилхелму Флису неколико година пре 1900. године, Фројд први пут говори о меланхолији, доводећи је у везу са одсуством сексуалног узбуђења: „[...] меланхолија се састоји у изостанку соматског сексуалног узбуђења, анестезија се састоји у изостанку задовољства, али анестезија је знак или припрема за меланхолију, јер је изостанком задовољства ослабљена психичка сексуална група кроз изостанак соматског сексуалног узбуђења. [...] Док потентне особе добијају, стичу неурозу стрепње, импотентне су склоне меланхолији.” (Милић 2006: 164) Из преписке која је остала стоји: „Занимљиво је напоменути да у овом првом раду, а у складу са старом немачком терминологијом, Фројд под меланхолијом подразумева сва душевна стања праћена афектом жалости, чак и најобичније нерасположење” (Милић 2006 : 163). Доводећи у везу жалост и меланхолију, Фројд у истоименом тексту закључује да осећање жалости одговара меланхолији, јер током оба стања постоји жал за изгубљеним објектом. Жалост и меланхолија повезане су истим осећањима туге, беспомоћности, жалости због губитка, но уколико се жалост не поима као ментални поремећај, намеће се питање шта се додатно јавља у меланхолији која евидентно превазилази жалост. Према мишљењу Фројда, на првом месту јесте прекомерна самокритичност и унижење сопства које резултира потпуним одсуством поштовања: „Меланхолију у душевном погледу карактеришу дубоко болна потиштеност, престанак интересовања за спољни свет, губитак способности за љубав, кочење сваке активности и пад самопоштовања, који се изражава кроз самооптуживање и самоозругивање и иде све до суманутог очекивања казне [...] жалост показује иста својства осим једног: у њеном случају недостаје поремећај самопоштовања.” (Фројд 2006: 166) На тај начин долазимо до другог нивоа одвајања жалости и меланхолије код Фројда. Изгубљени објект у жалости претпоставља патњу субјекта који налази начине да недостатак надокнади односно, да место празнине употпуни објектом који постоји и доступан је у реалности субјекта. Постоји јасна свест о томе шта је изгубљено и шта је узрок жалости те субјект може јасно дефинисати разлог патње и именовати оно што је изгубио. У меланхолији, пак, не постоји јасна свест шта је изгубљено. Уколико и постоји свест да је објекат изгубљен, субјект не може вербализовати шта је датим губитком изгубио:

„У низу случајева очигледно је да и меланхолија може бити реакција на губитак неког вољеног објекта; у другим случајевима уочавамо да је губитак у већој мери психичке природе. Нема сумње да објект није стварно преминуо (на пример, случај изгубљене невесте), али је изгубљен као објект љубави. Има, пак, случајева, када се осећамо обавезним да прихватимо претпоставку о стварном губитку, али не можемо да јасно разаберемо шта је то што је изгубљено, те утолико пре смемо и да претпоставимо да ни сам болесник не може свесно да схвати шта је изгубио. Уосталом, могуће је чак и то да је пацијент свестан губитка који је узрок његове меланхолије, а да притом зна само кога је изгубио, али не и шта је у њему изгубио. Све то нас наводи на идеју да меланхолију вежемо за губитак објекта који је измакао свести, за разлику од жалости код које ништа што се тиче губитка није несвесно.” (Фројд 2006: 167)

Поред жалости, меланхолија је врло блиска анорексији, што, такође, утиче на укидање сексуалности, јер Фројд изједначава губитак сексуалности и губитак либида. Самокритичност субјекта је, међутим, кроз Фројдово тестирање показала да је

самооптуживање заправо преношење критика са објекта жеље коју је субјект изгубио, на сам субјект. Показује се да недостатке које меланхолик себи приписује не поседује, већ припадају објекту према којему субјект гаји извесна осећања. Када субјект постане свестан дефинитивног губитка долази до замене предмета жеље те се конкретна ствар, особа или идеал замењују оностраним које не прети да ће нестати и за које субјект може бити уверен да неће изгубити, „лепо које може да замени све пролазне психичке вредности” (Кристева 2006: 181). Метафизички надомештај долази услед спознаје субјекта о несмислу и о апсурду па се може догодити, како сматра Кристева, да се са једне жалости пређе на другу, такозвану мању жалост како би се мисли усредсредиле на ново чиме долази до заблуде да се првобитна жалост превазилази. Међутим, Еспен Хамер не верује у онострано као могући начин спасења те истиче: „Полагати наде у стварност ван ове или оплакивати њен губитак значи предати се ономе што Ниче назива ресантиманом: порећи пре него пригрлити живот који заиста имамо и могућности које предстоје” (Хамер 2009: 113). Узорци меланхолије, а затим и последице, уочљиви су и конкретни, независно од тога да ли је реч о разочарању, изгубљеном идеалу или, пак, конкретном објекту. Хамер ће начинити корак даље те диференцирати позицију меланхолије у затвореном систему, на пример религијском, или у отвореном, где апсолут престаје бити централна моћ и врховни суд те се и одговори траже у конкретном, материјалном свету, а не на пољу трансценденције. Теоријски допринос Хамеровог есеја „Унутарњи мрак” за наш рад претпоставља позиционирање меланхолије као осећаја и става субјекта у већој мери, у мањој као болести: „Пре него пука психопатологија, меланхолија тиме постаје активан одговор на нешто” (Хамер 2009: 13).

У одговору на нешто лежи поимање меланхолије коју Мишел Фуко у *Рађању клинике* јасно дефинише као однос према некоме/нечему, одвајајући, на тај начин, меланхолију од маније: „Док се дух меланхолика усредсређује на један једини предмет, и томе предмету, и само њему, придаје неразумне размере, дотле манија искривљује појмове и мисли; они или губе повезаност, или је, пак, изгубљена вредност онога што представљају [...] Меланхолију, коначно, увек прате туга и страх, у манијака се, насупротив томе, срећу смелост и јарост.” (Фуко 2009: 99) Међутим, узорчник болесног понашања, меланхолика и манијака, у основи је, како закључује Фуко, кретање животних сокова, који манијака чине активним, док се меланхолик повлачи и постаје пасивни посматрач или објект који је предмет посматрања. Манична узнемиреност контрастира тако меланхоличној чамотињи у самодовољности. Пасивност којом се Фуко користи да објасни телесно и умно стање меланхолика, код Лакана се образлаже посредством мутизма. Уколико код Фукоа имамо пасивног субјекта, лакановски субјект одриче се вербалног дефинисања идентитета и укључивања у друштвену праксу путем говора, као основог начина (само)откривања. Субјект је, по Лакану, неизрецив и не може исказати унутрашње пориве те се, стога, одриче говора, као основне функције која одваја од анималног и која биће социјализује: „Значи, човек говори, али говори зато што га је симбол начинио човеком.” (Лакан 1986: 59) Онда се јавља парадокс, сматра Петар Јевремовић: „Колико год да је човек схваћен као биће које говори, управо сама чињеница да говори осуђује га на то, да он заправо никада није у стању све да исказе. Парадокс је у томе што је управо говор тај који човека тера у мутизам. У немост. У капитулацију пред самом ствари.” (Јевремовић 2000: 58) Говор меланхоличног субјекта, виђеног лакановски био би онда *празан говор*: говор који се дешава, али се њиме не постиже субјекатска жеља да објектом овлада макар у сфери говора: „[...] из угла празног говора где нам се чини субјекат узалуд говори о неком ко се,

макар био његова слика и прилика, никада не може спојити са представом његове жеље.” (Лакан 1986: 34) Реакциони статус меланхоличног субјекта претпоставља проматрање литерарних јунака и поетичких система као кодове уписане у културу, чија функција постаје декодирање и преквалификација актуелног, док дискурс постаје резултат/одговор на културолошко-идеолошку позадину антонимских односа Ја/сопство и Ја/другост.

1.2. Физичка испољавања меланхолије

Значење речи меланхолија грчког је порекла. Чине је две речи *melas* и *khole* при чему прва реч значи *црно*, а друга *жуч*. Меланхолија би онда, по етимологији речи, требало да означава црну жуч. Постаје логично, уколико се зна да Хипократ настанак меланхолије доводи у везу са прекомерним лучењем црне жучи. Теоријска непојашњеност огледа се у појму црн, будући да жучни сок никада није црне боје. Већ тада се меланхолија, и пре психолошког испољавања, доводи у везу са црним као симболом таме, несреће, демона, опасности: „Жуч се назива црном, јер одвлачи своју жртву од бистре светлости разума” (Хамер 2009: 38). Хипократово дефинисање меланхолије полази од хармоније крви, служи, црне и жуте жучи у телу, која онда бива нарушена. (Старобински 1985) Још су Грци тежили хармонији тела и мисли, као предусловом за квалитетан живот. Стога се хармонија четири елемента у телу повезује са четири лучевине: суво, влажно, топло, хладно, као и са Емпедоклова четири основна елемента: ватра, ваздух, вода и земља. Наведени систем омогућава да се меланхолија повеже са земљом, као сувом и хладном, и са годишњим добом јесени „опасним добом у које црна жуч има највећу снагу” (Хамер 2009: 8). Након Хипократа, Хамер наводи Аристотелово поимање црне жучи, разликујући притом, топлу и хладну црну жуч и у зависности од тога, и две врсте симптома. Топла жуч начини човека прекомерно активним, у неким случајевима луцидним, док хладна жуч изазива страх и безнадежност те се, стога, и доводи у везу са меланхолијом. (Хамер 2009) И за Галена меланхолија потиче из црне жучи, при чему Гален наводи различите тачке појављивања црне жучи у организму те онда и диферентне симптоме. Црна жуч може бити раширена кроз све вене у организму, а може погодити стомак где се нагомилава након чега токсичне супстанце нападају мозак. Тада се јављају страх и стрепња. Премда већина меланхолика осећа страх од живота те излаз проналази у смрти, постоје и случајеви када је у основи меланхолије страх од смрти. Наведеној подели, Старобински додаје и Баронову, љубавну и религиозну меланхолију.

Поимању меланхолика на физичком плану прибегава се најпре кроз везу са храном, која је покретач штетних материја: „Што се тиче хране, узете у превеликој количини, она најпре лишава желудац све природне снаге која му је потребна како би је сварио, и на тај начин онемогућава човека да истовремено води рачуна о глави и о контемплативним радњама.” (Фићини 1985: 55) Како меланхолији претходи нагомилана, штетна крв, која мора ослободити организам од вишка штетних материја, тако желудачни сокови, услед преоптерећења храном, изазивају дисбаланс, најпре у телу, одакле потичу, преносећи се, даље на главу. Роберт Бартон у *Анатомји меланхолије* даје цео спектар биљних лекова који могу ублажити симптоме меланхоличности и ослободити организам нагомилане, штетне крви. Неке од лековитих биљака су: вучја јабука, циклама, валеријана, анђеоско дрво јова, дивљи босиљак, лаванда, конопљика и друге. (Бартон 1927) Жан Клер сматра да се и данас користе слични диуретици за прочишћење организма: „Неке се још и данас праве у медицинским уварцима и све имају исту сврху: да избаце лучевину кроз све

могуће отворе на телу, да прочисте, олакшају, или као што се говорило у XVII веку, да отпуше слезину, орган за који се претпостављало да производи црну жуч...” (Клер 2006: 239) Боја хране тада постаје важна па се преписују извесне дијете, при чему се одстрањује тамно и црно месо, као и црно вино, а предност се даје светлој и благој храни, верујући да таква храна поспешује здрав метаболизам:

„Али ако болест већ дуго траје, лечење ће бити веома тешко. Наравно, тада треба још строже поштовати дијету која забрањује црно месо (козије, говеђе, овчије, магареће, камиље, зечије, месо дивљег вепра, лисице, пса итд.); избегаваће се купус, сочиво, хлеб од мекиња, тешка црна вина, сиреви.[...] Тамна и јака храна претходи оном црном испарењу које помрачује наш дух. Таква храна, осим тога, пуна је туге и стрепње. Треба прибегавати веселој, светлој, жутој, благој храни богатој благотворном влажношћу.” (Старобински 2006: 12)

Штетна храна добија назив *меланогена* и један је од узрока меланхоличности. Међутим, изгорена црна жуча може се изнова упалити посредством остатака који личе на катран и тада долази до помрачења ума. О утицајима меланхолије на психу биће више речи у наредном одељку. Неколике одлике меланхоличне физиономије даје Аристотел: „А меланхолике препознајемо по томе што су већином сувоњави и вене су им рељефне, а то је стога што је тој појави узрок не обиље крви него обиље пнеуме” (Аристотел 2006: 16). Већина аутора, који су до сада поменути, приступа сродном опису меланхоличног изгледа. Хилдегарда из Бингена отићи ће корак даље од Аристотела, уводећи и сексуалну жељу код мушкарца која може бити интензивиранија или потпуно укинута. У оба случаја долази до прекомерног лучења црне жучи, при чему се симптоми разликују анализом појединачних случајева. Неколики примери приближавају човека анималном нагону те се сексуални принцип и само понашање у односу према женама сматра неуобичајеним. Физичка појавност подударна је сексуалном нагону којим меланхолик, кроз однос са женом, ослобађа вишак црне жучи нагомилане у организму. Изглед бива пренаглашен надувеним очним капцима и венама који свеодоче о физичком притиску у организму којег се меланхолик мора ослободити. Жена тада добија статус улоге или средства којим се меланхолик ослобађа претеране концентрације токсичних супстанци. Уколико до сексуалног ужитка не дође, последице могу бити кобне по оболелу особу која тада прелази у домен лудила. Хилдегарда описује меланхолика на следећи начин:

„Меланхолици. Има других људи чији је мозак густ, са опном и набреклим жилама, лице им је тамније боје, мада су им очи каткад блиставе и змијске; они имају тврде жиле које у себи садрже црну и густу крв; месо им је збијено и чврсто, кости тешке и са мало сржи; она се ипак понекад упали тако живо да су са женама једнако необуздани као животиње и змије. И ветар у њиховим тестисима има три својства; огњен је, ветровит и помешан са димом меланхолије, и зато што нису часно привржени никоме живом, горки су, шкрти и пометени [...] када могу да утоле жеље на женама, не пате од лудила; ипак када треба с уздржавањем да имају жену, тај загрљај је искварен, одвратан и доноси смрт као код брзих вукова” (Хилдегарда из Бингена 1985: 60).

Етјен Ескирол поистовећује меланхолију и липеманију, на основу запажања професора Федера, који је меланхолију дефинисао као трагање које је увек праћено страхом, сумњом и неизвесношћу. Уколико меланхолично стање пређе у агресивност користи се појам маније. И код Ескирола ће физички изглед меланхолика бити подударан са психичким. Уколико страх блокира психу човека те га чини заробљеним у згуснутости мисли које

опседају, тело ће нужно имати изглед згрчености и укочености. Карактеристике које би, према медицини, биле преписане психички растројеној и уплашеној особи, подударају се са описом који даје Ескирол:

„Липеманијак има мршаво и слабашно тело, црну косу, бледу и жућкасту пут, понегде румене јагодице, тамну, црнкасту, суву и жуљевиту кожу, док му је нос тамноцрвен. Његова физиономија је непроменљива и непомична, али мишићи на лицу налазе се у стању грчевите напетости[...]очи су му упрте у једну тачку, оборене ка земљи или блуде у даљину[...]” (Ескирол 1996: 86).

Наведене особине подударају се у неколиким тачкама са осталим ауторима што омогућава да се створи визуелна представа меланхолика, на основу које постаје јасно да укочени положај тела произилази из психичке заробљености у меланхолији. Руке меланхолика тада бивају или тамније него обично или добијају љубичасто-модру боју са извесном надувеношћу услед венских натеклина. Црна жуч запоседа целокупни венски ток у организму стварајући истовремено и психички и физички притисак на особу. Бледа и жућкаста боја из Ескироловог описа по правилу упућује на постојање жаришта које нарушава здравље, док се црна боја доводи у везу са увреженом симболиком зла. Хилдегарда из Бингена тако разликује бес услед којег лице поцрвени и бес који доводи до бледила. Други условни тип беса, када субјект услед јарости побледи сведочи о меланхолији. (Хилдегарда из Бингена 1996: 62) Долази до транспоновања психичке спознаје о бесмислу живота и сопству као апсурду на само тело: „Ја сам жива смрт, раскомадано тело, крваво, претворено у леш, успорен или заустављен ритам, избрисано или надувано време” (Кристева 1996: 181). Појам празнине постаје збир (само)спознаја које резултирају поништењем свих животних принципа. Уколико меланхолик доживљава свет као ништавило те празан простор, неопходно је истакнути да се не ради о тоталној празнини, већ простору који је испуњен мноштвом бесмисла, јер меланхолик бесмисао доживљава као празнину. Стога се и тело доживљава као неиспуњено место, у којем не постоји нити један животни принцип. Вилијам Стајрон сматра да депресија врши насиље над организмом, јер постепено гаси функције доводећи најзад до условне парализе, тј. апсолутне пасивности, тренутак када воља не бива умањена већ потпуно укинута:

„Нарочито се сећам како ми је глас, нажалост, готово потпуно нестао. Либидо ме је такође врло рано напустио, како се дешава код свих тежих болести – то је сувишна потреба тела које се налази у тешком стању. [...] храна ми је, попут свега другог што има везе са чулима, била без икаквог укуса. Највише од свих поремећаја [...] погодио ме је поремећај сна” (Стајрон 1996: 197).

Једна од психофизичких појава меланхолије јесте смех као одраз бунта према устаљеним нормама наметнутих субјекту. Већ поменуто предање о Демокриту сведочи о смећу који је не само чудновати начин да субјекат искаже негативитет, већ се због смећа Демокрит сматрао лудим. На тај начин повезују се меланхолија и смех у тачки субјекатског начина доживљава света и сопства, као реакција на промене које се дешавају око субјекта и у самом субјекту. Демокритов смех постаје сатирични одговор на психичко стање људи који, борећи се за више циљеве, унижавају и себе и живот који им је додељен. Но, колектив као систем, прогласиће Демокрита лудим са толико чврстим уверењем колико је уверење Демокрита да је сам колектив обузет лудачком потребом да уништава

како би стварао. Такав смех, стога, треба посматрати као иронију меланхоличне спознаје, а не као смејање у поремећеном систему лудила.

Када говоримо о односу субјекта према свету и сопству, проматрајући сопство у односу на другог и обратно, неопходно је осврнути се на значење које Петер Слотердијк назива физиогномијски смисао: [...] пружа нам кључ за све оно што одаје близину према околини. [...] Он зна да све има обличје и да нам свако обличје говори вишеструко: кожа може слушати, уши могу гледати, а очи разликују вруће и хладно.” (Слотердијк 2008: 145) Визуелне промене, наводи Слотердијк, јасно оцртавају стање издвојене јединке, те тако насмешено лице, са искривљеним устима говори о стању које је понајмање смех. Међутим, управо полусмех и искривљена уста, представљају расцепљену свест и две опонентне стране личности: „Један кут усана, често лијеви, повлачи се према горе. Расцеп његове свијести распознатљив је на господским устима; друга половина чак за да у основи нема ничег за смијање. [...] То је смијешак у етажи моћи и њезине меланколије, како се он јавља у високих чиновника, политичара, редактора.” (Слотердијк 2008: 148-149) Полуосмех, који је средство сакривања меланхолије која се не може сакрити, доводи до самоурушавања неприродном експресијом лица. Међутим, овде није реч о несвесној меланхолији, већ свесном циљу да се контролисањем сопственог лица контролише свест других о нама. Стварању привида, према мишљењу Слотердијка, доприноси и поглед који види двојако, маску и огољеност. Но, опет је реч о свесном чину приказивања обневиделости, како би привид за другог био што потпунији: „У господско циничној, меланхоличној рефлексiji стога се често показује тенденција жмурења.” (Слотердијк 2008: 151-152) У меланхолији жмурети не значи видети таму, напротив, види се огољеност ствари и појава, непредстављивост која је део меланхоличног духа.

За лечење телесних слабости изазваних меланхолијом често се користила алтернативна медицина. Будући да црн жуч заробљава крв у организму, стварајући тако токсичне супстанце, још се Хипократ залагао за пуштање крви, јер се на тај начин тело ослобађа вишка црне жучи. У ту сврху узима се биљка кукурека, јер припада групи љутића те изазива повраћање и дијареју. Будући да је кукурек по саставу биљка која повређује слузокожу унутрашњих органа дешава се да физиолошки отпад из организма буде обојен крвљу или чак црн што је показатељ да се тело ослобађа вишка црне жучи, односно, да се човек лечи од меланхолије: „Један лек – кукурек – вековима ће остати лек против црне жучи, па отуда и против лудила. Биће то узорити лек, чије само име је довољно да укаже на употребу коју му је наменила медицина.” (Старобински 2006: 9) Често се кукурек користио и за поновно успостављање менструационог циклуса, за престанак гнојења и сл. Дакле, подстиче се природно избацавање лоше крви из организма коју меланхолија задржава. Поред кукурека, лекари Хипократове школе давали су пацијентима и лекове који би имали исти ефекат као и биљка кукурека. О предности, односно, манама, наведеног начина лечења расправљало се кроз каснија проучавања, при чему се као главни проблем намеће питање да ли се црном жучи из организма узима и крв која је човеку неопходна те се мора водити рачуна о количини пуштене крви. Годинама касније, чак и у 19. веку, користе се пијавице којима се вади лоша крв из организма што је наизглед исти циљ, само друкчија метода у односу на Хипократову.

На основу наведених физичких особина меланхолика постаје јаснија слика коју је могућно срести у приповедном дискурсу. Но, уколико је центар болести тело која се затим

транспонује на психу, онда психа постаје даљи репрезент меланхоличних стања. Психолошка испољавања меланхолије умногоме су разноврснија утолико што је психа комплексније поље које симптоматичност испољава диферентно, у зависности од случаја. Физиономија човека нужно претпоставља сличне симптоме којима је у корену страх, збуњеност и делимична параноја. Но, физички изглед, од небреклих вена до изгубљеног погледа или погледа упртим у под, претпоставља основу закочености тела које није у стању да активно одговори покретом. Будући да је свет празнина и тело постаје празнина без животних сокова, испуњено црном жучи која се транспонује и на поглед и на покрет. Најзад, само тело у стању смрти претпоставља укоченост и непокреност те се значењски повезује физичка смрт са меланхоличном смрћу тела које је живо, али није у стању животне будности. Под тим се мисли на реакцију, покрет те поглед који није статичан већ покретљив. Тело меланхолика тада не презентује живот, већ је показатељ смртности у биолошки живом човеку.

1.3. Психолошки аспекти меланхолије

Према је у претходном поглављу више пута истицано како је меланхолија болест која погађа најпре тело како би се касније проширила и на главу, на основу досадашњих теоријских запажања чини се да су психички аспекти меланхолије у неколиким случајевима разноврснији од телесних. Психологијом људи, пацијената те и књижевних јунака баве се стручњаци различитих области покушавајући да открију ако не доследност, онда макар назнаке узрока који доводе до одређених појава. Некада је то могућно, јер симптоми омогућавају континуитет у праћењу те и тумачењу. Некада је, пак, немогућно јасно дефинисати и прецизирати психолошке аспекте личности те се подузимају различити принципи који онда доводе до разнородних закључака. Сама психа човека представља комплексно поље чијој је анализи приступано од Аристотела до Фројда. Прилазећи меланхолији са различитих теоријских становишта, у раду ће бити заступљено схватање које је изнео Еспен Хамер у предговору есеја „Унутарњи мрак”, а у којем се бави проблемом меланхолије: „Претпоставићу да оно што називам меланхолијом има смисао, и да се самим тим може протумачити и схватити као животно стање” (Хамер 2009: 12). Смисао о којем Хамер говори нужно нас враћа Хипократу и Демокритовом смењу као знаку лудила. Пре самог установљења болести Демокрита те и лечења, обавља се разговор након којег Хипократ закључује: „За лудило га оптужују само зато што га погрешно схватају. Није потребно ништа више како би се Хипократ убедио да је његов саговорник савршено ментално здрав” (Старобински 2006: 13). Повлачење субјекта у самоћу и екстремну посвећеност одређеној ствари (у случају Демокрита филозофији и физици), за систем подразумева одвајање које се изједначава са лудилом. За субјект, пак, окретање себи јесте окретање вишим спознајама које као припадник система не би могао да открије. Први записи о меланхолији откривају, дакле, посебно психичко стање субјекта којем је меланхолија прозор кроз који проматра сопство и свет, и ни у једној тачки се, овакве симптоматичне појаве, не могу подвести под појам лудила, што свакако не значи да до таквих случајева не долази: „Овај, дакле, није нужно болестан, али треба рећи да је склон болести” (Пижо 2006: 27). Склоност болести повезује се са планетом Сатурн, јер веза меланхолије и Сатурна постаје нераскидива у оној мери у којој значењска одређења Сатурна имају исти учинак на човека као и вишак црне жучи. Утицај Сатурна јавља се још

од хипократских списа при чему се ова планета сматра хладном и сувом, а сам Сатурн у знаку је бога-оца који је по казни кастриран и закопан у земљу. Значењско одређење Сатурна доводи се у везу са темпераментима склоним меланхолији, физички слабим и психички обузетим несрећом и смрти.

Аристотел ће, касније, изнети мишљење да у зависности о концентрације црне жучи зависи и карактер меланхолика. Дијапазон расположења, према мишљењу Аристотела, иде од заплашености до прекомерне радости која може прећи у лудило. Међутим, када се у физичкој неравнотежи покушава створити баланс топлог и хладног, као узрока људске ћуди, меланхолици досежу високе интелектуалне успехе, „доказују да су изузетни, најбољи од свих” (Аристотел 2006: 18). Марсилио Фићино у есеју „Савети интелектуалцима” наводи да топли телесни сокови, супротно од хладних, повољно утичу на душу, а одатле и на разум, те на интелектуални успех. У условима топлоте, истиче Фићини, сокови се брже и ватреније крећу те поспешују и рад душе и рад мозга. Стога је меланхолик могући геније, јер црна жуч под одређеним условима постаје условно бела, односно благотворно делује на човека. Тада се црна жуч јавља у знаку потпоре или помагала оном који истражује, јер омогућава проницљивост, спознају и истрајност. Истовремено постоји опасност од негативног дејства, које каткад може довести до погубног исхода. У теоријским разматрањима о меланхолији, спомињана је Хилдегарда из Бингена те позивање на прародитељски грех као корен страдања на земљи. Као особину меланхолика Хилдегарда уводи и снове кроз које субјект, посредством Бога, може имати назнаке о будућности. Но, такође је могућно појављивање лажних слика које шаље ђаво како би несреће са јаве човек потврдио током сна. Циљ је мучење људске душе која се стално куша и од Бога и од ђавола. Хилдегарда, такође, уводи појам *меланхолична жена* коју карактерише мрзовољност и континуирана пригушена патња. Такође, често не бива остварена као мајка, а уколико се деси бременитост обично буде након десет година брака. Као лечење наводи се призивање Божије помоћи, односно милости како не би дошло до лудила или до смрти којој је меланхолична жена склона. (Хилдегарда из Бингена 2006)

Широк дијапазон расположења наводи и Роберт Бартон код којег се психички апекти меланхолика могу проучавати засебно у односу на симптом. Осећај страха, на пример, може се јавити као стање до суочавања са одређеном ситуацијом или подухватом, након чега се смањује, али се може јавити и страх који паралише тако да се меланхолик не усуђује ни на какав подухват. Такође, страх као осећај може бити изазаван најразличитијим ситуацијама, особама, предметима или апстрактним појмовима. Меланхолицима, према мишљењу Бартона, страх изазива све што се може јавити у спољашњем и унутрашњем окружењу: улица, брдо, бара, мост те столица, орман и сама соба. Страх се јавља и као самокривица тамо где субјект ништа није учинио, јавља се стрепња од казне за неизвршено дело. Долази и до креирања криве свести када меланхолик посматра себе као објект на којег су сви злонамерно устремљени: „Не усуђује се да изађе у друштво из страха да не буде злоупотребљен, унесрећен, да не претера у покретима или речима, или да му не позли; мисли да свако само њега посматра, упира прстом у њега, подсмева му се, жели му зло” (Бартон 1996: 65). Уколико смо већ рекли да основу меланхоличног дејства на човека чини блокада/закоченост онда постаје јасно да меланхолик избегава било какву акцију како не би нарушио стање у којему се налази. Будући да меланхолија влада над субјектом, није дата могућност да се субјект

отргне из пасивности те да реагује, јер дејство страха управо је парализа, психичка и физичка. Паралишући страх претпоставља свест да је акција једнака кривици те да су реч и покрет пут ка сагрешењу. Долази, дакле, до креирања свести да је промена погрешна, недозвољена, чак и немогућа. Смех и плач, као два амбивалента стања човека здружени су, те се из смеха може јавити плач и обратно, што говори да се стварност не артикулише онаквом каква је заиста дата, већ се расположење мења услед стадијума меланхолије, независно од утицаја са стране. Бела Хамваш тумачи Бартонову меланхолију кроз сопствену теорију о палати Психе до чијега се центра долази силаском у подземни свет, јер да би се откриле мрачне стране у човеку и око човека, нужно је понирање у сам мрак, подземље, свет изван појавног. Управо су мрачне тачке људског бића места на којима су одговори на исконска питања о смислу и бесмислу људског постојања: „Капије подземног света отварају се човеку у његовим највећим и одлучујућим кризама живота” (Хамваш 1996: 78). Одлучујуће кризе претпостављају (само)спознају субјекта о томе да ли смисао постоји и како се живи бесмисао, јер како је већ Хамваш навео, централна спознаја јесте спознаја о пропадљивости живота. Смрт је уписана у оно што називамо привидом живота, јер је једина вечна и константна. Стога се и материјални свет и живот у смислу бивствовања посматрају као непријатељи, јер постоји константна свест о привременом трајању. Субјект онда учитава непријатељски став окружења, а себе посматра као објект у којег су упрте непријатељске очи околине. Помоћ онда није могућа, јер уколико се меланхолику желе променити мисли, на пример, религијским принципом, онда се меланхолик усредреди на религијску заверу почињући да верује како је проклет од Бога. Није, дакле, стање решиво пребацивањем свести меланхолика у другу сферу, јер корен страха није у конкретној ствари, већ у свести меланхолика који ће различите ствари посматрати истим очима. Отуда је поред страха сумњичавост једна од основних осећаја меланхолика, који не проматра рационално, већ у систему тражи теорију завере, погрешку или негативну полеђину, уверен да мора постојати принцип зла који му прети. Корен датог размишљања јесте свест да је сам субјект себи извор зла. Једно свесно Ја бори се са несвесним Ја које ми прети и које жели да ме уништи. Од креирања сопства као непријатеља полази схватање да уколико је у мени зло које ми прети, онда је нужно и изван мене. То је тежња да се премосте границе и истовремена свест да превазилажење није могуће. До разочарања не долази стога што је субјект лош, ружан или крив, већ зато што креира себе које не постоји и такво искреирано савршенство сопства узалуд тражи. Ако већ тражи оно што није дато, онда унижава сопство и самоокривљује се за неуспех. Меланхолични субјект тако постаје тиранин сопства, транспонујући даље незадовољство на Друго као нужног кривца, јер уколико је Ја недорасло животу, онда се живот одиграва на другом месту. Непостојећа другост као кривац за меланхолично стање омогућава меланхолику да опстане у животу, јер уколико би увидео да је извор незадовољства крива свест, а не друго као нешто изван мене, постао би потпуно поражен, што има на концу кобан исход. Ствара се бесконачна путања која је затворени систем у који је меланхолик заробљен, померајући се са једне значењске тачке на другу, верујући да тако прави помак. Уистину, мења се само положај док свест остаје непромењена. Хамер ће теоријским проматрањем меланхолије после Бартона потврдити да модерни субјект претпоставља откривену свет о положају сопства у систему бесмисла: „Свет као такав не нуди никакво устројство, а уз то што се развојем науке објективизира, бива мртав. То се психички региструје у облику меланхолије.” (Хамер 2009: 52) Јулија Кристева уводи појам зазорности који претпоставља скуп значењских артефаката који условно прете субјекту,

јер улога зазора претпоставља апсолут противуречности субјекту: „Зазорно има само једно од својстава објекта – својство да се супротставља мојем ја” (Кристева 2003: 5). Врхунац зазорности субјекта огледа се у самозазорности када се субјект окреће себи, а против себе. Будући да се субјект конституише најпре у односу на нешто/некога, и психичко стање одређује у односу на (не)припадност некоме/нечему. Меланхолични простор би онда, према Кристевой, био хетероген простор делова који су на различите начине усмерени на субјект цепајући га тако на делове, док сам субјект покушава да споји целину смисла. Стога се и за меланхолика може рећи да је „путник у ноћи чији крај стално измиче” (Кристева 2003: 15).

Крајњи исход меланхоличног лутања јесте психофизички умор, одсуство воље, те оно што би аутори навели као чамотињу и сплин, а што би били разорни елементи меланхолије. Еспен Хамер наводи појам *acedija* који би био пандан тромости и безвољности. Наведени појам користио се за монахе који би, погођени ацедијом, постајали флегматични, односно, незаинтересовани за молитву или некакву активност. По хришћанској тези, то је значило запоседнутост ђаволом и окренутост против Бога. Међутим, ацедија, попут меланхолије има два краја те може довести до самоуништења или до просветљења. Субјект открива бесмисао појавног како би открио тајне трансцедентног. (Хамер 2009) Романо Гвардини истиче да се из меланхоличног уништења животне делатности могу родити и вредни резултати, јер управо се из туге и закочености рађају велике ствари. (Гвардини 2006) У том смислу и осамљивање као одраз туге и учмалости има две стране. Једну која води у безумље и декаденцију и другу која је сусрет са сопством, са исконским у себи и душом која је створитељ. Гвардини, такође, таму не посматра у негативном значењу, већ простор у којем се открива суштина, ред и правилност у односу на свет који је хаотична разбацаност: „Управо, из те меланхолије, која укида вредности, лишава садржаја облике и испољавања стварности, одузима стварима њихову материјалну суштину идући тако ка празнини и засићености, која крши ослонце постојања и ближи се тако бесмислу незнања – управо из те и такве меланхолије искрсава дионизијски елемент.” (Гвардини 1996: 138) Занимљиво је да се у Гвардинијевом поимању меланхолије, светлост доживљава као рђавост, јер свет са бојама и шареноликост живота јесу само форма без садржаја. Бесмисао представља садржајну пуноћу живота те је тама искуство које доноси спознају, за разлику од светлости која је привид, маска и оклоп. Меланхолична свест сада је доживљена као свест са искуством лица и наличја и на основу двоструке спознаје могућно је комплетно стварање, које није стварање привида, већ стварање које досеже непредстављивост појмовном свету: „Тако су усмерене ове две темељне животне тежње које код меланхолика имају једну посебну нијансу и које међусобно стоје у тако болном нескладу: жеља за испуњењем и жеља за уништењем.” (Гвардини 1996: 139) Да би се створила истина/бесмисао/лице потребно је уништити смисао у лажи, наличје истине. Тада долази до незнања меланхолика, јер тежећи исконском смислу који је бесмисао, схвата узалудност трагања. На крају пута стиче се свест да је и само трагање узалудно, јер крајњи циљ говори да је узалудност једини могућни смисао. Семантика меланхолије јесте поигравање између спознаје о радости и истовременом разочарању услед спознаје да је смисао бесконачно пропадање.

Уколико се као један од узрока меланхоличности субјекта сматра губитак објекта и одвајање од објекта у жељи, Фројд нам показује да се у меланхолично стање не долази због губитка одређеног објекта већ се „губитак тиче властитог Ја” (Фројд 1996: 168). Стога

и губитак вољене особе претпоставља идентификацију са том особом која је и даље објекат жеље, те меланхолик постаје самокритичан, карактеришући себе тако што преноси особине коју је објекат жеље поседовао или и даље поседује. Тако се долази до основне разлике између жалости и меланхолије. Док субјект у жалости пати за особом од које је одвојен смрћу, меланхолична патња обухвата много више узорка. Поред губитака јављају се и разочарања, повређеност, понижење те било каква непријатна ситуација која унижава субјект и чини да из љубави пређе у осећање мржње или огорчености, јер такви осећаји стварају амбиваленцију у субјекту, што имплицира преиспитивање сопства у односу на принцип који његове вредности доводи у питање. Ово је уједно и разлика између маније и меланхолије, јер манија допушта да се премости губитак тако што се субјект усмерава на нове објекте и ситуације. Истрошен претходним губитком субјект је гладан нових интересовања. У меланхолији, међутим, субјект се, након губитка, окреће сопству, интензивирајући губитак унижењем сопства. Самокривица се затим шири и на могуће нове објекте и ситуације, којима се субјект посвећује само да би потврдио апсолут зла који прети. Процеси који се јављају у психи меланхолика јесу несвесни, сматра Фројд, јер субјект је свестан да објекта љубави више нема, али либидо не отпушта жељу чинећи тако привид да је објекат и даље присутан. (Фројд 1996) Стога меланхолију прати психичко растројство, јер се у субјекту боре свесно и несвесно, отпуштање и задржавање. Како се завршава меланхолично (не)прихватање губитка остаје медицински неразјашњено питање. Постоји могућност да се субјекат окрене нарцистичкој спознаји сопства те да постане супериоран у односу на објекат, или, пак, да након меланхолије наступи манија, када се субјект окреће другом објекту.

Способност да се развије љубав која није нарциситчка, већ је окренута ка другим објекатима, развија се у тренутку осамостаљивања од мајке и идентификације са оцем. Жак Лакан уводи три поља психе: симболички, имагинарни и реални. Лаканов концепт три поретка почиње фазом огледала у којој одојче први пут види себе и почиње, на тај начин, да ствара менталну подударност ума и тела, креирајући идеално Ја. Будући да поседује самосвест о целини и хармонији, до којих не долази, јер још увек не артикулише својим покретима, јавља се имагинарни поредак који је надомештај фрагментарности и расцепа. Имагинарно поље код Лакана исто је поље психе које Фројд назива идеалом ега, стање у које субјект жели доћи, односно идеал каквом тежи. На другом месту јесте симболички поредак, који претпоставља Друго и друго (А и а), при чему Друго јесте реална другост, док је у другом делимично садржан и субјект, попут одраза у огледалу. Најзад, појам реалног/стварног код Лакана не представља свеукупност реалности, већ простор који је изван имагинарног и симболичког, простор који се опире језичком представљању, те је зато и немогућ. Према Лакану, одлучујућу улогу игра језик, јер се посредством језика стварају представе и слике и на тај начин се креира имагинарно. Будући да се поредак симболичног дефинише преко лингвистичког простора, онда се значење производи на основу разлика у истом систему. На тај начин симболично се може упоредити са субјекатским, које такође функционише на основу антонимних односа:

„У ствари симболи тако потпуно обавијају човеков живот мрежама, да пре него што он и дође на свет спајају оне које ће га зачети по крви и месу, доносе при његовом рођењу [...] нацрт његове судбине, дају речи које ће га учинити верником или отпадником, дају закон поступака који ће га пратити до места на које још није стигао, па чак и с оне стране саме

његове смрти, и преко њих његов крај добија смисао у страшном суду, када га реч (verbe) разрешава или осуђује, осим ако не досегне субјективно схватање о бићу-за-смрт.” (Лакан 1986: 61)

Ваља истакнути, да три поретка, према Лакановом схватању, претпостављају психоаналитичку теорију која је инкорпорирана у књижевне текстове преко креације модерног субјекта, који је фрагментаран, но изнова тежи целини и идеалу, чинећи нове покушаје, што је средство симболичког да се створи лажна слика идеалног које је имагинарни поредак. Стога и стварно као недељиво и идеално није могућно, јер је изван симболичког и изван језика, а управо језик парча целину на неспојиве делове. Јулија Кристева у студији *Црно сунце* претпоставља симболичку смрт мајке и поистовећеност са оцем, како би дете могло ући у језик као самосталан говорник, подобан да се инкорпорира у друштвени оквир. Уколико до одвајања од мајке не дође, долази до психозе субјекта, јер се јављају ситуације када би требало бити самосталан, но субјекат је још увек везан за мајку. Фројдов појам објекта, код Кристеве је замењен појмом *Ствари* за коју је субјект патолошки везан. Будући да није посве раскинут однос према мајци, а мајке више нема, долази до симболичног самоубиства, јер субјекат не може функционисати без везаности за мајку, али нема више могућност везивања. Тада долази до настанка меланхолије у којој субјект симболично убија себе како би продужио осећај везаности за мајку. (Кристева 1994) Код Фројда се симболично самоубиство транспонује у самопрезир и/или самокривицу. Стога се време код меланхолика схвата друкчије но у обичног човека. Прошлост као враћање мајци или прошлост када период постојања објекта жеље још увек постоји јесте разлог због којег меланхолик живи у прошлости: „Прошлост постаје судбина. Будућност постаје ништавило” (Хамер 2009: 89). У теоријским разматрањима меланхолије говорили смо о закочености коју меланхолија ствара и управо се понавља код Хамера кроз заробљеност прошлим. Садашњост се тада тумачи кроз прошло, односно, постаје реинкарнација прошлости. Меланхолик или свуда види трагове прошлог или се не жели ослободити прошлог сматрајући да је смисао постојао и да у садашњости више не постоји. Укидање садашњег смисла наметнуто је управо транспоновањем прошлог, при чему се сматра да је већ све виђено и да је садашњост само прошлост у траговима. За меланхолика, међутим, не ради се само о траговима, већ о потпуном обесмишљавању садашњег, сматрајући да су смисао и сврха историјски артефакти. Будућност је тада потпуно обезвређена, јер се укида могућност стварања новог искуства које ће креирати нови смисао. Позивајући се на меланхолични бесмисао у становишту Кјеркегора, Хамер истиче: „Потреба за занимацијом, стални лов за нечим што ће испунити иначе празно сада, израз је доколице, а доколица је опет, израз меланхолије” (Хамер 2009: 90).

На основу различитих психолошких испољавања меланхолије постаје јасније и позиционирање литерарних јунака, оптерећених различитим губицима, страховима и жељама који се, најзад, окрећу ка унутрашњем ја, разарајући психу. Везивање за објекат или ствар претпоставља трајање прошлости које је нереално, зато је психичка сфера меланхолика делом имагинарна делом реална. Прошлост која траје, иако је одраз времена које је завршено, значи пробијање границе садашњег времена, услед заробљености у прошлом. У меланхолији се не ради о прошлости као сећању или успомени, већ о начину на који субјект осећа и доживљава сопство и положај у свету. Стога и долази до психичке растројености услед нужности да се физички живи у садашњости, премда је психа креирана прошлошћу и као таква зависна од ње. Остале психичке манифестације чине

последницу меланхоличног доживљаја времена, те се даље развијају осећања подозривости, сумње у страха од постојећег поретка којег субјект посматра као претњу. Паралелно окретање ка спољашњости и ка субјекатском унутра изазива сродна осећања, дословно у знаку негативитета. Постоји истовремено презир који се транспонује на самопрезир те кривица Другог пренесена на кривицу сопства, јер пут меланхолика иде од спољашњости ка унутрашњем свету, у којем се налази на исти отпор и несхватање. Покушај да се психа измести у нове објекте и ситуације, претпоставља трошење времена, које је залудно, али које даје осећај продужења живота. Меланхолик прави симболичан прекид са животом, али је биолошки жив. Амбивалентност две крајности чини да меланхолик није у потпуности ни жив ни мртав, што претпоставља фрагментарност и психичку раслојеност. Максим Прео отвара тему меланхоличне смрти која би за меланхолика претпостављала идеално остварење замисли. Ако се меланхолик одрекао живота, а не жели умрети, онда је меланхолична смрт нужно креирање смрти у животу. Меланхолик битише између два простора, не допуштајући ни живот ни смрт у свом исконском значењу. Као пример, Прео наводи Вестминстерску цркву у којој се налази кип жене са натписом: *Сава, није мртва*. Тада се намеће круцијално питање раздвајања светова живих и мртвих и меланхолични покушај њиховог сустицања у бићу: „Меланхолик лебди између два света; за њега су оба та света само привиди; замишља да ће његова смрт можда бити попут његовог живота, да ће моћи да је посматра подједнако равнодушно, као што је то хтео да ради и током свог земаљског постојања, да ће моћи да остане сведок који се ни у шта не меша [...]” (Прео 2006: 247) Висока фреквентност меланхоличног осећаја субјекта у 20. веку садржана је у обесмишљавању и историјског и будућег. Субјект онда у садашњости битише кроз расцеп између идентитета и културолошке праксе која га је креирала, док се прошлост поима кроз критички суд о траговима који и даље постоје, укидајући витално сагледавање трију времена и сопства у оквиру њих.

1.4. Предметни репрезенти меланхолије

Књижевност 20. века своју савременост обезбеђује преиспитивањем те превредновањем постојећег стања у историји, друштву, књижевности. Тако рекреира реално чинећи га не више објектом стварања, већ самим стварањем. Упућивањем на спољашњост упућује се на значење што омогућава читање текста обогаћеног семиолошким знацима, који су до тада занемаривани. Керол Б. Џонсон истиче у тексту „Како се данас чита Дон Кихот” да је наведено Сервантесово остварење прво модерно дело у европској књижевности, иако је, као што знамо, реч о 17. веку. Керол сматра: „[...] да је Сервантес већ открио да ствари, као и речи нису (нешто), већ да (нешто) значе. Другим речима, Сервантес је већ мислио семиотички, кроз односе означавања између ознака и кодова, или језика.” (Б. Џонсон 2013 : 84) Другим речима, уколико је књижевност још од Аристотела значила фикцију, односно неистину, која је опонентна историји као веродостојној чињеници, сада долази до укидања вредновања на основу принципа (не)истинитости, јер у 20. веку истина је променљива реалија. Вредносни систем, по којем се оцењују и критикују социјалне појаве, ставља се под упит. С друге стране, међутим, предмети, ствари којима није намењена биолошка функција говора, постају такође вербални код откривања значења и самооткривања субјекта.

Када се говори о предметној меланхолији, отвара се поље уметничких остварења на пољу сликарства и архитектуре. Графичко представљање меланхолије у теоријским схватањима веже се за Албрехта Дирера и графику под називом „Меланхолија I”, која је настала 1514. године: „Са Дирером, Меланхолија се пребацује у сферу супериорних бића. Супериорних не само зато што има крила, већ пре свега, и нарочито, због своје обдарености на интелектуалном и креативном плану.” (Панофски 2006: 43) У делу *Живот и уметност Албрехта Дирера*, Ервина Панофског видимо да „Меланхолија I”, заједно са гравурама „Витез, смрт и ђаво” и „Свети Јероним у радној соби”, припада трилогији која се назива *Meisterstiche*. (Панофски 1952) Централни део Дирерове графике, којом је представљена меланхолија, заузима жена са крилима која гледа у даљину, а чија визуелна представа, оличена у немарној одећи и коси, претпоставља извесно меланхолично стање. Меланхолична жена приказана је са полузатвореном књигом у једној руци и шестаром у десној. Ервин Панофски тумачи женин поглед као *укочен* што претпоставља прву јасну ознаку меланхоличне заробљености, овог пута представљене погледом. Укоченост жене која делује инфериорно у односу на окружење, треба посматрати као меланхоличну пасивност, која је, као што је више пута истицано супротна беспослености или доколици: „Она није оставила свој рад из немара, него зато што је тај рад, у њеним очима, изгубио смисао” (Панофски 1996: 43). Окружење меланхоличне жене допуњава меланхоличну представу. Жени друштво прави промрзли пас и анђео који посвећено исписује редове на школској табли. Просторно-пејзажни оквир интезивира целокупну представу: иза жене је недовршена грађевина на коју су прислоњене мердевине, док је поглед усмерен на морску пучину полуобасјану месецом. Из датог призора издваја се звезда и слепи миш са змајевим репом, на чијим је крилима исписано MELANCOLIA I. Панофски посебно скреће пажњу на разбацане алатке које се користе у грађевини, а које на слици леже неупотребљене. Као семиолошки кодови уочавају се и звоно поред пешчаника и табела са шеснаест поља испуњених бројевима. Декор графике који окружује жену, као централну тачку, интезивира и допуњаје психофизичко расположење. Пасивној жени најпре је супротстављено марљиво писање анђела, што се може протумачити као научна активност и пасивност хуманитета, но дато тумачење остаје отворено. Шестар са слике означава геометрију транспоновану у поље уметности преко Сатурна, који по митологији шаље духове који подучавају меланхолији, док таблица симболише Јупитера чија је мисија да измени зло у добро. На тај начин долази до амбиваленције између погубног Сатурна и благонаклоног Јупитера, но посредством Јупитерове заштите може се избегнути страдање које изазива Сатурн. На везу Сатурна и меланхолије упутили су још, како истиче Весна Адић, арапски ствараоци Абу Машар, Ал Кинди и Ал Кабиси, коју су довели у везу утицај планета на људску природу: „Сматрало се да сангвистичним влада Јупитер, колеричним Марс, флегматичним Месец или Венера, а меланхоличном темпераменту припао је Сатурн.” (Адић 2012: 176) Дирерова графичка представа меланхолије претпоставља освртање на саме почетке меланхоличног тумачења, надограђених науком и разумом, с једне стране, и оностраним, с друге, што потврђује Аристотелово повезивање меланхоличности и генијалности. Продубљивање детаља са графике омогућава вишеслојност значења која се сустичу у централној тачки која представља меланхолију.

Серж Тисерон доводи у везу графичко представљање са симболичким прекидањем везе између мајке и детета. Први покрет дечије руке, који започиње између осамнаестог и двадесет и четвртог месеца говори о првој моторичкој способности и процесу осамостаљивања. Код одраслих, међутим, покрет на папиру претпоставља завршни процес

психичке фазе која запоседа дати субјект. Тисерон сматра да се графичким приказом могу представити диферентна психичка стања жалости и патње субјекта за објектом. Стварајући цртеж субјект може кренути у два смера: 1. Покушати да графички надокнади одсуство објекта, везујући се тако за онострано у објекту и визуелно на папиру; 2. Покрети руке могу имати улогу својеврсне вежбе, будући да је први покрет детета везан за прекид са мајком, сваки поновни покрет вежба психу субјекта да се осамостаљује. Будући да је у питању одрасла особа ради се о евокативном одвајању од мајке, о учењу како да се опстане без изгубљеног, које је нужно нарушило целовитост субјекта. Долази до обнове чина одвајања од мајке како би се одвајање успешно одиграло у зрелом субјекту. У том смислу могућно је повезати жалост и могућност превазилажења са физичком представом жалости коју меланхолик представља на папиру (Тисерон 2006: 186-187). Будући да субјект у меланхолији претпоставља двојну природу, било да се ради о односу на нешто или у односу на сопство, белина папира у знаку је целовитости субјекта без потребе да се надомести изгубљени део сопства, док покрети који нарушавају целост белог папира, јер више није у потпуности бео, јесте покушај да се униште фантазми који урушавају апсолут субјекта, чинећи га зависним и никад себи довршеним: „Као активност која остварује приступ депресивном фантазму и који се надмеће са депресијом, али је попут ње несвесна својих улога, графички гест се тако ставља у службу борбе против депресивних тежњи, али притом не омогућава да оне буду превазиђене” (Тисерон 1996: 191). Папир би, стога, представљао у сликарству, простор по којему се субјекат двојне природе транспонује у покрет оловке, која исписивањем губитка ствара илузију да губитак није коначан. Испољавање жалости на тај начин омогућава да се задржи веза са објектом, јер и уколико би се и приказ жалости укинуо дошло би до коначног прекида са објектом што би субјект пренело из депресивног фантазма у саму депресију. Депресивни фантазми онда могу бити продуктивни, јер су у знаку превазилажења депресивног стања. Иако да потпуног превазилажења не долази, сам процес даје субјекту допунско време које креира процес у субјекатској свести да ће започети процес имати повољан исход. Ако један цртеж означава један процес који се мора завршити неуспехом, јер се изгубљено не може повратити, субјект може изнова продужавати условну борбу са депресијом исцртавањем нове белине на папиру.

Жан Клер уводи појам *музеј меланхолије* у истоименом есеју, у којем истиче да поред психофизичких испољавања меланхолије постоје и материјални инструментни меланхолије. Предмети попут пешчаног сата, сунчаног сата, ваге, звона служе бројању/одбројавању времена. Сви инструментни за мерење простора и времена сведоче о трајању и пропадљивости, при чему долази до транспоновања у геолошко време које није мерљиво ниједним инструментом. Катаклизме које су могућне и свакодневно прете човечанству не могу се измерити нити одредити, јер се улази у сферу предсказања или наслућивања које је у домену меланхоличне психе. Постоје, према мишљењу Клера, и неколике врсте камења које се могу користити у борби против меланхоличности, бисер и корал: „[...]корал као да је настао од крви из Медузине одсечене главе, или је попут спаситељеве крви која се гранала у облику крвних судова, а бисер као живи камен који се храни покожицом онога ко га носи[...]” (Клер 1996: 238). Уводи се мотив жртвовања ради вишег циља спасења, при чему накит постаје симболички обојен: он истовремено штити и узима део од онога кога штити. Тако се потврђује двострука личност меланхоличног субјекта, који се истовремено храни оним што га нагриза. Као што је природа меланхоличног субјекта двојна, односно спој унутрашњих амбивалентних односа ја и

Над-Ја и спољашњих ја и Другост, тако и меланхолично камење претпоставља поларитет добра и зла, изазива меланхолију истовремено је контролишући.

Један од представника модерне уметности, Едвард Мунк графичким приказом под именом *Крик* даје слику меланхолије модерног доба. Насликани крик, као графичка представа, руши традиционалне принципе приказивања меланхоличности у суздржаности. На Мунковој графици налази се биће неодређеног пола, отуда што се на преласку из 19. у 20. век питање родне (не)равноправности више не доводи у питање. Укидају се полна дискриминација, униженост и присвајање, који уступају место новим елементима система: субјекту и функцији. Биће на слици нема онај меланхолични поглед укочености, добро познат традицији, јер готово да нема ни очне дупље. Из погледа упртог у даљину долази до губитка могућности да се гледа. Тело меланхоличног бића на слици у положају је грча, док се обеа рукама држи за главу. Централни део графике претпоставља, дакле, крик субјекта који покушава да гледа остацима очних дупљи. (Ерсан 2006) Недалеко од особе која се мучи приказана су два пролазника како одлазе. Поред њих су и две лађе, а на врху је небо боје крви. Слика одаје напетост, тескобу, мучну борбу живог и просторно-пејзажног. Могу се повући две паралеле у обе сфере. Док се један живот грчи и мучи, друга два бића одлазе, не осврћући се. Снажан набој неспокоја кулминира када се судари равнодушност и крик. Пејзажна представа осликава слично стање: две непомичне лађе и слика неба које као да се бори против крвавих трагова који га запоседају. Ив Ерсан, тумачећи Мункову слику, истиче да је циљ да се представи субјекатско, унутрашње, душевно. Спољашњи фактори, који до психичког стања доводе, остају на семантичкој периферији, циљ је представити кулминативни тренутак – крик. С тим у вези је и окружење субјекта на слици, свака линија, предмет и простор интезивирају душевно стање централног дела, што се доводи у директну везу са меланхолијом у којој субјект више не мора реаговати на спољашње факторе, јер оно изван субјекта у меланхолији улази у саставни део субјекта: „Нељудско проваљује у људско, бришу се границе између спољашњег и унутрашњег, меланхолија постаје двострука, вишеструка, свеобухватна. Онтолошко зло које гута све и изнедрује све” (Ерсан 2006: 250).

1.5. Меланхолија и књижевност

Меланхолично поимање света, од 18. века када се сматра, како истиче Мишел Фуко, доколицом услед које људи западају у чудоновата стања до краја 19. и почетка 20. када постаје резултат историјског сучељавања са људским страдањем и обратно, предмет је аналитичке праксе у светској литератури. (Фуко 2009) Присетимо ли се (пра)почетака модерне књижевности у Европи, када Шарл Бодлер објављује *Цвеће зла*, евидентно је да се још 1857. године појављују семиолошки кодови меланхолије на књижевном плану. Бодлер је својом збирком најавио сплин, чамотињу, празнину паришких улица, која ће резултирати новим што значи окретање сопству као бег од стварности: „Са Бодлером почиње деперсонализација модерне лирике, барем у оном смислу по којем лирска реч више не проистиче из јединства песништва и емпиријске личности, чему су, за разлику од ранијих столећа, тежили романтичари.” (Фридрих 2003: 35-36) Бодлерова деперсонализација наставиће се Рембоовом дезоријентизацијом, као начином да се прикаже прекид са стварношћу и песничко трагање којем прети суноврат да би се код

Малармеа постигла, како закључује Фридрих „најчистија (ослобођена од свега стварнога) присутност у речи.” (Фридрих 2003: 170) До сада смо видели да је управо меланхолија експлицитно одрицање свеукупне животне реалности и окретање вишем нивоу психе. На једном плану је одрицање у виду пасивности, а на другом, како је још Аристотел закључио, увећана продуктивност; „Оно што се стварно поништава путем језика који исказује његово одсуство, добија путем језика, његовим именовањем, своју духовну егзистенцију.” (Фридрих 2003: 135) Као претече модерне књижевности, француски симболисти најављују године рата и страдања, као и обрачун човечанства са институцијама које креирају актуелну стварност. Уколико меланхолија с краја 19. и почетком 20. века претпоставља провоцирање стварности и револуционарну борбу према наслеђеним културним, књижевним и политичким режимима, сведоци смо рађања различитих формација које врше обрачун са затеченим стањем у актуелном систему. Од експресионизма у Немачкој, где се посредством сликарства тежи исказати слобода за стварањем, ослобођена сентиментализма, до акемизма у Русији и аутора попут Ане Ахматове, Марине Цветајеве и Александра Блока, који поезијом креирају оружје против оружја. Иако се одредница меланхолија готово ни у једном литерарном остварењу не спомиње експлицитно, меланхолично одрицање стварности те окретање сопственом трагању узвишеног смисла које реалност не признаје прожима целокупну европску културу у њеним кризним периодима. Још је Роберт Бартон у *Анатомји меланхолије* претпоставио меланхолично стање као последицу узнемирености и анксиозности. Међутим, меланхолија је, према Бартоновом виђењу, део смртности, и као таква, садрживи је део бића, будући да бићу није дато да стекне слободу од смрти. (Бартон 1932) Ослобађање ауторитета врховног бога који ће после средњег века имати статус владара, значи разбијање целине и покушај појединачног отривања смисла које нужно води до самооткривања. Смисао самоспознаје у меланхолији јесте смрт свих системских релација које конституишу појединца и његов идентитет у 20. веку. Стога је превредновање система имплицирало усмрћење и бића као дела датог система. Отуда смисао није могуће више тражити у друштвеној и историјској пракси која не само да је стављена под ореол сумње, већ се историја као коначно доказана чињеница одбацује. Биће тада постаје међупросторна егзистенција, која смисао тражи у ненаписаној историји коју сама покушава да створи.

Студија *Меланхолија и психологија* Илита Фербера интерпретира ставове Валтера Бењамина о меланхоличној повезаности људске психе са вањским факторима који (ин)директно нарушавају равнотежу телесних сокова те и ментални баланс. Валтер Бењамин надовезује се на Бартоново схватање меланхолије, као иманентног дела постојања бића, но у меланхолији је, сматра Бењамин одлучујући интезитет негативног осећања: страха, узнемирености, туге, сумње. Премда природном дата као саставни део људске психе, активирањем меланхоличности биће постаје интезивног сензибилитета и до изражаја долазе наглашена унутрашња осећања. Бењамин закључује да меланхолија, као дубоко укоренењено осећање, чини основу поетика аутора који су припадали диферентним временским периодима: Бодлер, Кафка и Пруст. (Фербер 2013) Стога, укључивање аутора с почетка века у меланхолични дискурс који је иманетан ауторима с краја века, показује да је модернистички период на различите начине претпостављао меланхолију као основу савремене мисли, којој је (пре)испитивање основни вид испољавања. На то је Валтер Бењамин упутио још у *Левој меланхолији*, бавећи се поезијом Ериха Кестнера, како би показао да ништавило модерног доба није новост, а проговор о патњи у веку куповне и

продајне моћи претпостављен је сарказмом: „Њихов такт потпуно прати ноте које уцвељују јадне богате људе: оне се обраћају тузи засићенога, који свој новац не може неизмерно да усмери ка свом стомаку. Измучена ступидност: то је последња од двомиленијумских метаморфоза меланхолије.” (Бењамин 1985: 201) Стварности о којој Бењамин говори текстуална је манифестација модерне књижевности, која, као социјално-реалистички усмерена, нужно мора пропагирати ништа које из стварности црпи. Меланхолија тада постаје име за апсолут сумње у смисао који се више пута доказао као немогућ. Производ сумње јесу фрагментарна испитивања другости, отуђености и неравноправности која дозвољавају да се текст чита као хетерогени продукт остатка историјског (пре)испитивања. У вези са тим, закључује Хуго Фридрих: „Лако се да запазити да се лирика 20. века на више начина односи према свету. Али резултат је увек исти: обезвређење стварног света. Као и у роману стварни свет се у лирици распао на појединачне појаве, које се пажљиво сабирају и онда стављају на место целине.” (Фридрих 2003: 23) Уколико је, како сматра Линда Хачион, модерна књижевност у ствари децентрирана стварност, када у први план избијају маргиналне групе, до тада угушених расних и класних друштава, те покушај стварања дистинкције између доживљеног и представљеног, које неретко води у меланхолично стање, можемо видети да се у романима Врициније Вулф појављују женски протагонисти, као носиоци бесмисла бивствовања у социјалном поретку родне неравноправности. Меланхоличност жена које Вулф представља оличење су системског пробијања незапажених појединаца у средиште текста. Меланхоличност отуда постаје стање здраворазумске свести о угњетавању те је меланхолија реална последица узрока које креира друштво. Евидентна повезаност духовног клонућа и савремене мисли претпоставља потенцијал рашчитавања текста књижевности 20. века (и раније) кроз призму меланхоличности, при чему меланхолија добија статус осећања свеукупне реалности садржане у субјекту. Тада није реч само о психофизичком растројству бића, већ о дисбалансима спољашњег света које растројство изазива:

„Меланхолична нелагодност у култури је пресудно одредила и модерну филозофију, уметност и литературу, при чему овде ова нелагодност на неки начин рефлектује и приказује саму себе и своје узроке. То значи да овде меланхолија постаје креативна, да покреће стваралачку фантазију. Није случајно да се реч меланхолија у фелтонима, уметничкој критици употребљава као одлика извесних уметника и њихових дела и да најчешће има позитивну конотацију, буди асоцијације као што су дубока смисаоност, интима, креативна окренутост од света.” (Шмиц 1985: 181)

1.6. Меланхолија и књижевност модерне

Проговор о вези меланхолије и књижевности модерне претпоставља чињеницу да књижевне формације чине диферентни поетички системи и литерарни јунаци у оквиру система који настају и постоје као реакција на извесно стање. Да ли ће се дата реакција представљати кроз унутрашњи свет јединке и/или у корелацији са друштвено-историјским узорцима, зависи од периода појављивања саме формације. Када говоримо о српској књижевности те и шире јужнословенским, које окупљају сличне друштвено-политичке околности, неопходно је осврнути се на студију Владимира Дворинковића *Психа југословенске меланхолије*, која настаје посредством ауторовог мишљења „да у свим

испољавањима наше народне душе постоји некакав талог тешке меланхолије” (Дворинковић 1996: 141). Већ при употреби речи *талог* намеће се индиректна веза за истинским талогом меланхолије у знаку црне жучи, који таложењем чини руке меланхолика набреклим од вена, а психу у стању напетости, при чему мора доћи до пуцања, односно, психофизичког пражњења. Књижевност, као посебан медијум уметности кроз коју аутори проговарају, попут меланхолика, о сопству и свету, постаје погодан простор за смештање неколиких историјских дешавања која нужно утичу на поетичка начела те и природу дискурса. Рад обухвата одређени корпус од модерне до постмодернизма, када су друштвене прилике крајем 19. и током целог 20. века биле погодне за рађање меланхоличне књижевности. Но, изван конкретних узрока, Дворинковић истиче да постоји недефинисано нешто у психи народа што је погодно за меланхолију. Дакле, из саме природе југословенског народа израња склоност ка стањима декадентности, чамотиње, туге. Различита психичка испољавања субјекта у књижевности омогућавају да се јасно дефинишу разлике између жалости и меланхолије те меланхолије и лудила. Чини се да српска књижевност 20. века презентује диферентно меланхоличност, показујући где се меланхолија завршава жалошћу, а када прелази у стање лудила, при чему се намећу друштвени фактори и поетички системи који друкчије третирају субјект, па је и реакција субјекта диферентна у зависности од формације којој припада. Но, изван система и формације, опстаје колективно уткано у свести човека о народу којем припада, и себи као издвојеном представнику датог народа. Меланхолија је, према мишљењу Дворинковића, својствена јужнословенском народу, по духу и талогу што су меланхолично садржани у човековој природи са ових простора:

„Када би требало у једном маху захватити једну и најкарактернију црту у психи овог народа, али са дна и коријена, ја не бих знао шта друго да изнесем на сриједу, ван ту несретну нашу меланхолију и носталгију. [...] Као неки тешки, темељни тон провејава та меланхолија, сјета и носталгија све оне творевине и изјаве народне душе које уистину морамо да сматрамо столетним, истинским резултатима оног читавог животног свијета у којем је наш народ своје тријезне дане боравио. Тешка животна озбиљност која се до јасног бола пропиње и као бол изјављује готово у свим традиционалним продуктима духа народног, ударило је толико видљив жиг на чело томе народу да су и многа друга својства његова само отуд разумљива.” (Дворинковић 1996: 142)

Пре конкретних меланхоличних симптома, постоји у нашем народу исконски талог патње коју наслеђују генерације, творећи тако асоцијативно начело по којем се јужнословенски народ идентификује и дефинише. Још је Хипократ довео у везу нарав и физиономију људи са поднебљем са којег потичу. Отуда проистиче да одређени географски положај рађа одређене типове људи. Код Хипократа, подела је двострука. Наводимо другу врсту из поделе, која је блиска представи нашег поднебља и која у многа асоцира на темперамент и сензибилитет нашег народа: „Са друге стране, тамо где је земљиште голо, безводно и неравно, које зима добро стеже, а сунце пали, тамо су становници чврсти, мршави, истакнутих зглобова, напети и маљави. Њихова природа одликује се живом марљивошћу и будношћу, тврдом и самосталном нарави и духом. Приметићеш да им је природа више дивља но питома, да су у занатима оштроумнији и способнији, а и да су у ратној вештини такође бољи.” (Хипократ 2007: 163) Исконска меланхолија, утемељена у бити колектива, претпоставља плодно тле за употпуњавање

унутарње меланхоличности од стране принципа спољашњег које је садржано у субјекту, као део његовог идентитета.

На плану повезивања књижевности југословенских народа, Милош Милошевић, за формацију модерне у српској књижевности, рећи ће како ју је тешко одвојити на уметничком плану од Хрвата и Словенаца, будући да постоји сродна тежња аутора да проговоре о социјалном стању, у оквиру сродних културолошких пракси. (Милошевић 2006: 100). Модерна у српској књижевности појављује се крајем 19. века и траје до Првог светског рата. Друштвено-политичка дешавања претпоставиће књижевни период који ће се негде наставити на реалистично представљање, уз посебан осврт на унутрашње и индивидуално. Политичка слика одражава смењивање династије Обреновића која се ослања на политику Аусто-Угарске, након чега долази династија Карађорђевића уз заступање политике Русије, што на концу доводи до царинског рата између Србије и Аустро-Угарске 1905. године, али и до рата 1914. године. Књижевност у Србији у знаку је бунта против Обреновића, при чему долази до рушења романтичарског духа националног јединства, а опште расположење доводи до формирања *Српског књижевног гласника*, чији се предводник, Јован Скерлић, залаже за проговор о општеној проблематици те, праћен идејама Светозара Марковића, и за социјалну функцију књижевности. Јован Деретић, раздобље модерне у српској књижевности означио је као период *Српског књижевног гласника*, будући да траје од излажења часописа 1901. године до Првог светског рата, 1914. године. (Деретић 2009: 103) Будући да у епоси модерне опстају две тенденције, једна која настаје под утицајем француског симболизма и парнасизма и друга, која претпоставља биографизам и социјално-историјске проблеме као релевантне чињенице у књижевности, литерарни период модерне садржајно и формално одликује се хетерогеношћу. Стога ће се с једне стране тежити лепоти песме на формалном плану, за шта се залагао Богдан Поповић и што претпоставља парнасовско чишћење књижевности од спољашњих фактора, али ће тематско-мотивски план остати проткан национализмом, друштвеним (не)приликама те и осећањем песимизма као честим осећањем субјекта. Крајњи израз проговора о неприликама доводи до различитих поетичких система, од заговарања песимистичког доживљаја света до потребе да се књижевни јунак отцепи од средине у којој страда и окрене се будућем креираном животу. *Српски књижевни гласник* тада неминовно супротставља своја дидактична начела сновима младог нараштаја. Уистину, ти снови постају илузија, а етика правде и морала ниподаштавају се у корист реалности која је декадентна и у којој се губе дотадашње националне парадигме. О томе говори и Драгиша Витошевић: „Тако ће СКГ све више постојати туђ младима и новим стремљењима, па ће превазилажење његовог блиставог академског реда, ма колико тешко, све више постајати неизбежно.” (Витошевић 1975: 194) Лутање субјекта добија меланхолични осећај у оној мери у којој субјект покушава да пронађе смисао у систему бесмисла. Уколико се оставе по страни утицаји, неминовно је 20. век донео промене које, изван унутрашњег и/или спољашњег приступа књижевности, значе прекретницу у српској књижевности. На то упућује и Палавистра: [...] да је почетак XX века означио прелом и да се од тада може говорити о стварном укључивању српске књижевности у европска уметничка збивања.” (Палавистра 1986: 17) Независно од француских утицаја, неминовна је везаност аутора за тло које га је изродило и нужно конституисало. Јасно је да, како и наводи Драгиша Витошевић, концентрисаност бива на утицајима са стране, али је нужно читати песнике у међузависној вези са просторно-временским приликама у којима су стварали. (Витошевић 1975: 16) Слобода којој стреми нови нараштај постаће окидач за

ново које је непознато, страно и које се посматра као жељена другост. Међутим, испоставља се обрнуто. Тамо где се руши традиционално као превазиђено, долази савремено чија је будућност ништавило. Постају онда јасни обриси меланхолије код Диса, Ракића, Симе Пандуровића, који слободу уписују као пропаст, а живот као нужно зло. Појавна деструктивност креираће деструктивни субјект, док је поетички систем одраз једне, како истиче Палавистра, трагичне лирике: „Њихова трагична визија дала је нов и модеран смисао трагизму романтичара, али у истом тренутку била и увод у велику драму отуђења коју је осетила авангарда.” (Палавистра 1986: 291) Дис, међутим, одлази најдаље представљајући песму као изломљено стакло, кроз које се само назире светлост целине, јер целина текста и целина модерног субјекта престају да живе рушењем граница које су их конституисале. Деконструкција тако постаје нови вид стварања, које је стварање у меланхолији. Хуго Фридрих уводи појам *негативне категорије* постављајући тако однос према традиционалном вредновању песништва: „У Гетеовим рецензијама посвећеним песмама наилазимо на вредновања као: угодност, радост, љупко обиље [...] Шилер се служи сличним појмовима: по њему песма оплемењује [...]” (Фридрих 2003: 19). Насупрот традицији модерно песништво представљено је категоријама негирања историје, стварности, друштва, културе, јер није реч о осуди песништва, већ се категорија негативитета схвата као позитивно вредновање: „Наиме, дезоријентизација, растакање уобичајеног, изгубљени ред, инкохеренција, фрагментарност, стил низања, брутална неочекиваност, депоетизована поезија, одблесци разарања, оштре слике, дислоцирање, астигматичан начин виђења ствари, отуђење...” (Фридрих 2003: 19-20) Песници модерне лирике, на челу са Бодлером, који уводи естетику ружног, провоцирају стварност, извргавају руглу постојеће вредновање лепог, јер лепота је недостатна трагању за суштинским/идеалним. Но, идеално у Бодлера постаће императив целокупне модерне књижевности, као присуство непредстављивог, односно „бесадржајан појам смрти” који се, како закључује Фридрих интезивира код песника/следбеника бодлеровског песничког програма: „Празна идеалност, оно неодређено друго, које код Рембоа постаје још неодређеније, док се код Малармеа претвара у пуко ништа, затим тајанственост модерне лирике која кружи сама у себи: све то одговара једно другоме.” (Фридрих 2003: 49) Пут (само)проналажења субјекта у модерни, како би позиционирао себе у оквирима садашњости, претпоставља пут магновења који је меланхолији добро познат. Друштвене прилике, као узроци психичких стања јунака, изазивају психолошку нестабилност која онемогућава да се осећај конкретизује и јасно дефинише. Меланхолија у знаку исклизавања субјекта из искуственог система мишљења огледа се у модерни као субјективни бунт, оличен у трагању и потреби са спознајом која је често праћења мрачним душевним стањем, неретко и халуцинантним сликама. Такве слике присутне су већ у *Беспућу*, Вељка Милићевића. Управо ће на неодређеност стања упутити и Перо Слијепчевић, истичући како је половиност и немогућност контурисања једно од основних психолошких обележја модерне. (Слијепчевић 1983) Меланхолично окретање сопству, као последици разочарања у спољашње, не допушта конкретизовање психофизичког стања, јер субјект мисли да пати за изгубљеним, али се повратак на изгубљено често нуди као ново незадовољство. Меланхолија се у модерни српске књижевности јавља као израз незадовољства тренутним стањем, а будуће је често у знаку смрти.

Спајање двају опонентних појмова као што су живот и смрт, у меланхолији постаје прихватљиво и једино могућно начело, осим у случајевима када долази до суицида те се

биолошки живот насилно прекида. Уколико се човек по правилу плаши смрти или од смрти бежи заваривајући свест о нестанку које је у далекој будућности, аутори модерне као да покушавају да пригрле смрт која се нуди као једина коначност. У поезији Владислава Петковића Диса укида се могућност бојазни од смрти и уводи се констатација да је смрт свеprisутна, неминовна и да је ићи смрти у сусрет заправо једини подухват који има смисла: „Дис је наш први, и можда до данас једини песник коме се свет чинио као паклено привиђење, али он није само дотицао дно очајања, него је на тренутке имао визију другог света, мирног света покојника, због чијег смо постојања ми овде доле још несрећнији” (Павловић 1981: 353). Меланхоличност Дисове поезије огледа се у мирном прихватању ништавила, који је паралелан универзум постојећем свету. Но, у меланхолији је вредносни свет свет иза појавног, онај свет у којима се откривају мрачне стране живота. Невен Јурица је простор меланхолије у којему је смештен субјект, као онај који се одрекао живота, али је још увек жив, и као онај који је спознао смрт у земаљском животу назвао предворјем смрти: „Онда када се исцрпе све дате могућности, било у збиљи било у машти, показује се Смрт, страшно лице Ништавила. Меланхолија је тако предворје, Лимб Смрти” (Јурица 1996: 99). Простор у поезији модерне нуди се као бег од стварности, али не у фикцију, већ у паралелну стварност која је спозната од стране субјекта и који дату спознају транспонује у литерарну форму. О Дисовој поезији постоје два опречна става, који се ослањају на неколике теоријске ставове о меланхолији, а који су се кроз историју мењали. Милан Ранковић ће критичаре Дисове поезије назвати органицистима и социологистима. Једни Дисов песимизам тумаче као сам доживљај аутора према свету и сопству, док други разматрају друштвене утицаје на природу поетичког система. (Ранковић 1976: 109) Међутим, чак и када се говори у прилог прве групе, потребно је истаћи да меланхолија у Дисовој поезији није продукт измишљеног света. Простор који је ништаван у Диса претпоставља добро познате београдске улице те би поезија била условни утисак на виђено. На другом плану, када говори о рађању, увек се говори о паралелном свету који је постојао пре овоземљског што је сродно меланхолији, која уводи и познаје равноправност света иза појавног. Управо је изван појавности простор психичке спознаје, јер физичком паду на земљу претходи један живот, као што и самом бивствовању на земљи противуречи други свет који постоји и који оспорава смисао материјалног живота. Стога је и патња у Дисовој поезији супротна унижењу и беспомоћности: „Дисов песнички речник, поред све тежње ка прозрачности, има и ту неодољиву земну страну, која није израз његовог помодарства, како се некад мислило, већ напротив, неуклапања, незнања и побуне.” (Витошевић 1975: 358-359) Немоћ субјекта постоји, али она остаје део рационалног, у сфери меланхолије преображава се у продуктивно средство: „Реч је, пре свега, о психичкој, унутрашњој, доживљајној патњи. Дис пати са стоичком мирноћом.[...] Дисова мирноћа у патњи проистиче из потребе да се одржи дистанца према сопственом болу, да се изгради и учврсти растојање између бола и језгра сопствене личности, суштински нужно за одржавање психичке равнотеже” (Ранковић 1976: 121-122). Не само дистанца, већ и пут трагања у онострано јесте надокнада за објект који је изгубљен или за идеал који је недостижан. Пошто се већ одговор не може пронаћи у видљивом, долази до ревидирања свести која се усредсређује на други, непропадљив свет: „Уместо смрти, како не бих умрла смрћу другог, производим – или барем показујем да ценим – вештачку творевину, идеал, нешто онострано што моја психа производи како би изашла ван себе: extasis. Артефакт, идеал, онострано, лепо које може да замени све пролазне психичке вредности” (Кристева 1994: 180). Креирање новог

света од којег се тражи одговор значи покушај да се остане у животу, изван представљеног, у симболичкој проекцији датости која када постане симбол мења своје значење. Меланхоличност Дисове поезије оцртава се у симболу који је значењски центар поетике, зато и долази до противуречности у поетичком систему. Тежња за савршенством форме прети да се наруши хаосом и нирваном која надилази ограничења и правила, јер супротно реду и оквиру, јесте ништавило које ниподаштава појам ограничења: „У ствари, парнасовски идеал поезије којем је Дис остао веран до краја, био је супротан његовом песничком духу. Чврста форма песме била је претесан калуп о који се спотицала и разбијала његова лирска емоција” (Деретић 2002:112). Осећај ништавила који се уписује као начин живота и вредновања постаје основно меланхолично упориште у којем је могућно даље разматрање психофизичких и просторно-пејзажних аспеката: „Крива погледа у којем није пронађено друштвено ја погађа песнички субјект, и пошто више нема страсти, животног елана, него само узалудне наде на крају нема оног што би га ослободило тамнице имагинације и песничког израза.” (Јерков 2010: 260)

Меланхолична спознаја смрти у животу те смрт као основно осећање субјекта налази упориште у кулминативној тачки нирване. Означен као „отпадник и проклети песник отуђености”, како га назива Палавестра, Дис одступа од друштвене норме и на поетичком плану. Спајајући симболистичке слике магновења, са личном поетиком слутње и мистике, Дис ствара поезију привидне нелогичности. На то упућује и Палавестра, истичући визију као једно од основних начела Дисове песничке слике: „Дучићева слика почива на алогизму и због двоструког кодирања језичких облика постаје чиста метафора”. (Палавестра 1986: 305) Романтичарско ослобађање песничког субјекта, значи провоцирање система: песничког, метричког, друштвеног. Подривање удвојене етике претпоставља суноврат Диса као човека и као песника, али уздизање субјекта у визију и сновиђење, јер слутња Дисовог субјекта није плод имагинације, већ реалне историјске катаклизме. То је иницирало двоструку одбаченост: како би Дис одбацио рационализам с почетка века, Дис постаје одбачени симболиста модерне српске књижевности: „Опседнут тамом, мрачним сазнањима, ништавилом, смрћу, болом, очајем, видећи живот као тамницу у којој је једина благост утешна питомост снова и халуцинантних сновиђења на граници између јаве и сна, Дис је певао песму дубоке, меланхоличне спиритуалности.” (Палавестра 1986: 315) Субјект Дисове поезије постаје субјект суочен са страдањем и смрћу, али и равнодушан према смрти које се више не боји, већ јој свесно иде у сусрет што се равна са меланхоличним покушајем да смрт постане средство опстанка у животу, јер пад у „Тамници” није суноврат, већ прошли догађај након којег следи бивствовање и стварање. Јерков ће рећи: „Судбина у животу као пад је закључена, она представља општу форму постојања у свету. [...] Поглед на самога себе човека који је упознао живот води до језиво-сетне пресуде сопственим изгледима, али се у тој пресуди отвара могућност песничке дубине.” (Јерков 2010 : 227) Уколико сам *пао* и *ја* значи да сам тако настао и постао један од многих који живот начињу истим падом. Парадоксално, пад постаје сразмеран егзистенцији, што се у меланхоличном кључу да посматрати као погодан аспект стварања у паду и кроз пад. Уколико је меланхолија одрицање од живота у романтичарском значењу, онда је двоструко повезана са савременом српском књижевношћу, као нихилистичко стварање и као вољно прихватање смрти која конституише модерни субјект:

„Могућност да се у самоодрицању каже више него у самопредстављању врхунско је средство модерне уметности”, јер „У модернизму песничка воља не поништава немогуће тако што се немогуће догађа, модернизам не може да омогући немогуће. Модернизам му иде у сусрет управо као немогућем. Модернизам је сусрет обликовања са немогућим које се по први пут представља управо онаквим какво јесте, као непредстављиво.” (Јерков 2010: 235)

Испоставља се да је немогуће неопходно колико модернизму толико и меланхолији, јер представља непредстављиво, као услов стварања и као услов постојања у меланхолији: „Нирвана, дакле, представља свеопште начело онестварања бића: она уништава свеколику васељену, уништава предмете и физичке појаве, уништава тело и душу човекову, уништава време и простор, прошлост и будућност, јаву и сан, срећу и несрећу, идеје и маштарије... нирвана је начело дејственог ништавила.” (Негришорац 2002: 126) Тиме се ствара прва, нераскидива нит која ће каткад опстајати у обрисима поетичких система модерне књижевности, а неретко ће бити конституитивни аутопетички елемент. Материјално није унижено ни у тексту ни у меланхолији, насупротив, потребно је да се материја покаже пропадљивом, како би показало и доказало постојање изван искуства и пре искуства. Трансцедентно се не усваја, већ је садржано као начин успостављања смисла након што на место пропасти дође ништа, празнина. Није реч о страдању као таквом које је узрок меланхолије, већ се страдањем омогућава меланхолично стварање. Ништа и нико постају опипљиви у оном смислу у ком се значење опипљивог помера са конкретног на апстрактно. Опипљиво умом и бићем које постоји, даје живот нихилизму, при чему се живот посматра као могућност постојања ни у чему и ни са ким. Тако меланхолија постаје продуктивно одрицање смисла: „[...] а основни модус Дисовог песничтва јесте да је присутно оно што не може бити, тј. да се одсуство прикаже као да је ту. Тај модернистички песнички рефлекс присутног одсуства (смрт), дакле, води до одсутног присуства (мртва драга)”. (Јерков 2010 : 258) Књижевност престаје бити дидактична пракса, јер етика друштвено прихватљивог, као јединог меродавног, замењене су Новим које: „[...] значи примамљиву философију излета и тренутка који не подразумевају свагда неку ужу доследност: у основи то је оно Ракићево силно задовољство осећати све, што, дакле, обухвата и супротности и противуречности.” (Витошевић 1975: 330) Не само да модерна обухвата противуречности, модерна на противуречностима почива, подривајући на тај начин традицију која постоји да би опонирала Новом. Чини се да је номинација Диса као одбаченог песника постала пракса проучавања, која скреће свест читаоца са исконске вредности песникове речи. Но, као да је неопходно изопштити песника како би се он песником назвао: „[...] да је однос песник – доба много више потрзан, назначаван, па и изопчаван, него што је изучаван.” (Витошевић 1975: 19) Писац, као текстуално сведочанство грађанске илузије, нападање патријархалних идеала, новог које није само у утицају са стране већ у самој књижевности, евидентно је одбачен, маргиналан и изопштен. Поезија модерне онда постаје поетички простор, у којем се отварају наговештаји, сумње, преспитивања субјекта окренутог сопству, те су нужне пукотине и урушавање реда: „Једноставно одсецајући себе од вулгарних емоција и усредсређујући се на приватне визије, симболиста се одваја од великог дела живота и његово дело је постало активност култивисане неколицине” (Баура 1970: 21).

Неретко се меланхолични уметници описују као отуђени, они се одвајају од културе, а услед културе која их ограничава, забрањујући једном Ја да проговори о себи, уколико проговор значи нарушавање хомогене, идеалне слике о култури којој Ја противвољно

припада. Меланхолично виђење света онда постаје продуктивни процес у којем се откривају тамне стране живота као највећи степен спознаје и самоспознаје, јер уколико је меланхолији кроз векове приписивана мистификација кроз знак болести и негативитета, крајем 19. и у 20. веку меланхолија није само осећај већ последична реакција узрокована одређеним стањем: „[...] сада почиње да се посматра у својој друштвеној условљености, као психолошки производ одређених односа власти, више као реактивна, него као ендогена меланхолија” (Шмиц 1985: 194). Наслеђе књижевности модерне, које се огледа у парнасовском култу форме и естетике, и симболичком доживљају постојања, чини формацију модерне хетерогеном, будући да исказивање песимизма и колебање између индивидуалног и општег онемогућава да се поетички системи успоставе као хомогени. Окретање сопству произилази из друштвеног-политичког, те аутори, посебно у оквиру прозе модерне покушавају да оголе унутрашњи свет својих јунака како би нашли могућне одговоре за њихово страдање. Неразлучиво својство меланхолије јесте, стога, превазилажење смисла. Смисао се провоцира зарад стања ума које је смисао друге врсте. Реч је о меланхоличном смислу, који је потпуно диферентан од значења које је устројила природа и конвенционалног значења које пропагира систем. Стога се ослобађање врши на два нивоа, најпре се смисао превазилази да би се, напослетку, укинуо. Меланхолични смисао подудара се са смислом у Дисовој поезији, јер како истиче Александар Јерков: „Тумачење Дисове поезије мора да расветли процес који премашује иманенцију смисла.” (Јерков 2010: 245) На почетку века, Милутин Ускоковић и Вељко Милићевић повезују меланхоличност романа са општим тенденцијама младих да оду и пуне корене у великој средини, која довршава процес нагризања душе и урушавања почетних снова. Проматрање психолошких стања јесте зачетак тенденције у српској књижевности 20. века која ће се интезивније наставити после Првог светског рата. Аутори модерне огољавају трагичност јунака посредством одласка, но оно што је пре саме дискурзивне приче претпоставља неминовност субјекта да оде, трагајући за идеалом, смислом живота, јер хронотоп путовања поима се као самооткривање. Путања јунака модерне уклапа се у меланхолични пут током којег субјект прелази са једне тачке на другу, покушавајући да умакне вампирима прошлости. Субјект, најзад, бива свестан безизлазности, јер се као узрок кулминативне тачке страдања појављује управо она тачка која је за меланхолика уписана као циљ. Страдање јунака модерне уписано је у расцеп између традиције и модернитета, покушаја да се јунак издвоји и отргне из система који то не омогућава. Стога је на концу меланхолични доживљај света логичан след немогућности субјекта да функционише изван система који га креира. Готово исту судбину доживљава Милићевићев Гавре Ђаковић и Ускоковићев Чедомир Илић, који меланхолично незадовољство садашњим замењују меланхоличним незнањем будућег.

Период модерне у српској књижевности може се означити као сустицање традиције и савремености, покушај да се реалистично представи судбина сународника у годинама које наговештавају страдање током рата. Меланхоличност у делима предратних аутора претпоставља нихилизам и декаденцију, те симбиличко наслеђе уобличено новим темама које обавија вео мистичности и магновења. Судбина Ускоковићевих јунака стога би означавала судбину меланхолика који психолошке идеале транспонују на доживљај света, зато је на концу основни осећај нихил/ништа. Првобитни назив Ускоковићевог романа носио је назив *Хроми идеали*, што упућује на немогућност дошљака да се асимилију на београдском тлу и да се поистовете са градским, па се субјект уписује као туђин без завичаја. Индивидуална страдања која се дешавају Чедомиру Илићу постају део

макрокосмоса, опис времена у годинама пред рат те појединачно постаје колективно и опште: „Јер, Ускоковићеве опаске на крају о дошљацима имају, свакако, данас смисао једне-социолошко-историјске дијагнозе уже националне провенијенције и односе се на проблем мале земље која почиње корачати путевима индустријализације и културног и интелектуалног уздицања” (Вучковић 1966: 249). Меланхолија у модерни српске књижевности постаје одраз индивидуалних снова праћених друштвеном неуклопљеношћу, при чему се пут остварења циља нужно завршава смрћу или свешћу о бесмислености бивствовања изван смрти. Јунаци се тада одричу животног принципа те постају пасивни посматрачи смрти која им се предсказује у животу што се одиграва упркос свему. Вељко Милићевић представиће сличну драму романтичарског јунака који одласком покушава да се ослободи корена меланхолије усађене у раном детињству. Пут Гавре Ђаковића узалудан је и пре поласка, јер меланхолија породичне куће коју Милићевић представља у духу реалистичног стила, остаје главни симбол током Гавриног пута што иницира повратак кући и сећањима на детињство. Пропадљивост једне грађевине евоцира пропале идеале, пропали дом и породични амблем. Остатак свеукупних пропадљивости јесте меланхолични субјект. Аутори модерне неретко разлоге страдања траже у жељи субјекта да се отргне те јунаци скончавају због себе, а ради себе. Но, меланхоличност јунака постоји од почетка и управо психолошка свест да је свет бесмислен нагони Гавру Ђаковића и Чедомира Илића да покушају да отпусте прошлост како би креирали бољу будућност. Но управо прошлост која је изродила меланхолике, не даје могућност да се будућност креира као промењена и нова. Будуће тада евоцира прошло и интезивира психолошку драму услед спознаје да постоје оквири из којих се не може изаћи. Ништавило је онда заједнички принцип који се рашчитава у диферентним поетичким системима:

„На граници између прошлог и будућег млади човек тога доба покушава да се веже за било какву сталност: за политичке догме новог времена, а прагматичне кодексе рада и понашања или моралне норме које су већ ишчезавале, за нове филозофске идеје и љубав. Не успевши ни у једном од тих покушаја, он се сурвава у празнину лудила или самоубиства. Судбина многих интелектуалних и књижевних сањара и јунака које су ови стварали у делима, таква је: пад у празнину” (Вучковић 1966: 250).

Пад у празнину објашњава се меланхоличним стањем које је изазвано хтењем субјекта да физичком променом имплицира психичку. Континуирани покушаји везивања за некога/нешто, које наводи Вучковић, у меланхолији постају свест о беспомоћности субјекта, свест да се долази до тачке после које је ништа, нужан суноврат: „А када узалудност постане дио живљења, када постане његова гравитациона тачка, кад се преко искуства немоћи искушава узалудност, онда је то чисто стање меланхоличног одумирања” (Јурица 1995. 98). Код Ускоковића не постоји процес умирања и одрицања живота који је нови начин живота, већ пресек у тачки суицида којим се прекида агонија узалудности. Меланхолија Чедомира Илића јесте гомилање немоћи која кулминира поништавањем сопства, апсолутно прекидање са дотадашњим животом, јер субјект убрзо спознаје да трагање није више могуће, будући да је унапред узалудно. У *Беспућу*, међутим, долази до смрти у онотлошком смислу. Гавре Ђаковић спознаје смрти на различитим нивоима, у породици, у студентском животу, у природи, у сопству. Спознајући да је хтење једнако смрти и да жеља или идеал претпостављају пуку илузију која се не може реализовати, Гавре Ђаковић одриче се свега за шта се првобитно хтео везати. Напушта сопствене

идеале и студентски живот, пориче постојање љубави према породици и жени те се најзад саживљава са пропашћу куће и пејзажног декора, желећи тако да успостави егзистенцијалну негацију као примарни принцип живота. Растакање субјекта одиграва се паралелно са материјалним и духовним. Најзад, изостанак биолошког свршетка означава последњи трзај субјекта да онемогући уписивање сопствене смрти у приповедачки дискурс. Тако осећај свеопште несреће превазилази појединачно незадовољство у меланхоличности, која постаје именитељ свекупног пропадања.

Субјект у меланхолији има свест о апсолуту бесмисла, стога се више не траже узроци већ се појединачно транспонује у опште. Стога је и симболички осећај субјекта несрећа која проговара у име живота и у име смрти, човек је обезвређен па нужно и све што се изван човека одиграва. Меланхолија је опште стање у којем је субјект заробљен, те се пре новог пада одриче жеље, како би се избегла нова жеља у заблуди. Меланхолично стање је стање психе субјекта, који се окреће од света, али и од улоге сопства у свету, јер субјект сада зна да је не само индивидуални труд безуспешан, већ да је живот сам по себи бесмислен. Драгиша Витошевић указује на живот апсурда у Милићевићевом роману као на одлику модерног романа, који лирско не проматра у знаку романтичарске патње, већ вишег нивоа свести који субјект креира у знаку равне линије: „[...] он је у нашој књижевности увелико проширио појам несреће, показујући да ова не мора бити само последица уобичајених друштвених или љубавних неуспеха, и да она, као понорница, може остати за друге сасвим невидљива” (Витошевић 1982:170). Меланхолична невидљивост за друге претпоставља меланхолика као појединца више свести, који спознавши смрт, више не може бивствовати у заблуди живота. Преиспитивање позиције субјекта у оквиру друштва и културе за коју је неминивно везан, те стварање новог утопијског света, у српску прозу уноси и Исидора Секулић која ће и на формалном плану представити облике лирских записа и песама у прози, као погодна средства за испољавање исповедних садржаја на почетку века: „На путу ка новој књижевности која је значила излазак из златног доба, припадници младе српске књижевне авангарде сусрели су се с делом Исидоре Секулић. [...] Њиховом авангардном немиру она је дала зрелост судбинског опредељења и нешто од истрајности каквом се одликују испосници вере.” (Палавестра 1986: 406) Биолошки живи субјект након спознаје смрти нужно се одриче постојећих друштвених, моралних и етичких норми, јер се пробијају границе устаљених принципа. У меланхолији не постоји друкчији принцип осим смрти, стога и „велики меланхолици живе смрт.” (Јурица 1985: 104) Модерна књижевност нужно подстиче јачање индивидуализма што доводи да двоструке амбиваленције: човек је у сукобу са светом, међутим, човек је у бити стетиште противуречности. То и доводи до, како наводи Палавестра, мешања жанрова, јер исповедни, лирски тон инкорпорира се у прозни текст како би оголио људску драму: „То се дешавало највише код писаца и песника млађег, авангардног нараштаја, који су прикладну и слободну форму и иначе омиљене песме у прози испуњавали оним истим меланхоличним субјективизмом каквим су се одликовали и *Сапутници* Исидоре Секулић [...] или психолошко-симболистичке лирске исповести безвољних јунака Вељка Милићевића.” (Палавестра 1986: 331)

Меланхолија и формације модерне у српској књижевности сустичу се у значењском центру који уписује субјект као јединку која битише између противуречности сопства и света. Раскол који се појављује чини да се субјект суноврати, но не утицајем другости већ посредством унутрашње жеље која је принцип разарања. Тада се свет поима као

ништаван, а смисао се брише у сврху ништавила које се или прихвата свесно као код Диса и Милићевића или, пак, доводи субјекат до суноврата, попут Ускоковићевог јунака. Патријални систем традиције не успева да поврати бунтовног појединца, већ је субјект привидно отпуштен у свет, што доводи до ознаке субјект/туђин и субјект без завичаја и корена што имплицира меланхоличност која се даље отвара према симптомима психе и тела. Психичко одрицање постојања чини да се субјект и физички одрекне могућности љубави према другим људима, а када је изопштен из система породице и друштва, онтолошка и/или физичка смрт јесу неминовне. Раздобље модерне не може се пратити у јединственом току, но, сам почетак модернизације књижевности нужно стоји у реакционом односу према реалистичном и романтичарском наслеђу које се реорганизује и чији се елементи инкорпорирају на друкчији начин. Одговор традицији претпоставља задржавање традиције која се проматра на нов начин, под утицајем европских струја које су у датом тренутку доминирале. Стога ће француска књижевност имати велики утицај, који ће се прећутно мењати у оквирима српске културе, јер поетички системи модерне теже европеизацији приповедног и песничког система, но средина у којој су поникли остаје уписана значењска основа која у великој мери формира симболички поредак књижевности те књижевне везе са културом, историјом, друштвом. Субјект тада постаје експеримент у оном смислу у којем покушава да се отргне од подручја из којег потиче што се нужно завршава пропашћу. Меланхолија отуда јесте логична последица превирања различитих утицаја који истовремено желе да промене појединца, који је, с друге стране, омеђен културом, друштвом, бременим временског тренутка. Уколико се субјект затвара за романтичарско наслеђе, утолико се отвара за нову драму унутар сопства. Тада долази до врхунца безнађа које се преноси на цео појавни свет који субјект окружује. Између две стране субјект је растрзан те постаје хетерогена појава која се одупире традицији одласком у модерни свет, али у модерном схвата да је традиција уписана у личност као услов постојања и као идентитет који субјект дефинише. Отуда и кружно кретање или меланхолична узалудност што имплицира привидну активност која враћа на почетну тачку што за последицу има апсолут смрти. Уколико се креће од унутрашњег стремљења и очекивања, које је унапред уписано као немогућа присутност, јер није ни именовано, субјект се опет враћа унутрашњој драми и разочарању као последици илузорне наде. Стога се модерни субјект креће од унутрашњег ка спољашњем, вративши се на почетну тачку уз нову, резигнирану свест: „У нашем песништву почетком века долази до тихе сеобе предмета и појава из спољњег, стварног света у онај унутрашњи, привидно нестварни, уистину најличнији и најдубљи. Наше је само оно што нађе места унутра, а то је једино и вредно.” (Витошевић 1975: 17)

1.7. Меланхолија и авангардна књижевност

Авангардна књижевност обухвата више покрета, односно *изама* који опстају у сродном систему, захваљујући одређеним диферентним цртама. Међутим, заједничко им је превредновање наслеђеног у свим видовима људског постојања и делања. Гојко Тешић сажима различите правце овог периода, представљајући авангарду као: „стилску формацију са основним предзнаком радикалног поетско/поетичког преврата, прелома, обрачуна и раскида с традицијом певања и мишљења[...]” (Тешић 1997:191) У српској књижевности авангарда обухвата књижевност после Првог светског рата и нужно

претпоставља утицај те и последице ратних околности на поетичке системе који се успостављају у међуратном периоду. Модерна мисао која превреднује наслеђени систем почиње и пре 1914. године, но период од 1914. до 1918. године претпоставља промене на историјском, друштвеном и неминовно књижевном плану. Тада модерна мисао постаје начин живота, кроз циљ да се човек ослободи апсолута спољашњег. Међутим, принцип спољашњег, користи се за слободумно укључивање живота у уметничку праксу. Циљ није искључити књижевност из друштвеног живота, већ животу приступити на радикалан начин. Пракса да се радикално прекида са старим у корист новог, добија своје утемељење у књижевно-теоријској мисли. Када се постави питање калуца и догме, пропагирања једне књижевне мисли која банализује модерну мисао и дух аутора, добија се логичан одговор да се књижевна мисао мења у складу са временом, а да је рат био само кулминативна тачка. Императив књижевног дикруса изједначава се са новим поимањем и текста и вантекстуалних околности. На то је најбоље указао Марко Ристић:

„Тај прекид са предратним књижевним конвенцијама настао би и без рата: симптоми модерног духа јављали су се и пре 1914. године. Понекима је бивало јасно да одиста нису у питању све те етикете, сва та буржоаска причања и та уметност парнасвачка, та уметност по рецептима.[...]Рат је дошао да то брутално демаскира, рашчисти.[...]Упрошћавајући, још једном: српска послератна књижевност може се почети речју: *експресионизам*” (Ристић 2002: 100).

Премда је рат завршен 1918. године многи аутори стварају у емиграцији те је Крф у знаку књижевног центра, где су обновљене „Српске новине” и „Забавник”. Као друго жариште, Јован Деретић наводи Загреб у којему излази часопис „Словенски југ”. (Деретић 2002) Након емиграција књижевно жариште јесте Београд: „Књижевни догађаји, и озбиљни и неозбиљни, дакле, разговори, намере, после рата, у Београду кренути су око *Дана* и стола песника у *Москви*, године 1919” (Црњански 1966: 85). У годинама после рата, експресионизам постаје покрет који проговора у име модерности, тежње ка разбијању устаљених оквира, најзад, у име новог пројекта који је окренут будућности у свим сферама деловања. Уколико је Богдан Поповић за *уметност ради уметности*, Скерлић за строги рационализам, експресионисти претпостављају бунт против оба: „[...] експресионисти ће одбацити идеју љепоте као склада, хармоније и оствареног јединства вањског и унутрашњег, залажући се за снагу израза који ломи све строге конвенције и појављује се као вапај, као крик и као духовни облик чисте потребе за изражавањем [...]” (Солар 2006: 227). Експресионизам ће провоцирати традицију зарад новог, које је иманентно модерној књижевности. Спољашњи фактори, као пресудни, постају редувантни, премда њихов притисак иницира експресионистичко окретање са описа на доживљај. Отуда је слобода као парола модерности неупитна, јер слобода на естетском плану претпоставља ослобађање од принципа форме чиме се успоставља принцип идеје. Чини се да је пригодно поређење Ђакома Прампoliniја, које наводи Де Торе – уколико импресионизам репродукује осећај, експресиониста врши измену над стварима, преображавајући објекте свог опажања. Тако се долази до исконског експресионистичког/модерног/меланхоличног у субјекту: „Ако је, једном речју, импресионизам, или тачније натурализам, настојао да одслика истину бића, експресионизам посеже за истином душе.” (Де Торе 2001: 112) Меланхолична пракса спроводи непредстављиво као централни принцип меланхоличне спознаје, што омогућава лако учртвавање у модерну праксу одсушног присуства које је од суштинске важности.

Нужно је изоловати субјект, отклонити историјски и друштвени контекст како би се оголило унутрашње, које узмиче дескрипцији и представљању. Датост и бивствовање контрастирају током целе модерне књижевности, а врхунац достижу након 1945. када се преиспитује представљеност свега што се сматрало егзистенцијалним факторима. Стога долази до укидања општег, целине, система, Бога, наместо чега долази појединачно, разарајуће, маргинално. Александар Флакер наводи да је преиспитивање те и нужен преображај уистину основа књижевности у међуратном периоду. (Флакер 1984) Естетизовати живот, значило је, стога, превредновање дотадашњих устаљених вредносних статуса, који су приписивани различитим институцијама надређених човеку.

Када кажемо да модерна мисао започиње експресионизмом, неопходно је осврнути се на студију *Историја авангардних књижевности*, у којој је Гиљермо де Торе дао јасне особине готово свих покрета авангарде. У наведеној студији стоји: „Касније, пошто се обрушила читава друштвена структура и у налету рата провалиле инстинктивне и ирационалне силе, експресионизам је подигао своју заставу у одбрану човека ван историје, човека који није желео да се поново врати у то друштво које није у стању да одржи ниједно од својих обећања.” (Де Торе 2001: 107) Де Торе истиче и да је рат био прекретница за оно што је наговештавано још од 1905. године, када се одиграва прво окупљање експресиониста, до Првог светског рата, када долази до кулминације, но, ако кажемо да је експресионистички покрет – покрет акције, потребно је нагласити да долази до преображаја става аутора према средини. Од акције до примирја подразумева, како закључује Де Торе, постизање циља кроз поетичке и аутопоетичке програме. Друштво је приказ историјских разарања, човек је живи сведок којем борба више није неопходна. Као сведок и/или актер човек: „[...] успева, зачуђујуће верно, да одслика анемично стање друштва које је његово непосредно окружење.” (Де Торе 2001: 108) Тежња да се успостави повезаност свих ствари, појавног и невидљивог света те унутарњих нагона човека јесте тежња да се успостави исконско у космосу, и у човеку у оквиру космичког поретка. Историјско позиционирање човека занемарано је у корист унутарње силе која чини модерни субјект комплексним, но јединственим, независно од система којем припада. Након Станислава Винавера и „Манифеста експресионистичке школе” којим се потврђује рушење класичних форми, оквира и калуца, Црњански ће објавити „Лирику Итаке” (1919), „Суматру” и „Објашњење Суматре” (1920) којима се претпостављају нове књижевне тенденције, у циљу промене. Поред експресионизма, књижевном теоријом и праксом руководили су и други значајни *изми* који програмским текстовима и деловањем објављују рат прошлости што и даље траје и друштвеној заједници, која дату прошлост наставља да прокламује. Најекстремнији јесте футуризам, чији вођа, Маринети, велича акцију, крунише рат, слави разарање и машинерију уништавања. Дајући нови смисао предметним елементима који човека окружују, Маринети врши вредносну замену живог и неживог. Машина се не прилагођава човеку, већ обратно. Изазов су опасност, страх, неизвесност, брзина чиме се врши радикални обрачун са романтичарским наслеђем. Међутим, присуство сентименталног, интиуитивног и несвесног у многеме подсећа на романтичарски дух стварања. Но, сада се суштина укида у користи форми, материја наместо духа. *АНТИ* је суштинско негирање свеопштег живота: „[...] Антикултура. Антиакадемија. Антилогика. Антиљупкост. Антисентиментализам.[...]” (Де Торе 2001: 75) На другом месту, у кабареу Волтер, у Цириху, 1916. године, према подацима које је дао румунски студент књижевности, Тристан Цара, рађа се реч ДАДА/дадаизам. Де Торе наводи и објашњење које је Цара, поводом рађања дадаизма, дао: „[...] из жеље за

независношћу, из неповерења према заједници. Наши припадници задржавају слободу. Не признајемо никакву теорију.[...]” (Де Торе 2001: 193) Видимо, дакле, да авангардни правци на различите начине објављују рат наслеђеном, превазилазећи постојеће на путу ка будућности.

Црњански ће збирком песама већ објавити илузију утопијске будућности, јер модеран субјект не може остати везан за тло које не постоји. Бескрајни предели, понирање у дубине и узношење у висине јесте модерна мисао субјекта којег жеље наводе да прекорачи границу и пронађе смисао на неком другом, нематеријализованом локалитету. Међутим, како ниједна нова формација није самоникла, већ настаје макар као опонент претходној, авангардни аутори представљају комплексно наслеђе претходних епоха. Станислава Бараћ долази до закључка да се модерна, експресионистичка мисао у великој мери ослања на преобликоване кодове романтизма и симболизма. Експресионистички бунт, истиче Бараћ, своје корене има у романтичарском значењском центру, а врхунац достиже кроз симболизам: „Ријеч је о давној тежњи немачких романтичара, на примјер Новалиса, да лирску пјесму претворе у творевину у којој више неће доминирати значење него звук, гдје ће све бити подређено звуковним склоповима и односима међу њима. То удаљавање од нормалне, комуникативне функције језика још су више унаприједили француски симболисти [...]” (Бараћ 2008: 58).

Међутим, пре поезије, Црњански ће драмом навестити суматраизам који се имплицитно јавља већ у драми *Маска*, објављеној 1918. године. Теоријска проматрања показују да драма претпоставља погодан жанр за испољавање меланхоличности, будући да је сукоб драмског лица према свету и сопству основа и драме и меланхолије. Агон *personae dramatis* увек је друкчији, но управо је постојање драмског лица нужан предуслов који омогућава меланхолију. Изнова се јавља субјект који покушава да прекорачи могућности уписане у сам дискурс те нужно долази до цепања психичке свести на жељу и немогућно остварење. Позорница, као предност драме, омогућава да се декор и костим упишу као средства која интензивирају меланхоличну слику трагичног јунака, док остала лица супротним делањем у први план стављају алогичности главног јунака. Драма на зачетку авангардних токова приближава се на тематско-мотивском плану осталим жанровима по издвајању појединца који проговара у име колектива. *Маска* постаје знак појавног света, док се симболички поредак открива у демаксирању људске заблуде и представљених ствари и појава. Симбол онда постаје принцип истине који упућује на нелогичности система и делатност појединца који из система жели да изађе. Објављена по завршетку Првог светског рата, драма *Маска* изостаје из послератног корпуса и по теми којом се бави и у знаку је лирско-асоцијативног које није изазвано историјским тренутком, већ унуташњим стањем драмског лика. Меланхолија је дата као предуслов постојања саме драме, јер да није субјекатског унутрашњег противуречја не би постојало драмско које формира сам жанр. Стога се безнађе субјекта нуди као поремећени систем вредности који ниче у самом субјекту да би се касније проширио на конфликтне односе према другим лицима што најзад кулминира трагичним крајем. Спутаност драмског лица претпоставља позиционирање између моралних кодекса и друштвених норми, и жеље која дате норме руши. Будући да је појединац условљен системом, нужно долази до страдања, јер није дата могућност да се помере границе дозвољеног сагрешења које неће бити осуђене. Чини се да је у Црњанској драми меланхолија уписана у саму природу драмског лица, јер лирска драма чини субјект погодним за меланхолично делање. Међутим, уколико је

меланхолик психофизичко исклизнуће из уобичајеног, у *Маски* долази до психичког померања свести док физичких промена нема у оној мери у којој би се очекивало. Свест меланхолика Генералице креира слику тела у знаку ружног и пропадљивога, што остала лица оспоравају. Стога *Маска* јесте издвојени пример, утолико изазован за тумачење меланхоличности, јер излази из оквира корпуса по томе што меланхолик учачава непостојеће и тиме потврђује психолошко стање које је најзад погубно по субјект. Изостаје физичка клонулост, субјект тело доживљава и проматра у искривљеној перспективи, под утицајем психичке креације. Тада меланхолична свест постаје мерило проматрања сопства и односа Другог према сопству, које је у знаку негативитета и унижења. Психолошка нестабилност читава се у чисто еротском принципу који субјект подстиче да ствара ирационални свет који није могућан. Управо стога што је жеља у домену немогућег, али је и даље константна долази до симптома психичке меланхолије, док се физички симптоми наслућују, предвиђају и креирају. Иако не постоје у реалности, меланхолик симптоме види као сасвим уочљиве. Због психе која је у драми на граници са лудилом, трагично лице јесте меланхолично лице, али не под реалним утицајем спољашњих фактора, већ због унутрашње природе, склоне меланхоличности. Драма Црњанског чини зачетак суматраистичке повезаности природе и појединца, света и појединца кроз коју се отвара свеопшта веза жеље за животом и суочавања са смрћу као неминовном пропадљивошћу. Универзална питања космичког поретка и (не)могуће среће човека проговарају кроз драму јединке, која интезитетом жала за младошћу уписује себе као меланхолика.

Меланхолија је у формацији српске авангардне књижевности условљена поетичким системима аутора те правцима за које су се аутори залагали. У мањој мери као болест, меланхолија се појављује најпре као психолошко незадовољство субјекта који у растакању и пропадању покушава да се одржи и да успостави путању којом га жеља води. Премда је често описивано као деструктивно, авангардно стварање претпоставља продуктивност условљену новитетима које аутори уводе. Поетско средство исказивања унутрашњег субјекатског, семантички је обогачено повезивањем књижевности и некњижевног те ће текст инкорпорирати сан, фељтон, репортажу и друго, у циљу укидања естетских мерила и књижевних форми. Слобода постаје императив авангардног стварања и, како истиче Александар Флакер: „[...] видјет ћемо да авангардна формација у цјелини запоставља традиционалне функције књижевности [...] развијајући у бити функцију естетског превредновања с којом је у уској вези превредновање морално, етичко и друштвено, и то не с позиција стуктурирана идеала као идеолошког сустава, него оптималне пројекције у будућност.” (Флакер 1976: 205) Модернитет је установио субјект који се одваја од патриотизма и који се не задовољава садашњим *овде*, већ бескрајним и невидљивим *тамо*. Црњансков Одисеј се враћа на Итаку разочаран и у путовање и у повратак. Долази до рушења митске прошлости у знаку славе и херојства, па су и симболи светаца и Бога унижени у велелепној слици историје. Уколико је Црњансков субјект меланхолик по повратку из рата, нужно је разбијање оквира, превратнички однос према постојећој стварности, јер Црњански песник враћа стварности оно што од стварности добија. Када Бранко Лазаревић истиче револуцију Црњанскове збирке песама, неопходно је истакнути да је револуција потребна како би се створила нова поезија не-патриотска, не-шаблонска, слободна у мисли и у форми:

„Од прве стране па до последње успео је посред жива срца да победије, незграпно и са несносно тупим ножем, све од духа и душе до логике и главе.[...] Он просто пошао улицом, и, као пуштахија псује, грди, разбија излоге, изврће натписе, мења имена улицама, диже фирме са једне радње и меће на друге, судара се са људима и бежи даље” (Лазаревић 1921: 531).

Црњански пуштахија, како каже Лазаревић, јесте меланхолик у годинама после рата, који када је једном кушао несрећу и страдање, не може више веровати у родољубље и патриотизам. Славна прошлост користи се за оповргавање херојства и јунаштва, јер ако је рат страдање и прошлост у рату је страдање. Очевидац Црњански не може веровати да рат ствара славу. Стога је субјект песама повратник који вербално руши одвећ срушене идеале и окреће се унутрашњости сопства и ванвременском простору у којем се изналази смисао. Меланхоличан субјект и јесте онај који превазилази границе и оквире трагајући за тачком у којој обитава бесмисао као једини реални смисао. Црњансков Одисеј оповргава чињеницу ратног повратника који је надахнут оптимизмом и родољубљем, јер смрт која је претила у рату и меланхолично предворје смрти, укидају могућност да се живот поима у знаку наде и вере у светлу будућност. Отуда се и у меланхолији и у авангардној књижевности укидају време и простор како би се креирао нови живот у смрти, а у циљу да се живот као такав прихвати. Стога су револуција и бунт одговор на историјско те прекид са прошлосту и у литерарном смислу. Тамо где набој емоција разбија оквире, поезија авангардне књижевности успоставља слободан стих, јер ни на формалном плану није могуће физичко узглобљење речи: „разлива се све старо да би се у лутању нашло нешто ново. У поезији тријумфује слободни стих, који понекад постаје анархичан. Реченица је лабава, раскидана, са понављањем израза који покатакд немају никаква смисла, а у честој употреби узвика и усклика као да одјекују неки чудни и од искона заборављени крици” (Богдановић 1979: 13). Богдановићево спомињање крика у авангардној књижевности постаје логичан звук оглашавања после рата, чиме се изражава немоћ и безизлазност. Немогућност везивања за завичај и домовину, јер како се везати за разрушено тло, имплицара успостављање апстракције као начина размишљања и литерарног испољавања. Као што се у сликарству меланхолија представља раскомаданим предметима који интезивирају психофизичко растројство, тако у књижевности поезија постаје погодно тле да се упише страх, смрт, физичка страдања те психолошки немир који, на концу, исходште налазе у бунту и рушењу постојећег што је начин демаскирања лажне представе.

Проза авангардне књижевности претпоставља поетски елемент којима аутори прибегавају како би раскинули са парансовском традицијом. Отуда је Марко Ристић поводом *Сеоба* казао: „Несумњива, апсолутна и тајанствена присутност поезија избија из Сеоба” (Ристић 1966: 162). Уколико се постави питање шта је поетско у Црњансковим *Сеобама* нужно је вратити се *Суматри* и осећају расточености коју субјект тамо испољава. У Црњанској прози, та је расточеност посве уписана: у ликовима, у просторно-пејзажном декору, у акцији и реакцији Исаковича. Није реч само о женским ликовима, већ се цео роман даје као суматраистичко кретање кроз пределе и догађаје како би се у расточености предела и судбина, негде на крају пута пронашао смисао. Стога Црњансков дискурс чине поетске приче индивидуалних судбина које се сустичу у тачки трагања за далеким пределима. Меланхоличност Црњанскове прозе произилази из саме сврхе дате прозе. Романескно стварање после Првог светског рата имплицира људску деградацију, немоћ те нужно кретање изван омеђеног простора и времена. Управо је

Никола Милошевић упутио на две линије Црњансковог представљања од којих је прва дата кроз појмовно, а друга кроз онострано, људском оку невидљиво, но присутно у психи ликова. (Милошевић 1978) Символични назив Црњансковог романа тако не узима само у обзир историјску чињеницу селидбе српског народа, физичко премештање са једне тачке на другу, већ и психолошко измештање из историјског тренутка како би се на непознатом простору уписао живот. Меланхоличност Исаковича огледа се у жељи да се створи нови живот упливом више силе, Бога или демона, јер вера која Вука покреће превазилази рационално оцртавање будућности. Ради се о визији и креацији будућег које је ванвременско и ванпросторно, а којем Исаковичи дају име Русија. Метафизички прелазак Црњанскових јунака у онострано и надземаљско претпотставља оно што Бела Хамваш у меланхолији назива Палата Психе, што је место где се субјект самооткрива и спознаје оно што узмиче дефиницији и јасном опису, а што субјект води попут жеље и нагона. (Хамваш 2006) Психа меланхоличног субјекта тада престаје бити психа свакодневног човека и постаје психа која уочава значења и креира места у којима је могућан живот за којим се чезне. Стога меланхолик трага ка уписаном циљу, видећи крај пута изван рационалног, као тачку у којој се сустичу дејства натприродног и где се мозаик распршених делова опет спаја у целину. Црњански уводи мотив круга који је у меланхолији мапа кретања субјекта. Меланхолични круг се може тумачити двојачко, као кружно кретање у којему се субјект враћа на почетну тачку, физички или психички, или као затворен ванкосмички простор у којему је свеопшта повезаност, попут огледала у којему се сваки субјект растаче у свој одраз. Авангардни дискурс прибегава другом типу, који је суматраистичко растакање у циљу поновног спајања. Но, меланхолија настаје у тренутку спознаје субјекта да целина модерног дискурса почиње да се цепа на делове које није могућно саставити, јер модерни субјект престаје дефинисати себе у однос на друго, већ се бори са понором сопства: „За Сеобе је карактеристична затвореност индивидуалних светова, њихова некомуникативност. Сукоби су у ликовима, а не између ликова” (Деретић 2002: 303). Отуда је модерни субјект уписан као меланхоличан већ у психолошкој визији сопства да постоји простор где је могућна целина и смисао. Авангарда уписује симболичну потрагу меланхолика, док ће модернизам оспорити и хтеће као могућно. Црњански ће почетним, међуратним стварањем неминовно бити продукт историјског тренутка те се историја уписује у циљу оспоравања и историје и традиције. Отуда авангардна књижевност уметничка мисао постаје меланхолична утолико више што оспорава прошлост од које је нужно потекла.

Меланхоличност авангардне прозе огледа се и у краћим дискурсима, приповеткама, које живе као спој традиције и модерног, једног историјског тренутка и једне психолошке борбе субјекта. Мешање унутрашњег и спољашњег чини однос колективног и личног, општег и индивидуалног, између којих је раскол. Прошло живи као узрок и утицај, док се јединка уписује као последица историјског, непревазиђеног. У расцепу између Ја и Друго, при чему Друго може обухватити најразличитије ситуације и догађаје, ствара се меланхолични осећај света и живота, јер се авангардни јунак креира у бунту према прошлом које и даље носи у себи. Експресионизмом се провоцира стварност и евоцира најдаље прошло: „У својој тенденцији за митско-култским, за колективним и магичним, што је свакако повезано са психоанализом и истраживањем дубина људске душе, експресионизам се враћао све до примитивних егзотичних култура, до сељачке народне уметности, па и до језика умоболних.” (Константиновић 1980: 47) На тај начин призивао је романтичарске идеје које сажимају веру у правду и људску племенитост, које, међутим,

у модерној мисли постају немогуће. Немогућност ослобађања од демонског историјског, која живи у психи, чини да субјект постане неприлагођен садашњем и затворен за будуће. Иво Андрић је авангардном приповетком „Мустафа Маџар” створио опонентан однос који тек у меланхоличности јунака постаје објашњив. Уколико је Мустафина прошлост 1737. година, те аустријско-турски рат и уколико та прошлост креира Мустафу у садашњости, немогућно је ослобађање од историје, јер је историја принцип стварања и разарања потенцијалног будућег. Традиција коју Андрић уписује босанским поднебљем, судбином малог човека у великом страдању, суочава се са психолошким набојем модерног јунака којег дискурс нагони на одлазак и прелазак са оне стране живота. Мустафино психолошко растројство није болест, већ нужна последица прогона кроз мисли, сећања и несаницу те Мустафа постаје везивна нит трију временских одредница: прошлости, садашњости и будућности; при чему прошлост креира садашњост и оставља будућност под знаком питања. Отуда је Мустафа авангардни јунак и истовремено меланхолични јунак. Ствара се бунт против прошлог који је бунт против сопства у будућем, но како са траговима прошлости не може живети, субјект је у међупростору и у знаку психичке нестабилности. Свест субјекта јесте поларитет жеље за будућим и заробљеност у прошлом. Авангарда ће прописати дату везу: „Тако се будућност спаја са најудаљенијом прошлошћу кроз садашњост која је само продужавање прошлости” (Марино 1998: 185). Меланхолично превирање психе субјекта ствара потребу да се побегне, но у меланхолији је одлазак увек кретање којим се потврђује узалудност и немоћ. Андрићев јунак погинуће сасвим случајно, парадоксално од зарђале потковице. Символика среће јесте символика зарђале среће чији је исход нужно уписан у смрти. Меланхолијски посматрано, Мустафина смрт јесте ослобађање од демона прошлости, једна довршена смрт, будући да је већ присутној психолошкој сада придружена и биолошка смрт. Трагичност Андрићевог јунака јесте прошлост у коју је уписан као славни јунак и садашњост када је измучен бивши јунак који пати од несанице. Одававањем од другости као потенцијалног непријатеља, меланхолик се окреће сопству и психолошком или физичком путовању, желећи да одстрани и људе који живе и који пркосе Мустафиној смрти. Опонентност Мустафине личности нужно рађа меланхолију: „Пред секуларизованим и практичним разумом модерног друштва, меланхолик тражи прибежиште у негативним и изузетним искуствима које могу превазићи постојећи поредак” (Хамер 2009: 13). Негацијом против негације постаје начело којим се води авангардни јунак, односно, начело које води авангардног јунака, јер трагичном субјекту укида се могућност позитивног делања. Негативност се уписује у субјект истовремено као узрок и последица меланхоличног живота. Андрићево приповедање подразумева психолошко продубљивање које надопуњује реалистичну слику спољашње дескрипције и због чега дискурс допушта да се тумачи са становишта меланхоличног проблема: „И само на тај начин он је успео да продре у психички склоп тога културно толико разједињеног света, да обележи варијанте, и да најзад допре до старе баштине своје крви и својих немира” (Мирковић 1974 :193).

Једно од битних обележја Андрићевог дискурса јесте оријентални дух који се не огледа само у мотивима и ликовима већ у чулности, осећању животу, представљању доживљеног. Оријент је у Андрића основа меланхоличности која узмиче концизности и дефинисању, већ се расплињује и испољава диферентно од случаја до случаја. Андрићевски јунаци јесу одраз магновења, сакривени велом тајне испод којег су психофизичка превирања, борбе са сопством и светом. Сугестивност јунака разоткрива се у назнакама непредстављеног, јер се значења у Андрића рашчитавају циклично. Имплицитно упућивање на загонетност која

јунаке чини комплексним за тумачење, јесте (не)могућност да се све подвргне строгој анализи. Иако је период 20. века за меланхолију време демистификације и конкретизације, сама меланхоличност као део људске психе изнова узмиче пред јасним одређењем и симптомима, јер различитост међу људима чини да се симптоми меланхолије изнова стварају те и показују као диферентни. Тако се повезују авангардни и меланхолични јунаци у тачки разноликости унутрашњег доживљаја, превирања, друштвено-историјског узрока и субјективног доживљаја: „У причама Ива Андрића, према томе, устаје поред нас оно од чега је Босни било тешко, али што је у исти мах, бацало на црни живот њен богате шаре и гротескног и страшног муслиманског Оријента” (Секулић 1972: 220). Еспен Хамер позиционираће меланхолију западног човека као проблем којем се прилази са становишта спољашњих утицаја: „У основи те историје налазимо покушај западног човека да се приближи том стању, да му да глас који повезује меланхолију са другим странама постојања: временом, смислом живота, љубављу и одсуством” (Хамер 2009: 12). Као опонент западном човеку јавља се човек са истока, који узмиче конкретизацији, дефинисању осећања, узглобљењу смисла, јер на Истоку магновење и необјашњиво јесу осећаји са којима се субјект рађа и који су саставни део психе. Не ради се о пуком веровању у натприродно, већ у прихватању натприродног као саставног дела живота. Попут меланхолије, човек истока прихвата несвесно и неоткривено које је датост и присутност, премда није материјалне природе и не може се показати. Различитост култура те и књижевно-теоријског начина мишљења, чини да се Андрићев дискурс, проткан Оријентом, издвоји из анатомске анализе и да се јунаци приповедака тумаче у складу са друштвеним приликама, али и у складу са самом природом која је у јунацима уписана као чудновата и необјашњива. Стога не постоји црно-бели опис приповедних актера, већ се ствара дијапазон расположења, унутрашњих нагона, психолошких превирања, меланхоличности која показује како је симптоматичност променљива. Оријент и меланхолија сустичу се у психологији ликова који делају у складу са унутрашњим нагоном, а не посредством директног утицаја са стране: „[...] јер тамо, на Истоку, људи из дана у дан верују у тајанствено и имају доказе о натприродном.”(Секулић 1972: 220) Меланхолија је и даље одговор на *нешто*, али пре реакције на историјски тренутак, меланхолија је одговор субјекта према унутрашњем ја које ствара нагон и потребу и креира делање у појавном свету. Тип Андрићевог јунака постаје ауторовим избором јунак који је и пре приповедног оквира склон меланхолији, јер „Андрић бира и обрађује живот претежно оних слојева који су се предугом лозом и најтрајнијом традицијом, психолошки највише уморили и утанчали” (Богдановић 1972: 121).

Авангарда у српској књижевности 20. века уписује меланхоличне јунаке у приповедни дискурс на различите начине. Друштвене околности постоје, историјски тренутак неминовно утиче на поетичке системе Црњанског и Андрића, но уз одговор историји те су поетике одговор књижевној традицији, превазиђеним идеалима лепоте и формалном приказивању неформалних појава. Модерна књижевност узмиче оквиру и граници те јунаци репрезентативно руше норме и догме, померају границе сопства, зарад сопства. Проговор о унутрашњем свету, којем је меланхолија нужно блиска, по природи и по околностима, логично рађа крик авангардних јунака, који је крик заробљености и у систему колектива и у систему унутрашњег ја. Нужно је одвојити два плана, јер издвајањем из система, субјект наставља да води борбу између Ја и Над-Ја, између Ја и (не)могуће жеље. Будући да је его смештен између делова личности које чине Ид и Над-ја, између сопствених нагона и очекивања средине, психолошка стабилност често бива

пољуљана уколико две крајности дођу у сукоб. Када жеља субјекта пркоси систему или обратно, субјект најпре покушава да помири противуречности, међутим, често је немогућно. Меланхолија се отуда јавља када субјект не жели да отпусти жељу коју не може да реализује. Авангардни јунаци јесу имлицитни меланхолици, јер се пркос према другости јавља услед незадовољства другошћу која субјект жели да узглоби и психолошки и физички. Тада долази до експлицитне реакције и отворених меланхоличних стања, датих као последица нарушених односа у субјекту и субјекта према спољашњим чиниоцима, јер не само да узмиче објашњењу и дефинисању, модерни субјект креиран је као биће непредстављивости и одсутног присуства.

1.8. Модернизам и меланхолија

Послератна књижевност 20. века, у односу на досадашњу хронологију, која је започета формацијом модерне, претпостављала би комплексан систем који сажима остатке представљене традиције и нуди се као неминовно довршено разарање: језика, писма, културе, субјекта. Традиција се у послератној књижевности представља у знаку оспоравања реалистичног дискурса којем друштвена стварност постаје императив. Између залагања за обнову, с једне стране традиције и авангарде с друге, дешавају се промене које ревидирају књижевни дискурс у корист експресионизма, надреализма, естетизма, формализма. Између социјалног фактора и естетизма, у послератној књижевности се јавља такозвани социјални естетизам, појам који Деретић употребљава, позивајући се на Свету Лукића (Деретић 2009). Но, иако је друштвена функција књижевности стављена у први план, поетички системи аутора често историју користе као предтекст који проширују значењским понирањем у психолошку структура јунака. Меланхолија послератних јунака условљена је поетичким системима аутора који патриотску усхићеност и жртву рата у славу домовине замењују меланхолијом, резигнацијом, (ауто)деструкцијом. Модернизам покреће питања о (не)постојању истине у историји, историје као представљеног текста који се сервира на начин тренутног идеолошког система и политичке позадине. Користећи различите предлошке прошлости, Црњански, Пекић, Киш, Петровић стварају прозу као упит морално-психолошке егзистенције субјекта који је број, функција и неминовно деградирани појединац који не успева да узмакне историјској катаклизми. Деструктивност модернистичког субјекта постаје нужна онда када се јави потреба за стварањем нове историје, у овом случају послератне, како истиче Драган Бошковић, јер: „[...] који дискурс није формиран из губитка Ја, из пораза биографске садашњости, није ни историја. Рађање историје из духа меланхолије [...] само је херменеутички парадоксална допуна Дилтајеве идеје о рађању свести о прошлости из духа аутобиографије.” (Бошковић 2015: 61) Јавља се психологија појединца, који значењски помера средиште приповедања наративног на лирско, унутрашње и универзално. Изнова се покреће питање положаја човека у космичком поретку и начина на који поједанац (не) може опстати.

Меланхоличност у послератној књижевности Милоша Црњанског претпоставља повратак из изгнанства те повратак књижевности и Београду. Поема *Ламент над Београдом* проговара о бесмислу људског постојања, о катаклизми рата који расипа и гаси покушај субјекта да створи смисао и да се упише у однос са другим. Рат и изгнанство онда нужно стварају ништа, *руско ничега и шпанско нада*. Наспрам ламента над сопством и над

судбином човечанства стоји Београд као простор, као последњи остатак што ће најзад пригрлити и прихватити. Међутим, то није утопијски простор попут Суматре где је нада оличена у далеким пределима, већ спознаја о смрти и ништавилу као крајњој истанци. Поезија постаје идеални простор за исказивање таштине и немира песничког субјекта: „[...] а често необично сложени и танани доживљаји нађу своје прибежиште тамо где свакодневница, уско практична мерила губе моћ – у области поезије.” (Милошевић 1972: 10) Временска дистанца између два рата мења перспективу погледа, разумевања, прихватања. Мило Ломпар у студији *Аполонови путокази* јасно прави разлику између година које деле *Сеобе* од *Друге књиге Сеоба*. Промена је евидента не само на историјском плану, већ и на књижевном. Текст престаје да буде огледало институције те долази да преиспитивања посредних историјских дешавања посредством чијег деловања опстају и нестају целе цивилизације. Нихилистички приказ *Друге књиге Сеоба*, кроз проговор Павла Исаковича тада постаје одраз *удеса национа*. Наместо антиципирања долази сумња: „Измена историјске оптике у роману Црњанског комплементарна је, отуд, с перспективизовањем самог појма историје, јер је оно назначило дубоке трансформације и кризу саме могућности историјског сазнања.” (Ломпар 2004: 49) Црњански ће поемом отворити пут меланхоличној спознаји да је трагање откривање животне завере против човека који не успева да састави целину смисла већ лута и сам фрагментаран између онога што је било и што ће потенцијално бити. Дата меланхолична спознаја биће довршена у Црњанској прози. Прошлост се у меланхолији јавља као утвара кроз слике које, спајајући се, дају једину могућну целину, јединство смрти. Сакупљање фрагментарних исечака историје нужно мора начинити субјект меланхоличним, јер наспрам суматраистичког читавања смисла изван садашњег овде, модернизам напушта постојање другог смисла до овог сада и овде, које је бесмисао. Модернистички дискурс покушава да успостави континуитет који је меланхолични пут самоспознаје и спознаје да је уситину и живот привид. Постоје траг и запис као једина сведочанства о постојању и узалудном трагању. Модернистички субјект уписује се у дискурс осећањем деградације, лирским набојем што је освешћење у садашњости која је транспонована прошлост. Но, деструктивни субјект и даље има визије и привиђења које су започете још завичајем у *Суматри*, а настављају се Београдом у поеми и Русијом у *Другој књизи Сеоба*. Диферентност субјекатског осећаја показују измене у поетичком систему од периода између два рата до послератног периода. Меланхоличност је најпре осећање субјекта које се меша са натприродним и далеком простором у којему борави смисао. После Другог светског рата меланхолија служи литерарном тексту као одговор на историјски тренутак и као проговор о егзистенцијалној немоћи и лутању, најзад сведеним на *ништа*. Такву ћемо диферентност уочити и у романима Растка Петровића *Људи говоре* и *Дан шести*. Док се у предратном периоду осећа, како истиче Палавистра, приступ животу који је „изразито субјективан, лирски и поетски, заснован на личном ставу и односу писца према једном исечку из живота”, послертани Петровићев роман „светлуца у даљини као искра у тмини” чиме се представља живот изгнаника, док се, истовремено, испољава тежња ка повезивању са домовином. (Палавистра 2012: 244, 329)

Другом књигом Сеоба Црњански помера центар са историјске приче сеобе 1744. на психолошка превирања, промишљања јунака о неумитности страдања док истовремено трагају за идеалом креираним у психи. Судбина национа интезивира се личним несрећама које рађају меланхоличност и као реакцију на друштвена дешавања и као проговор о личним недаћама и разочарањима. Чини се да дискурси послератне књижевности

завршавају процес демистификације меланхолије, чинећи меланхоличност нужним осећањем субјекта који остаје запитан пред свеопштим суновратом. Покретање питања суицида, деградације и губљења идентитета имплицира померање са спољашњих околности на унутрашња превирања и психолошку растројеност. Идеологија и политика постају не само предмети литерарне грађе већ реални чиниоци који се уписују у дискурс равноправно са другим интердисциплинарним везама. Ангажованост послератног аутора није више бунт у авангардном смилу, већ одговорност да као човек, а затим и писац покрене питања улоге и сврхе човека у годинама рата, емиграције, ништавила. Стога се и меланхолија јавља у односу према сопству, јер субјект модернизма води главну битку са унутрашњим ја које жели да се упише у историју са свим недаћама. Унутрашња превирања субјекта, борба свесног и несвесног, жеље и ограничења чине тачке сустицања модернистичког субјекта и меланхолије те психологија ликова нема исход у болести већ у неумитној борби коју субјект води, премда је борба унапред уписана као узалудна. Уписујући идеале у свест субјекта, модернистички дискурс цепа субјекте између Србије коју остављају и Русије која је идеал. Борба против себе онда постаје меланхолична борба да се субјект упише у простор који је туђ и непознат. Психолошка превирања иду од индивидуалних до колективних и обратно, при чему се на путу ка остварењу жеље мења идентитет субјекта, а субјекат губи осећај припадности и сврху постојања. Између свесног повиновања и подсвесне жеље стоји раскол и непремостиви јаз који у модернизму добија име меланхолија. Стога модернизам није чисти лиризам и чиста рационалност већ међупростор рационалног и ирационалног, модерног и наслеђеног. Меланхолија тада постаје лако уочљива, узмичући романтичарским идеалима, али и пуком пресликавању стварности, нуди се као психолошки одговор сопству на одређени историјски тренутак. Зоран Мишић најбоље показје како је књижевност неминовни артефакт прошлости коју пориче и нужан је међузавистан однос: „Стрепети данас од њих, од нових сазнања, немира и слутњи, и од песника који их доносе, значило би само опаку неверицу у земљу и народ из чијег се крила сваки нови духовни полет издиже и на крају сваког путовања просторствима света увек му се изнова враћа.” (Мишић 1996: 20) Књижевност не може бити само фиктивни артефакт, јер како је и Сартр упозорио, књижевност увек има имплицитну или експлицитну друштвену функцију. (Сартр 1981) Наспрам лица представљених ствари стоји наличје ништавила узалудности. Никола Милошевић доводи у вези Дирерово сликарство и меланхолију о којој је било речи, са *Тајном Албрехта Дирера* Црњанског: „Испитујући Дирерово сликарство, Црњански нам показује како се, под привидом националних, уметничких и личних особености сликаревих, одиграва једна универзална драма” (Милошевић 1978: 27). Слично се дешава на приповедном плану, када подтекст служи као повод и окосница приче у чијем су средишту личне и колективне драме модернистичког субјекта. Историја тада постаје текстуални траг и премда се чини да живот служи историји, дешава се обратно. Модернистичка техника приповедања ставља у први план сумњу и запитаност пред историјским, јер се за романескну грађу узимају исечци, фрагментни и трагови. Оспоравајући континуитет, модернизам после седамдесетих уводи фрагмент и пресек чиме је могуће преиспитивање смисла, историје и постојања. На проблем историје у романеском опусу Црњанског упућује и Мило Ломпар, посебно наводећи разлику коју су начиниле године између *Сеоба* и *Друге књиге Сеоба*. У првом роману прошлост се условно призива, хотећи да се оживи, у другом, пак, постоји критички осврт према историјском чиме се рађа многострукост приповедних перспектива. (Ломпар 2004) У процењивању и преиспитивању, између датости и представљености, рађа

се и меланхоличност, која представљено демаскира у корист прикривене датости. Црњански *Другом књигом Сеоба* доводи, најзад, у питање и саму смрт чиме се постмодернистички оспорава коначност и постојање круга који се у једној тачки мора затворити. Стога се и поставља питање да ли је смрт на крају, односно, да ли крај уистину постоји?

Користећи се различитим приповедним техникама, модернистички дискурс омогућава да се меланхолична стања представе не само проговором субјекта, но и предметном стварношћу која разграђује текст у циљу откривања значења. Истинитост текста доведена је у питање друштвено-историјском проблематиком која тексту предстоји те више текст не зависи од приповедача чија је смрт већ објављена:

„Ствар више није у томе да се доведе у сумњу шта и колико тога приповедач зна или може знати., нити каква је природа његовог знања и како га је стекао. Несигурност света поставља најрадикалније питање организације приповедања.[...] Несигурност света више се не може исказати на организован начин; фикционални свет, захваћен кризом друштвене слике света, доводи у питање све своје садржине, па и саму уобличеност.” (Јерков 1991: 33)

Дисконтинуитет је признат у историји и у тексту, целина је укинута, те традиционални, свезнајући приповедачи постају „или збуњујуће вишеструки или тешко одредиви [...] или одлучно нестални и ограничени – често нарушавајући сопствено свезнање.” (Хачион 1996: 30) Меланхолија се у прози Данила Киша представља управо кроз дијапазон текстуалне пропадљивости која је проговор о укидању традиционалног система породице: „Писати значи мислити смрт, макар писали да би на ту смрт варљиво заборавили. Киш то чини у роману *Баишта пенео*.” (Пантић 1993: 57) Приповедање у првом лицу у модернистичком дискурсу омогућиће преплитање различитих гласова, утицаја фигура оца и мајке те утицај одсутног и непредстављеног. Управо монолошка форма пружа могућност да се психолошки оквир рачва на више нивоа, разоктривајући се на тај начин. Меланхолија се читава двома свестима те долази до укрштања двају перспектива субјекта, прошла и садашња, зрелост и детињство. Пуштајући да актер говори о Другом, говорећи о себи, Киш нам омогућава да меланхолију посматрамо двојачко, кроз сећање и кроз тренутни осећај, јер оно што субјект катакад критички, а каткад носталгично призива, више физички не постоји, није постојало ни у прошлости, али се уписује као битан чинилац у односу дете/родитељ. Меланхолична свест субјекта креираће романескни простор, јер како Делић сматра, свест јунака је стожер око којег се формирају тематско-мотивске целине, односно фрагментарне асоцијације. (Делић 1997) Меланхолија тада постаје виша свест субјекта који покушава од фрагментарне стварности да скроји мозаик смислова који би начинили илузорну слику односа отац/син. Проблем неприсутног оца или претеране везаности за мајку, што је у оба случаја кобно по субјект, а код Киша постоји, у фази зрелости постаје стега која чини субјект пасивним, јер субјект као одрасла особа не може градити однос са другим у које нису уписане фигура оца и мајке. Субјект је заробљен у детињству психолошки, а евоцирање прошлих слика, јесте склапање меланхоличног мозаика у садашњости. Уколико не дође до симболичке смрти мајке, како каже Јулија Кристева, субјект је у будућности само временски, психолошки је заробљен у детињству. (Кристева 2006) Меланхолија тада није жаљење за родитељима, већ психолошки осећај бесмисла, јер субјект није оспособљен да креира смисао, будући да смисао и даље креирају фигуре смрти/родитеља којих више нема. Проблем не-слободе и

(не)ослобођености од прошлости у послератном периоду покреће и Црњански *Романом о Лондону* у којем је најинстанчаније приказан (не)могући излаз, нада и безнађе. Тема живота емиграната и проматрање њиховог прилагођавања на новом тлу постаје само упућивање на борбу јунака која је деструктивна у својој узалудности. Модернистичко преиспитивање могућности и излаза који се назире, али до којег никада не долази, чини да се меланхолија у *Роману о Лондону* успостави као трагање и истовремено потврђивање узалудности. Тамо где човек постаје један од мноштва бројева, жеља и смисао јесу обезвређени. О субјекту жеље и другости која жељу удаљава од могућег остварења Лакан је претпоставио пропорционални однос, што је већи интензитет жеље, то се жеља више удаљава од субјекта. (Лакан 1983) Нађа и Рјепнин спојени у знаку емигрантског пара, постају опонентни у односу вере и сумње које чини да се меланхолија брачног пара диференцира у односу на принцип мушкарца, односно, жене. Тамо где је Нађина представљена нада, меланхоличност Рјепнина јавља се као принцип оспоравања и обратно. Међутим, меланхолија два субјекта у *Роману о Лондону* као психолошки набод негативних мисли, шири се у приповедном дискурсу на меланхоличност улице, собе, подрума, трга те хладног лондонског пејзажа. Стога се не може јасно дефинисати да ли је декор романа последица меланхоличног виђења субјекта или су представљене слике узрок меланхоличних јунака. Долази до јединства између спољашњег и унутрашњег, при чему прво интензивира друго и обратно. Послератни живот у емиграцији нужно је меланхолично указивање људске природе на немогућност брисања идентитета и стварања новог као услова опстанка. Опречност мисли тада је борба да се рекреира идентитет, што за последицу има идентитет који је мртав.

Постмодернистичко преиспитивање историје и њеног утицаја на приповедни дискурс уочава се и у поетици Борислава Пекића. Романом *Како упокојити вампира* Пекић је дао историјску погрешку као узрок, најпре меланхоличне спознаје, а затим и лудила у које ће запасти јунак романа. Еспен Хамер је, као обележје времена меланхолије, упутио на онострано. Када се одговори не могу пронаћи у реалном, појавном поретку, свест прибегава натприродном: „Можемо имати објективно знање о ономе што се налази ван времена, али у оно што се налази у времену човек не може бити сигуран” (Хамер 2009: 85). Субјект испробава крајње истанце могућности, преиспитујући себе кроз однос са другим. Када се дође до тачке у којој узалудност бива евидентна, прибегава се оностраном у којему се нуди решење. Уколико Рутковски најпре прилази прошлости са критичке дистанце, а затим постаје заточеник прошлости са којом се не може изборити, он напушта представљену историју и бива вођен психолошком кривицом која је једина меродавна. Меланхолија се код Пекића даје кроз цео дискурзивни простор, док лудило постаје евидентно тек на крају, који је онемогућен. Меланхолични живот у смрти са циљем да се субјект одржи у животу постаје не само осећање Конарда Рутковског, већ и физичко сједињење са метафизичким како би започео процес психолошке равнотеже. Међутим, историја нацизма уписана је као оксоника приповедне радње, јер у средишту није прошлост као таква, већ садашње лудило Пекићевог јунака. Изнова се ствара расцеп између субјекта и, овог пута, прошлости која се не може променити, али ни укинути. Иако се чини да историја креира меланхолично лудило, дешава се обратно. Рутковски ће преиспитивањем прошлости, након двадесет и две године, одвести себе у суноврат активирањем свести и савести о прошлом као казни која се у садашњости мора наплатити. Субјект је удвојена меланхолична личност, која је истовремено кривац и онај који кажњава те је прелазак у онострано, у сједињење са вампиром и придруживање вампиру

прошлости, као објекту и као вампиру прошлости који је сам субјект. Исказујући психолошко растројство јунака, Пекић имплицира слојевитост на формалном плану, спајајући предговор приређивача, писма, и два пост скриптума, при чему сваки део доприноси осветљавању психолошке свести Конарда Рутковског. Преиспитивање историје, јесте критичко обраћање онога што је уписано као смрт да би се субјект могао психички отворити за проговор са собом и о себи, јер све почиње „са жељом да разговарам с мртвима” (Гринбалт 2003: 75). Меланхолија се нуди између осећања субјекта о узалудном животу у садашњости и о немогућој будућности, јер је дискурс романа прошлост јунака и истовремено његова приповедна садашњост и унапред онемогућена будућност. Меланхолични проговор послератних јунака, није природна склоност ка болести, већ унутрашње стање које јесте условљено психом субјекта, али је дата психа креирана одређеним идеолошким и/или политичким режимом:

„[...] данашња српска проза везује се за општи духовни покрет савременог света. Трагична свест о немогућности пуне слободе и независности људског бића, осећање беспомоћности, страха, напуштености, самоће и затрованости мржњом и злом, бекство од стварности и привид лирске контемплације, изазов побуне, пркоса и критичке скепсе – уплетени су у литературу савремене епохе као стваралачки корективи неприхватљивог људског положаја из ког се тражи излаз достојан човека и његове снаге у освајању природе, достојан његовог послања да својим присуством и својом свешћу, својим људским моралом као мером свих вредности, хуманизује и оплемени читав свет.” (Палавестра 2012: 367)

1.9. Модернистички субјект, жеља и меланхолија

Култура претпоставља скуп значењских елемената који конституишу идентитет као основно обележје постојања једног народа. Када говоримо о култури српског народа намећу се историјске чињенице које су конституисале симболичку слику кроз представљање прошлости у знаку херојског наслеђа које би следећи нараштаји требало да одрже. Међутим, поставља се питање у којој мери се историјска позадина да пресликати током 20. века и какве су реалне последице ратних околности. Чини се да се меланхолија рађа у тренутку демистификације прошлости, када се наместо хероја појављују мртви ратници, изгнаници, урушени идеали, пољуљани идентитети. На ратничку природу српског народа која се у патњи уздиже и прославља жртву, а у чијој је основи мучно осећање патње указује Владимир Дворинковић: „Херојство од невоље, од бола и умирања [...] то херојство, патничко и онда кад је најмушкије и најдинамичније, то је хисторијска колијевка меланхоличној души” (Дворинковић 1996: 152). Модернистички субјект тако ствара скуп реалног, имагинарног и симболичког поретка, што би претпостављало систем у којем је субјект смештен, систем који субјект прижељкује и систем који се од субјекта, као припадника одређене културе очекује. Меланхолија настаје када се између реалног, очекиваног Другог и очекивања субјекта створи непомирљиви раскол. Крајња истанца борбе између људске природе, у којој је нагонско садржано, и света који је устројен противречно човеку, било би лудило које Мишел Фуко не види друкчије него исконску везу човека са анималним у себи, као најранијем ступњу свог развоја. Фуко наводи губитак виталне одрживости живота, оглушивање о примарне физиолошке потребе: спавање, глад, временске услове. Отуда лудило није једино болест, већ својеврсна отпорност човека, самозаштита од претећих околности. Класицистичко поимање лудила

претпоставља, дакле, извесну заштиту бића од света који се поима као претећи. Друкчије од лудила, меланхолија би, према мишљењу Фукоа, била психолошко испољавање физичке неравнотеже сокова у бићу. Но, уколико је лудило праћено отпорношћу у одрицању живота, меланхолија се увек завршава пропашћу. Стога, „меланхолија никада не достиже јарост; то је лудило на границама своје немоћи.” (Фуко 2009: 99) Меланхолија је онда кулминативна тачка субјекатске немоћи. Уколико у средњем веку постоји принцип поклапања, односно, како наводи Петар Јевремовић *адекватности* по којем између субјекта и света постоји међузавистан однос, модерни век не само да уводи различитост, но и потпуну супротност између бића и система. Наспрам континуитета, бића, истине, рационалности налази се несвесно које открива дисконтинуитет и неизвесност свега што је картезијанска школа увела као коначно и свесно, јер „битно је мишљење, но битне су и страсти. Битан је дух, но ту је и тело. У игри је живот, али исто тако, у игри је и смрт [...] Ту је субјект, но где је субјект, ту је увек и други.” (Јевремовић 2012: 107) Друга стварност, постајући нематеријална стварносна истина новог века, претпоставља вид *чулне иреалности* којој посежу модерни песници. Тако се, уз помоћ форме, обзнањује крај коначној истини представљеног и закорачује у слободну истину чулног, „која је, захваљујући метафоричким снагама језика одувек била својствена поезији.” (Фридрих 2003: 83)

Немоћ се код модернистичког субјекта открива од Милићевићевог Гавре Таковића који не успева да се укорени ни у породичном дому ни у студентској соби до Пекићевог Конарда Рутковског чија немоћ прелази у халуцинантне слике те превласт ирационалног над рационалним. Вођен жељом која подразумева напуштање дотадашњег живота, Таковић постаје меланхолик који се враћа на почетну тачку откривајући бесмисао и овде и тамо. Сан који узмиче, у свести субјекта јесте мисао о замишљеном идеалу којим је субјекат вођен, док је остварење сна значењско транспоновање у заблуду и илузију. Тада субјекат постаје свестан ограничења за која је мислио да је укинуо те стога и креће против система како би створио сопствени поредак. Невен Јурица такву жељу сматра жељом за Апсолутом која је нормална, али је и немогућа. Чини се, парадоксално, да субјекат жели немогуће како би себи напакостио, уистину потреба да будем Апсолут истовремено је и зарад себе и против себе, јер се косе реални свет и психолошка свест субјекта: „Уистину, то је онда мржња према битку и љубав према небитку, то је жеља за смрћу у привиду жеље за животом” (Јурица 1996 :98). Жеља постаје центар меланхоличне психе, која диферентно креирана чини да модернистички субјект нужно жели немогуће. Субјект је тада уписан у дискурс као немогуће ја. Међутим, како би опстао у животу којему упорно противуречи, покушава да надомести празнину, тако што жељу привидно премешта на друге објекте. Тако продужава агонију, верујући да се примарна жеља умањује, уколико се део жеље оствари чиме се условно надомешта празнина која остаје иза неоствареног. Преношење на друге објекте, као извесна надокнада субјекту, Лакан назива метонимијом жеље. (Лакан 1986) То се најбоље може уочити кроз три формације српске модерне књижевности, у којима постоји само привидни надомештај жеље, који се брзо укида што имплицира интензивнију меланхоличност и аутодеструкцију. Уколико се у авангарди тежи суматраистичком повезивању свих елемената космичког поретка, утолико се у модернизму и постмодернизму поредак цепа, јер је сачињен од фрагментарних смислова субјекта, који не могу начинити целину, чак ни привидну. Модернистички субјект на почетку 20. века, стога, испитује могућност смисла кроз позицију у оквиру које је

смештен, док се крајем века јавља процена и преиспитивање свега што је већ уписано као смисао.

Модернистички субјект уписан је у књижевност као субјект који имплицира спољашње сукобе потекле од унутрашњих сукоба са собом. И обратно. Већ од модерне постаје јасно да се и у предратној прози појављује субјект, који покушава да изађе из патријархалног система, вођен личним нагоном и жељом. Модернизам прати суноврат субјекта, који се издвајањем из система, нужно поништава. Уколико поставимо питање због чега се дешава слом субјекта и зашто дискурсом није омогућен трајни успон субјекта, чини се да се одговор налази у самом субјекту. Субјект је нужно саткан од жеље и потребе да се измести из постојеће ситуације коју сматра недовољно подобном за креирање идеалног живота. Но од модерне до постмодернизма уочава се готово доследно психолошко пропадање субјекта који једном измештен из домаћег простора постаје туђ и свету и сопству. Лакан ће за однос субјекта према свету и сопству користити ситангме *огледално ја* и *друштвено ја*, при чему раскол субјекта почиње свешћу да изван огледала, односно сопства постоји другост, према којој субјект гради/разара однос, градећи/разарајући тако сопствени идентитет: „Тренутак када се завршава стадијум огледала, преко поистовећивања са имагом ближњег и драме првобитне љубоморе [...] означава почетак дијалектике, која од тог доба повезује ја са друштвено обрађеним ситуацијама.” (Лакан 1949: 11) Отуда меланхолија постаје незадовољство примарним одразом које се интезивира будућим односима, што на концу доводи до психолошке и/или физичке смрти. Стога дехуманизација бива погодан појам за представљања положаја субјекта и односа према Другом. Биће је унижено, стварима се приписује живот чиме се показује „да је у целој модерној лирици човек присутан на један други начин, наиме као креативан језик и фантазија.[...] И прози је човек сам себи постао диктатор.” (Фридрих 2003: 186-187) Човек доживљава раскол од стране другог, да би извршио раскол над постојањем сопства. Једино тако остварује се сврха суштинског/идеалног које је ништа. Како би се успоставило ништа/смрт/празнина као врховни циљ слободе, мора се укинути биће као сведочанство живота. Ствара се опречни пар жеље и немоћи субјекта да жељу оствари, при чему је тачка сустицања сам субјект који се тада удваја, јер не отпушта прошло и не остварује будуће. Суштинску тачку у човеку Бела Хамваш назива душом, која је у меланхолији удвојена, јер спаја визију идеалног и сучељеност са реалним: „И тако се у палати Психе стапају дивота са патњом, дивна чуда с мрачним клетвама, уживање с морама, спасење с потресним поразима, тако се овде заједно слива нада, и радост, и туга, и патња, и вечито блистава лепота са болном пропашћу, смртним дрхатом, са чаробном срећом и бездањом патњом” (Хамваш 1996: 81). Како човек није биће које по природи може живети између две опречности, већ у једном тренутку мора изабрати страну, тако се модернистички субјект илузорно одваја из простора одакле је поникао, али тако издвојен наставља да живи не везујући се за други простор. Стога, Лакан закључује: „[...] човек не може да служи два господара, тј. да прилагоди своје биће двома акцијама које се усмеравају у супротним смеровима.” (Лакан 1986: 130) Покушај удвајања личности и делања у двома противуречним сферама, нужно доводи до расцепа и растројства субјекта. Физички одлазак тада бива први знак ка остварењу циљ, јер је тада психа меланхолика највише сконцентрисана на жељу која је водиља. Испоставља се, међутим, да жеља постаје кобна, јер субјект, у потпуности везан са креирани сан, не напушта илузију ни у тренутку када илузије постаје свестан. Отуда долази до психичког растакања субјекта, који је паралисан спознајом да је истина космичког поретка који је требало да услиши жељу, противуречна

личној истини. Заблуду и лажно очекивање тада замењује одрицање од живота, интезивније повлачење у свет сопства, а на уштрб сопства. Меланхолик и након краха најпре не криви себе, већ спољашње факторе који су нарушили очекивано. Након кривице другости које нема, меланхолик се суноврати у погрешке сопства интезивирајући самокривицу и сопство као узрок неуспеха. Тада долази до поништења идентитета и самоунижења, при чему прекор и самопрекор постају начин мишљења и (не)прихватања света и сопства, јер меланхолија не наступа услед првог неуспеха већ онда када неуспех постане прозор кроз који се посматра реалност: „Јер кад меланхолици кажу: знам, сутра ми предстоји брука, злочин, стечај у новина, или: знам бићу изопштен из породице [...] то за њих нема ни у ком случају карактер само закључка, него већ готове чињенице [...] та чињеница остаје и ако се у стварности сто пута не оствари” (Бинсвангер 1994: 137). Замишљање догађаја који се нису десили или се неће ни десити јесте доказ аполутног напуштања здраве психе и појављивање степена разочараности које укида могућност позитивног исхода. Парадоксално, субјект одлази како би изградио нове социјалне везе и постао део вишег система, а заправо одласком прекида везу са друштвом постајући интровертни тип јунака. Долази до меланхоличног кретања с једне тачке на другу, које је кретање по затвореној кружној путањи. Отуда осећај незадовољства и уочавање себе и система као принципа који нарушавају жељу, јер према мишљењу Лакана, поредак у којем настаје цепање субјекта јесте онај у којему се субјект почне разликовати од принципа који га је конституисао. (Лакан 1986) Меланхолија и свет модернистичког субјекта поклапају се у фрагментарности смисла, цепању целине на делове од којих се покушава створити нови, друкчији смисао што је покушај надомештења жеље. Но, увек је кретање кружно кретање које увек води смрти и субјект и сам текст. Уколико се осврнемо на тумачење које је Петар Јевремовић извео о Лакану, видећемо да је непредстављиво за којим субјект трага управо смрт, јер оно што постоји пре текста и након текст, дакле, оно што је праискуство и надискуство јесте смрт: „[...] ако бар за лакановски виђену психоанализу све почиње са говором [...] са логосом, онда је ћутање (тј. поље одсутности говора) оно што претходи симболичком поретку уопште, а самим тим и психоанализи. Пре сваког све долази једно ништа. Пре сваког говора долази ћутање. Не-биће. Смрт.” (Јевремовић 2000: 52) Отуда постаје јасно меланхолично уписивање смрти у животу, јер уколико је говор живот, одрицање живота, спознаја прапочетка једнака је крају, односно смрти. Меланхолик поседује континуирану жељу и јединствено хтење, али поредак опречностима оспорава и једно и друго: „Смисао меланхолије, баш као речи, може бити и онај растур смисла какав импликује меланхолија, реч за бољку онога који у писању, и не само у њему воли понекад да види хетерогену смешу” (Аћин 1994: 66). Тамо где текст покушава на формалном плану да створи целину, меланхолична спознаја и самооткривање пресецају значења, померајући центар психе са хтења на узалудност: „А баш то у себи јест меланхолија: туга не само због немоћи него управо због узалудности која се у немоћи открива” (Јурица 1994: 98). Трагање за суштинским ЈА ослобођеним од идеолошко-историјске праксе успотављања смисла и значења, подразумевања одрицања постојеће завере, али и стварање нове, која је завера против сопства. Модернистичко трагање за искуством изван емпијског тако постоје трагање субјекта за смислом сопства из којег се најзад сопство прогони, јер субјект новостечено искуство употребљава како би оспорио свест о спознатом, које је ништа. На тај начин субјект врши самооспоравање, „будући да хегеловски субјекат није ништа друго доли само кретање једностраног заваривања, хибриса постављања себе у своју ексклузивну посебност, која се нужно окреће против

себе саме и завршава у само-негацији.” (Жижек 2006: 66) Но, аутодеструкција, односно само-негација претпоставља, како закључује Жижек, остварење тежње субјекта да себе испише из текста историјске истине, у коју је уписан изван своје воље. Уколико се једном појавио расцеп, није више могуће успостављање целине чији је субјект интегрални део, јер целина престаје да постоји. И то је део емпиријског, рационалног домена. На другом плану субјект исписује самовољну историју, у којој брише себе зарад приказивања новог, чулног искуства. Модерно искуство тако постаје текст, чији је субјект уписан у искуству, али не и у тексту. Да би текст опстао субјект мора, најзад, себе изопштити као системски продукт идеолошке праксе. У томе лежи основни смисао (не)моћи меланхоличног, модернистичког субјекта: продуктивно (само)разарање или (само)деструктивно стварање.

2. МЕЛАНХОЛИЈА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 20. ВЕКА

1. ОТКРИВАЊЕ МЕЛАНХОЛИЈЕ У МОДЕРНИ

1.1. МЕЛАНХОЛИЈА У ПОЕЗИЈИ МОДЕРНЕ – ВЛАДИСЛАВ ПЕТКОВИЋ DIS

1.1.1. Осврт на критичку мисао о Дису у контексту књижевне формације модерне

Говорити о Владиславу Петковићу Дису, на основу критичко-теоријске мисли, значило би, најпре, говорити о уклетом, одбаченом, маргиналном песнику. Када Предраг Палавестра, у *Историји модерне српске књижевности*, спомиње епоху модерне, као златно доба, истиче, семантички опречне, поларитете њених представника, који се позиционирају у односу на традицију која модерни претходи:

„Дихотомија културне климе на почетку XX века имала је, без сумње, корена у историји, с једне стране у ведром грађанском либерализму, а с друге у изданицима старог света и патријархалног морала, који се у српској књижевности одражавао упоредо с напуштањем реалистичке традиције. На одређени начин, таква културна клима је условљавала идејни и стилски плурализам модерне српске књижевности. Она је обезбедила потребне услове за упоредно деловање неколико сасвим различитих, чак и непријатељских струја. Њихови књижевни назори су се дубоко разликовали, као што су се разликовале њихове философије, идеологије и опште слике света.” (Палавестра 1986: 42)

Када је реч о Владиславу Петковићу Дису и критичкој оцени Дисовог лика и дела, Бранко Лазаревић несумњиво га смешта на страну супротну сјајној, угледној, грађанској, чији би симбол био Јован Дучић: „[...] по другима, он је декадент и симболист и врло рђав песник (разумевајући то овако: он је врло рђав песник стога што је декадент и симболист).” (Лазаревић 1975: 57) Но, чини се да критичка мисао, вођена статусним симболом песника, као човека, претпоставља Петковићеву поезију у директној вези са његовим животом. Дис је „убог боем без игде ичега – кад су га утопљеног извукли из Јонског мора на путу за отаџбину, у цепу је имао само драхму и по, којом не би могао платити ни лежај у лучком преноћишту.” (Палавестра 1986: 303) Сиромаштво је, евидентно, егзистенцијално стање, које је пратило Дису још од учитељског позива у Зајечару. Међутим, трагика Дисовог стваралаштва, чини се, није пуко пресликавање његовог начина живота, али је боемски живот у великој мери креирао поетичку слику одбаченог песника. Иновативно доба српске књижевности, на челу са Миланом Ракићем и Јованом Дучићем, као ученим песницима и одговорним грађанима, друштвено прихватљивим и књижевно валидним, маргинализује Дису због стила живота и предмета писања. Међутим, књижевна позорница са Дисом отвара пут будућности, објављујући

одвећ наслућен авангардни обрачун са романтичарским сентиментализмом и духом националне хероике:

„Појава Владислава Петковића Диса, као носиоца те нове тенденције у српском песништву на почетку XX века, једна је од најзначајнијих прекретница у књижевном континуитету модернизма. Као песник који је својом лириком унутарњих немира и наслућивања, сновиђења и метафизичких спознаја с оне друге стране јаве, извршио праву револуцију у владајућим естетским системима и вредностима.” (Палавестра 1986: 305 - 306)

Прелом који је Дис начинио у књижевној епоси модерне српске књижевности значио је уступање места пукотинама из којих почиње да проговара мистика, слутња, негација што су неке од основних одредница модерне лирике, према схватању Хуга Фридриха. Фридрих је указао на комплексан систем модерне поезије, настојећи да опише валенце, које стално узмичу коначној дефинисаности и узглобљености:

„Ономе ко је вољан да се упозна са модерном лириком не може се ништа друго саветовати него да настоји да своје очи навикне на тмину која окружује модерну лирику. Свуда запажамо њену склоност да што је могуће више остане подаље од једнозначних садржаја. Штавише, песма жели да буде самој себи довољна, а значењем многозначна творевина, сачињена од сплета апсолутних сила, које сугестивно утичу на предрационалне слојеве, али уједно условљавају да у појмовима затрепере подручја тајни. Та дисонантна напетост модерне песме исказује се и у другом погледу. Тако се црте архаичког, мистичког, окултног порекла сударају са бритком интелектуалношћу, једноставан начин изражавања сучељава се са компликованом шћу исконског, језичка заокругљеност са садржајном лабавошћу, прецизност са апсурдношћу, безначајност мотива са највећим стилским замахом. То су делимично формалне напетости, а често су и замишљене тако. Али оне се јављају и у садржајима.” (Фридрих 2003: 14)

Напетости на које указује Хуго Фридрих тичу се претензије модерне лирике да се одвоји од стварности и да створи нови свет који је код Бодлера означен као празна идеалност док се код Малармеа трансформише у „ништа”:

„Бодлер често говори о натприродном и о мистерији. Шта тиме мисли, може се разумети само ако се, као што је и сам чинио, одустане да се те речи попуне неким другим садржајима но што је сама апсолутна тајанственост. Празна идеалност, оно надређено друго, које код Рембоа постаје још неодређеније, док се код Малармеа претвара у пуко ништа, затим тајанственост модерне лирике која кружи сама у себи: све то одговара једно другоме.” (Фридрих 2003: 49)

Утицај француских песника на Диса истицан је посредно и непосредно:

„У најзанимљивијем одељку своје књиге Кошутећ узима Диса као чудесан пример утицаја без утицаја, показујући како он има пуно бодлеровских расположења, верленовске неодређености, па чак и малармеовских метафора, а да није познавао, у чему се сви слажу, ни француски језик ни француске песнике. То ипак не значи, како је приметио Миодраг Павловић, да ту никаквог утицаја није било. Дис је заправо редак пример заобилазног, посредног и врло плодног деловања једне стране књижевности, заправо књижевне школе. Он је без сумње нешто начуо о симболизму и научио оно основно: смелост да слободно

здружује речи и слике, да се без задржавања препусти својој богатој машти.” (Витошевић 1975: 239)

1.1.2. Песимизам модерне и меланхолија

Вези српске књижевности и француских песника, придружено је код Диса осећање песимизма, као једно од основних осећања у формацији модерне: „Једно од првих општих места овог времена и разговора о њему свакако је – песимизам као владајуће расположење и основна боја.” (Витошевић 1975: 165) У вези са тим, успоставља се директна веза са меланхолијом, која претпоставља креирање новог света у којем је песимистички однос према другости и сопству основно осећање модерног субјекта: „У оквиру тих поетичких мена посебно је уочљиво да у многим песмама српске модерне доминира песимистички поглед на свет. Песимизам се исказивао не само као спонтани емотивни доживљај већ и као промишљен мисаони став.” (Негришорац 2002: 109) Субјект негацијом стварности тежи успостављању равнотеже која је у реалном свету нарушена. Психички баланс меланхолика претпоставља одвајање од постојеће реалности и трагање за новим искуством које искључује свакидашње, јер „у бити је један располућен човек, једна *homo duplex*, који мора да задовољи свој сатански пол да би докучио небески пол.” (Фридрих 2003: 46) То је, уједно, и трећи узрок настајања меланхолије, према Марсилиу Фићину, поред небеског и природног. За модернистички субјект, пресудан је људски фактор, као изазивач меланхоличног осећања:

„Међу људима од културе, црна жуч мучи пре свега оне који се баве проучавањем филозофије, одвајајући мисао од тела и телесних ствари, како би је сјединили с оним нетелесним: зато што с једне стране огромна тежња њиховог подухвата захтева већу напетост мисли, а с друге, мисао се утолико више одваја од тела што се више спаја с нетелесном истином. Отуда је тело филозофа, да тако кажемо, само напола живо и постаје меланхолично.” (Фићино 2006: 51 - 52)

Одбацивањем пролетерског духа и сањалачке концепције благостања, исказаних кроз симболистичке слике претходника, Дис иступа против постојећег поретка ради исказивања неизрецивог. Теме смрти тако опстају у модерној лирици, настављајући традицију мрачних тема: „Почетак XX века, пун толиких заокрета, само је продужио једну туробну сенку која се надвија над нашом књижевношћу претходних столећа: то је зао удес већине наших писаца, већ од Бранка Радичевића и Његоша.” (Витошевић 1975: 286) Тако се отвара пут меланхолијском осећању метафизичког искуства и онострани спознаје, чиме се укида принцип устрепалог живота и илузорне будућности: „Он је двоструки декадент: и по свом схваћању живота, по својој поетској филозофији, и по свом врстању естетичког садржаја, по давању форме томе садржају.” (Митриновић 1979: 426) Детерминизам Дисове (ауто)поетике огледа се у почетном неодвајању емпиријског од метафизичког доживљаја света. Конкретизован свет виђен је очима субјекта којем је неопходно искуство изван постојећег, како би перцепирано превео у адекватне слике. Стога Дис превазилази представљено како би дошао до идејног/суштинског. Идеја живота као нирване налази упориште у свету нирване која је Дисова поетика. Нирванистичко поимање света, отуда, није само продукт нирванистичког поимања света, већ и инкорпорирање нирванистичког света у поетику. Међузавистан однос омогућава да се меланхолија као осећање нирване, сагледа као конкретна (ре)акција субјекта у односу

на поредак којем припада. Декодирање стварности у Дисовој поезији, омогућава нам да меланхолију посматрамо од почетног искуства, рођења, до онтолошке смрти и ништавила без краја:

„Размицање завеса, разоткривање унутрашњег и доњег неизбежно доноси изненађења и открића, наслућене сложености (на пример душе) и скривене једноставности (на пример нагона), дакле – дражи Новог, које остаје основни закон модерног (па и сваког) песништва. Исти је случај и са непосредним, побуњеничким супротстављањем нечему, раскринкавањем овога, бацањем у лице тек пронађене истине.” (Витошевић 1975: 161)

Постоји јасна веза између меланхоличног окретања субјекта од традиционалног пројекта визионарске светле будућности ка субјекатском стању неизвесности, и осећаја понора у Дисовој поезији. Чини се да цела збирка *Утопљене душе* (1911) јесте револуционарни, програмски манифест меланхолије у поетичком домену српске модерне. Већ помињана прекретница дисовског открића другог, па и трећег слоја, појавних реалија, читава меланхолијско лице, које је егзистенцијално наличје бића и романтичарског осећаја националног континуитета. Сачињена од пролога и пет циклуса, збирка *Утопљене душе* тематско-мотивском структуром разара идеал бивствовања у реалном свету. Искуство сваког од пет циклуса превазилази моћ већ спознатог, јер се објективна представа указује као иста на рођењу и у смртном часу. Немогућност потпуног сазнања јесте парадоксални смисао живота, што је и у основи меланхоличног става према свету и сопственој (не)моћи. Но, уколико биће препознаје немоћ сопства, поставља се питање због чега биће пораз не признаје. Невен Јурица уводи појам смрти у друкчијем значењу од основног, што нас води до Дисове употребе појма *смрт* који, поред задржаног основног значења, добија и значење меланхоличног живота. Отуда меланхолична смрт постаје начин трајања Дисовог субјекта:

„Тако меланхолија допире из ништавила узалудности, смјешта биће у саму близину тог ништавила и тиме му открива Смрт. Међутим, није то смрт као прелазак у нешто друго, као можда нека мистична трансформација, или биолошка смрт. Јер долази до узалудности, од онога дакле што је бићу онтички немогуће, гдје биће напросто није, гдје је само пустош небитка, то је Смрт као Ништавило.” (Јурица 1985: 97)

Видимо, дакле, да, иако често оптуживан за декаденцију од стране Јована Скерлића, Дис управо декаденцијом потврђује симболистичко пројектовање слике у метафизичко искуство. Смрт као начин постојања и трајања, те као начин одупирања биолошкој смрти јесте усвајање новог значења смрти које је живот у свом исконском значењу – бити жив, постојати. Тако се креира меланхолична драма бића којем није додељено биолошко одустајање од живота, премда је животно угрожен: „Људска трагика састоји се у томе што су људи осуђени на покушаје без обзира на њихову неуспешност.” (Станојевић 2001/2002: 122)

Различитост у тематизовању двеју збирки, *Утопљене душе* и *Ми чекамо цара*, критика објашњава удвојеном личности, што је резултирало вишеструким осудама песничке способности Диса. Поетска амбиваленција, од исконског ништавила до патријархалног полета који раздваја две збирке, не чини, међутим, Диса амбивалентним песником. Како истиче Милан Ранковић, није реч о двома, опречним странама и о промени, за коју се најпре претпостављало да јој подлеже Дис. Банализовати песимизам/оптимизам којим су условљене две збирке, претпоставља формалну

узглобљеност поетике, омеђеност којој је Дис узмицао као човек и као песник: „Видећемо да се ту ради, уствари, о различитим видовима појавне усмерености једне исте доживљајно-поетске суштине, која је непоновљиво и сложено условљена и објективним и субјективним извориштима.” (Ранковић 1976: 108) Неопходно је, закључује Ранковић, показати да је песимизам Дисове поезије „доживљајни однос према животу”, због чега је „Дисова поезија управо пример великих и успешно реализованих могућности стваралачког коришћења поетског песимизма.” (Ранковић 1976: 112) Употребу негативитета као средства плодносног стварања, претпоставља још Аристотел, уводећи појам меланхоличног генија. (Аристотел 2006) Отуда што биће не подлеже смрти, меланхолик смрт користи за нову креацију живота. Тако смрт постаје стварање новог начина живљења, дакле, продуктивни процес наизглед пасивног субјекта. Унаточ чињеници да присталице Скерлићевог осуђивачког става Дисов песимизам доводе у везу са психичким обољењем песника, јасно је да Дисов песимизам и одрицање оптимистичког поимања живота постаје савремени пандан Аристотеловом меланхоличном генију који ради новог искуства излази из сфере емпиријског, чиме прелази у нови искуствени простор:

„Марак Сиракужанин је био одличан песник када је био изван себе – а онима којима се може претерана топлота уравнотежити, такви јесу меланхолици, али су разумнији и мање необични, одликујући се у многочему у односу на друге, неки по свом образовању, неки по својој умешности у бављењу уметничким вештинама, а неки по државничким пословима.” (Аристотел 2006: 17)

Меланхолично искуство излажења из емпиријске датости, материјализованог, дефинисаног Ја, имплицира код ДИСА надградњу метафизичке природе, која, да би заживела у тексту, мора претрпети редефиницију теоријског, књижевног, друштвеног кодекса. Услов спознаје, који је Дис целим бићем прихватио и прокламовао у аутопоетици, претпоставља естетску и концептуалну алогичност тадашње књижевне критике, која пројекат симболистичке слике заноса и природног надахнућа не жели прекинути нирванистичким понором, као врховним смислом поретка. Постаје онда јасна амбиваленција односа коју Дис руши према актуелном, прихваћеном стању, зарад иступања које није само песнички позив, већ начин позиционирања субјекта у складу са доживљеним и перцепираним: „Кад Ками предлаже да се прихвати апсурд да би се укинуо против став према њему, он уствари настоји да претвори пораз човека пред апсурдом у победу апсурдног човека; то је, међутим, у крајњој линији опет победа апсурда над човеком, победа отуђеног над човечним.” (Ранковић 1976: 282 - 283) Сусрет са апсурдом и свесно прихватање истине у знаку апсурда, претпоставља приписивање психолошких симптома болести субјекту који проговора у име истине, односно апсурда. Но, ипак, потврђује се интелигенција генијалног меланхолика, који одржава дисбаланс између алогичности поретка и логичности оностраног, бивствујући упркос амбиваленцијама које субјект одређују, иако су међусобно искључиве:

„И Дис и Кафка се понашају са надреалним као са домаћим, свакодневним. То може само онај коме је необично – постало обично. Нове доживљајне реалности које садржи подсвест, постале су Дису део свакодневних интимних доживљаја. Због тога је он и могао да буде искрен и уметнички истинит када се према овим садржајима односио као према нечему обичном. То је била његова свакодневна патња, његов уобичајени ужас. Зарођен очајничким, интроспективним скоком у понор подсвести, Дис се прилагодио овим

неуобичајеним доживљајним стањима, годинама дозиваним и негованим.” (Ранковић 1976: 283)

Упркос песимизму чије је оличење смрт у свим животним реалијама, видећемо како је смрт позиционирана у Дисовој поезији у односу на њено основно значење. Семантичко ревидирање значења појмова *смрт/умрети* уводи у дискурс субјект ставом према смрти, јер се са психолошким одрицањем живота живи, чиме се не напушта парадигма живљења, већ се премешта у другу сферу. Стога отуђеност у Дисовом песништву није окретање једино бивству, већ једном новом свету који је устројен попут земаљског, али му противуречи смрћу: „Чувар минулог и слутник будућег, он најмање пребива у свету садашњости и стварности.” (Витошевић 1975: 333) Евидентно је увођење потпуно новог нивоа значења, које опстаје унаточ чињеници да је смрт једнака празнини. Смрт постаје објективни приказ свеукупних умирања са којим је субјект саживљен и упркос којима траје. Гледати смрти у очи тада мења своју фразеолошку основу умирања те постаје буквално (с)уочавање субјектске свести да је могућ живот изван материјалног искуства и првобитног доживљавања појмова живот и смрт. Песимизам тада постаје негативно искуство које субјект испољава кроз слике страха, ужаса, страдања. Премда се, по Скерлићу, руши етика хероике усађене у колективну свест, песимизам Дисове поезије јесте валидан продукт ирационалних спознаја, које су у противтежи са примарним животом: „Песимизам је, дакле, значајно борбу против наивних заблуда и обмана и вид националног отржења и самосазнања, ударања главом о зид.” (Витошевић 1975: 227)

1.1.3. Животни пад као рађање меланхоличног субјекта

Пролошка песма збирке *Утопљене душе*, која носи назив „Тамница”, већ насловом алудира на предлошак на којем почива значењска снага песме. Садржајно откривање живота и чина рођења падом, имплицира целокупно Дисово искуство живота:

„То је онај живот, где сам пао и ја

С невиних даљина, са очима звезда

И са сузом мојом што несвесно сија

И жали к’о птица, оборена гнезда.

То је онај живот, где сам пао и ја.” (Dis 1998: 5)

Јасно је да, уколико је живот тамница, идејна сврха песника јесте превазилажење тамнице кроз напуштање земаљског живота. Тиме се открива спознаја која је умирање општег типа, што се потврђује и осталим песмама збирке. Вратимо ли се паду који претпоставља семантичко заокруживање песме и пре последњег стиха, видимо да је фигура тамнице цивилизацијски већ усвојена у хришћанској доктрини. Такође, изван религиозног предлошка, тамница сведочи о једном надасве вишемиленијумском искуству. Тако се пад, у перфективном облику, почетних стихова, поима као принцип придруживања субјекта осталима који су пали. Већ први стихови „Тамнице” успостављају живот као меланхоличан, јер уколико је човек принуђен да живи и уколико је осуђен на

живот, онда је сам појам живота обезвређен. Међутим, субјект који проговора о тамници живота, дистанцира себе од оних међу којима је био при паду, чиме обележава себе као меланхолика који тек са позиције дистанце може говорити о колективном паду чији је и он био део. Ако званична мисао негативно поима субјект који иступа, меланхолија, с друге стране, постаје плодносна (ре)акција субјекта који је прокламује: „Меланхолик је суштински полиморфан. Видимо да је ова последња тачка од темељне важности и да није била садржана у премисама резоновања. То значи да меланхолик у себи, као могућности, има све карактере, свих људи. А то величанствено расветљава, као што ћемо видети, саму идеју меланхоличне креативности.” (Пижо 2006: 25) Позитивно вредновање меланхоличног субјекта, које износи Жаки Пижо, омогућава нам да, као што је Александар Јерков изрекао, уочимо шта остаје иза пада, пораза и животног усмрћења. Чини се да се након пада завршава једно искуство и отпочиње дискурс меланхолије. Уколико је, пак, пад одигран и садржан у рођењу, као начин доласка на свет, и уколико, као што је евидентно, говори о паду у заточеништво/тамницу, намеће се питање шта преостаје поетском тексту. Како се надомешта ограниченост човекове могућности у свету у којем се рађа, Јерков нам предочава могући одговор:

„Поред алудирања на најшири духовно-историјски хоризонт не само једне традиције, на то предање о паду, одлучује то што је Дис такво сазнање одмах представио у досегу песничке моћи. Пад се већ одиграо, а уз помоћ *тог* и *онај* ко је пао повезује се са другима. Судбина у животу као пад је закључена, она представља општу форму постојања у свету. Она ослабљује човекове изгледе, али не укида разлог и могућност поезије. Поглед на самога себе човека који је упознао живот, води до језиво-сетне пресуде сопственим изгледима, али се у тој пресуди отвара могућност песничке дубине.” (Јерков 2010: 227)

Нужно је укидање једне реалности, коју можемо назвати емпиријском, како би се наставило трајање тамо где је означен крај/пад. Наместо *ништа* које остаје након пада, долази меланхолична креативност која отпочиње живот нирване, као сустицање трију временских зона субјекта, семантички уједињених у меланхоличном ништавилу. У потенцијалу песничког понирања у друкчији свет од оног у тамничењу, садржана је могућност бивствовања Дисовог песничког субјекта у нирванистичком пројекту антиутопијског, будућег живљења празнине наместо бића, јер биће постаје себи терет постојања. Како би се укинуо терет мора се усмртити биће. Нирваном се тако субјект ослобађа од притиска живота: „Нирвана је, заправо, само ништавило. Она представља свест о уништењу бића и о празнини која тим поништењем настаје. Она је зато неподношљива, мучна, ужасна.” (Негришорац 2002: 153 - 154) Но, већ помињани пад из пролошке песме *Утопљених душа*, наредним стиховима саопштава истину праискуства, коју можемо назвати и пре-искуство, као наговештај симболичког комплекса о утерусном стању, који ће до потпуног изражаја доћи у поезији Растка Петровића. Реч је, најпре, о другој строфи песме „Тамница” која подсећа на чин доласка новорођенчета на свет:

„Са нимало знања и без моје воље,

Непознат говору и невољи ружној.

И ја плаках тада. Не беше ми боље.

И остадох тада у колевци тужној.

Са нимало знања и без моје воље.” (Dis 1998: 5)

Теоријска анализа значењског порекла синтагме *невине даљине* укида могућност библијског подтекста те даљег тумачења кроз хришћанско становиште прародитељског греха, јер је изостављена кривица, као основ религиозне приче о паду:

„По њему, судећи на основи анализе стихова, човек иако пати нема никакве изворне, источне кривице; човековом паду претходи његова невиност, сама патња не служи ничему, па тако нема никаквих путева искупљења. Стога, Дисова поезија пада, иако се ослања на мит стоји у највећој супротности са религијским схватањима самим тим што одбацује сваку сврху те фиктивно цикличне историје човека.” (Павловић 1981: 357-358)

Невине даљине илуструју спокој као опонент целокупним поретку и причи о настанку човечанства посредством страдања и пада, јер како закључује Павловић: „Преведен у прозу смисао би био овај: сада је то *онај* исти живот у коме сам се некада појавио нем, несвестан, у плачу, и који још увек траје.” (Павловић 1981: 359) Како је већ истакла Јулија Кристева у студији о меланхолији и депресији, биће је скуп других губитака која воде, најзад, до поништавања бића и ту нема места религији. Меланхолија се тада јавља као ново религиозно осећање, уточиште бесмисла као бег од губитка смисла постојања: „Из тог произилази да сваки губитак води губитку мог бића – и самог Бића. Депримирани човјек је радикални и суморни безбожник.” (Кристева 1994: 11)

Већ је са теоријског становишта истицано да почетни и завршни стихови сваке строфе „Тамнице” формирају изванредан рефрен, који се доследно манифестује у структури песме. Уколико бисмо, на моменат, издвојили само стихове који се понављају, сажетак песме гласио би:

„ То је онај живот где сам пао и ја

[...]

Са нимало знања и без моје воље

[...]

И незнадох да ми крв струји и тече

[...]

И да беже звезде из мојих очију

[...]

Ал’ бегају звезде остављају боје

[...]

При бегању звезда земља је остала

[...]

И то земљу данас позна сам и ја.” (Dis 1998: 5-6)

Наведени стихови формирају меланхолијски кључ проматрања живота, рођења, тренутка (само)свести и суочавања са местом на које је субјект пао. Чин рођења означен падом формира однос негативности према животу који следи што се потврђује описом места на које субјект пада – то је простор тамнице/мрак који је остатак одбеглих звезда/светлости. Тако се субјект, бачен на земљу, суочава са непознатим, као страним и туђим што нужно претпоставља бол и патњу. Наместо светлости живота у који улази, субјект бива суочен са тамницом земље на коју пада. Преспектива суочавања са патњом већ на рођењу, на шта нас наводи употреба прилога *данас* говори о могућности да се изрекне искуство рађања, пре него што субјект развије способност да језички уобличи дато искуство. Лакан је већ у *Списима* отворио проблем човековог вечног хендикепа који се огледа у најранијој тежњи да себе поима као савршену целину, а која се већ при првом сусрету са одразом сопства, дефинише као крајње фрагментарна и недостатна савршенству: „[...] код детета се тај чин одмах оживљује у низу гестова, у којима оно искушава, као у игри, однос покрета које слика преузима и његове одражене околине, као и одраз ове виртуелне сложености са реалношћу коју дете удваја, рецимо у властитом телу, и особама, тј, предметима, који се налазе поред њега.” (Лакан 1986: 5) Уколико је прва свест бића свест о немоћи да себе уобличи на начин који би желело, онда су следећи покушаји креације живота, као условно савршеног, унапред онемогућени.

Но, уколико бисмо се позвали на мишљење Невена Јурице, намеће се парадокс постојања бића које унапред поражено никада у потпуности не прихвата пораз: „Али, право је питање: зашто биће хоће бити оно што није и што не може бити? [...] Биће које као биће хоће бити Апсолутно јест биће које хоће бити оно што није и што не може бити” (Јурица 1985: 97). Меланхолија тада постаје зачарани круг бића које пориче себе као део целине, хотећи да постане независна целина. На тај начин одриче се и целине/света и сопства.

1.1.4. Ирационално као меланхолично искуство субјекта

Теоријска проматрања често истичу како је у меланхолији људска свест психички растројена, што постаје јасна логичност када биће које доживљава себе као Апсолут, дакле, као савршену целину, бива суочено са фрагментарношћу одраза сопства које интезивирају другости са којим отпочиње сусрет чином рођења и даље, менталним сазревањем у свесно биће. Но, чини се да је двојна природа људске психе и раздвојеност на унутрашње хтење и спољашњу реалност, присутно од најранијег периода човекове еволуције. Психичко растројство, имплицитно присутно као значењски супституент сваког бића које долази на свет, у меланхолији добија свој пуни израз и посредну визуализацију. Довршеност почетног незадовољства одиграва се у меланхолијском вербализовању незадовољства субјекта према проживљеном животу и позицији сопства која је у знаку немоћи, у оквиру датог живота. Субјект је тако двојне природе, део је живота и истовремено део смрти, што је основа меланхолије. Бавећи се библиотекарским позивом Роберта Бартона и контактом са смрти, односно, подземним светом, Бела Хамваш истиче: „Он само каже да је меланхолија крајња двостраност, нерешиво и неразрешиво да и не. [...] овај доњи свет је свет ужаса, сабласти, болести, лоших снова, мора, клетви,

патњи, мука, али истовремено овај исти свет је подручје заносно топле чаробности [...] Душа је свет најдубље патње и најузвишеније радости.” (Хамваш 2006: 81) Поларитет емоционалног доживљаја света, код Диса се заснива на обрнутој вредносној мапи: свет меланхолије постаје поље радости и спокоја, док је свет земаљски једнак страдању и патњи. Стога се код Диса најпре може говорити о пре-искуству и искуству изван појавног, јер је актуелни живот већ представљен/проживљен и о њему се може говорити само са становишта евокације. Меланхолија је тако уписана у живот као опште искуство, живот је сам по себи меланхоличан, не оставља се простор за емпиријске узроке патње и страдања, јер су дате као садржински делови значења речи *живот*:

„На нашој земљи, у овој долини плача света само зло; књига живота то је књига болова: овај живот је један демонски балет сличан Робсовим, где се игра без икаквог такта и мере, један пандемонијум у коме се ради само у смислу зла; једна гарантела у којој је вртоглавица оно што је нормално; и један црни карневал у коме се обична људска свест не уме да нађе. До тих констатација иде поезија г. Dis.a” (Лазаревић 1975: 59)

Међутим, када Бранко Лазаревић каже да је Дисова поезија опонентна нормалном, у проналаску меланхоличних кодова, требало би истакнути да је „нормално” појам који је вештачка творевина и који увек постоји у односу на нешто. Уколико Дис ствара поезију абнормалности, потребно је рећи да су дате абнормалности у односу на усвојену нормалну/претпостављајућу сврху слављења живота Секрлићеве утилитарне критике. Ирационално тада постаје легитимно искуство које је валидан доказ доживљајног израза субјекта, на шта је упутио и Карл Густав Јунг, претпостављајући ирационално као плодно средство предочавања искуства које узмиче реалности, што упућује на чињеницу да је стваралачки чин резултат несвесног успостављања архетипова. (Јунг 1977) Галерија нихилистичких слика претпоставља начин растакања песничког, меланхолијског искуства, које се не може појмити као постојеће нормално, јер би онда одступило од истине и од веродостојног представљања доживљеног. Тако меланхолија постаје плодно средство које је нужно праћено одрицањем усвојеног система и статуса које систем субјекту додељује, јер укида суштину субјекатског постојања, оно што чини сврху бића. Меланхолија је тако начин и трајања и плодносног стварања субјекта: „Није случајно да се реч меланхолија [...] употребљава као одлика извесних уметника и њихових дела и да најчешће има позитивну конотацију, буди асоцијације као што су дубока смисаоност, интима, креативна окренутост од света.” (Гинтер Шмиц 1985: 181) Једино се разобличавањем постојећег поретка дају уочити слике које сведоче о искуству апсурдног живота. На то је јасно указао Предраг Палавестра, упућујући имплицитно на метафизичку основу Дисове поетике: „Од зла живота може се једино побећи тако што ће се дух пренети у неку другу стварност. Дисова екстаза била је аутентичан облик авангардне трансценденције коју су после Диса у српској књижевности прихватили и развили експресионисти и други песници модернистичког става и опредељења.” (Палавестра 1986: 315-316) Но, Бранко Лазаревић, ипак, у коначној критичкој оцени, прихвата Дисов песимизам као неодвојиви део поетског искуства, те одступа од Скерлићевих екстремних осуда, бавећи се више чисто поетским, а мање Дисовим социјалним статусом декадента, интелектуалне мањкавости и осталих статусних амблема, који су Дису, као човеку и као песнику, били страни: „Њему је било важно да Дис пева своју песму и да то чини искрено, по потреби унутрашњег бића, из душе.” (Палавестра 1986: 310)

Уколико се бавимо појмом искреног у Дисовој збирци, на који, као на онтолошки захтев, алудира Бранко Лазаревић, онда је песма „Тамница” први вербализовани значењски код меланхолије која говори о рођењу, говорећи заправо о целокупном животном искуству субјекта. Реч је, дакле, о ирационалном искуству, које се одиграва у простору што га је Бела Хамваш назвао Палатом Психе, у којем амбиваленција конституише вредност субјекта: „И тако се у палати Психе стапају дивота са патњом, дивна чуда с мрачним клетвама, уживање с морама, спасење с потресним поразима, тако се овде заједно слива нада, и радост, и туга, и патња, и вечито блистава лепота с болном пропашћу, смртним дрхатом, са чаробном срећом и бездањом патњом.” (Хамваш 2006: 81) Претакање једне стварности у другу, која је суштина суштине, кључ је меланхоличног постојања којим се поетски бави Дис, а теоријски вековима уназад различити аутори, дајући својим приступима различите називе:

„Тежина схватања се брише оног тренутка ако човек помисли на царство душе, земља Психе није ништа друго до оно подручје које се налази иза и испод видљивих облика, спољњег лица бића: то је свет невидљивости, свет безличних бића. [...] Збиље које овде постоје уопште и не живе. Оне постоје. А те збиље су: слике, појмови и идеје маште, сећања мисли. Оне су овде душевна збиља: снови, тлапње, сање, слике, фантазми.” (Хамваш 2006: 79)

Абнормалност као одрицање постојећег живота последица је, дакле, реакције субјекта на алогичност реалија које субјект окружују и дефинишу, због чега је успостављање нихилистичког односа према реалности начин да се редефинисањем постојећег дође до суштинске истине Апсолута бића. Стога је психолошко растројство прва асоцијација меланхолије, јер уколико се целина разгради и претвори у сцену фрагмената, ирационално у меланхоличном искуству превладава задату фрагментарност тежећи да успостави целину сопственог искуства.

Када у другом стиху друге строфе песме „Тамница” Дис каже:

„И остадох тако у колевци тужној,

са нимало знања и без мало воље [...]” (Dis 1998: 5)

тумач се може усколебати у вези са семантиком речи „колевка”. Уколико о тамничењу живота говори зрео песнички субјект поставља се питање није ли колевка метонимијски представила резултат дотадашњег субјекатског сазнања. Тамница као да претходи значењски циклусима спознаје, проговором о преискуственом периоду, стању пре понирања у емпиријско искуство, које се, такође, одиграло (о емпиријском искуству сазнајемо као о делу прошлог периода), и исказима о метафичком искуству које је актуелна садашњост у облику меланхолије и будућност унапред одређена меланхолијом. То потврђује субјект који, кроз песме, дословно живи меланхолију претпостављајући је и у будућем периоду. Меланхолија, од тренутка уписивања у идентитет субјекта, постаје заокружено искуство, према којем се успостављају све остале истанце (поимање сопства и другости, живот, љубав, прошлост, будућност, смрт). Чињеница да је субјект без знања и воље, претпоставља свест о постојању знања које тек треба бити стечено, али је, у појавном свету, оку невидљиво. Меланхолија тада јесте средство преласка у процес сазнања, самоспознаја о потреби и нужности да се отворе врата с друге стране искуства. Исклизнуће се мора догодити да би субјект постао слободан, јер је у тамници, као што смо

видели, мимо своје воље. Слобода се стиче свешћу о ограничености ума у свету којем субјект присилно припада. Одвајање од света онда имплицира самооткривање исконског Ја, које ће тек бити рођено у новом искуству слободе и искуства тамничког живота, што га субјект не може представити друкчије до сновиђењима, слутњом и патњом. Искуство страдања које је дато, постаје материјализовано кроз циклусе о којима ћемо тек говорити. О незнању сопства Дис говори у трећој строфи, као о непостојању свести да је жив, а жив постаје откривањем смисла које је понор и негативитет живота. Доживљај света значи субјекатско признање о животу и свом учешћу у њему. Уколико је доживљена реалност узрок песимизма, песимизам је нужно узрок екстазичних слика кроз које субјект пролази. Самооткрићем долази до отварања нових смисаоних нивоа, које производе до тада не толико важне реалије: звезде, земља, даљине. Симболистичко визионарство меланхоличног субјекта не одриче се тла као супстанцијалног простора на којем траје, јер је неопходна земља:

„за ход мојих ногу и за живот речи” (Dis 1998: 5)

Субјект је нарочито свестан да егзистенцијално присуство јесте принцип којим је нужно условљен како би изрекао:

„да моја глава рађа сав свет јада” (Dis 1998: 5),

јер меланхолично упориште у психи није негативна свест, већ самосвет о негативитету. Уколико је целокупна Дисова збирка меланхолични корпус метафизичке спознаје, онда „Тамница” јесте прелом, отвор ка меланхоличном искуству које следи. Једно откриће, како ће Јерков казати: „Све што је речено у Дисовим уводним стиховима води до ситуације песме као једног открића. Пошто је Тамница песма у којој је то речено, онда је она та песма која је једно откриће. Оно о чему се говори у претпоследњој строфи, управо смисаони хоризонт саме Тамнице.” (Јерков 2010: 230) Тренутак самопознаје претпоставља меланхолично доспевање у палату Психе, који означава моменат прелома, од претпостављеног до новооткривеног.

1.1.5. Меланхолија као нова религија

Откривање човековог постојања које функционише по принципу нужности, а не слободе, којој се неуморно тежи, Јован Зизјулас назвао је принципом егзистенције. Биће тежи слободи, а живи нужност онтолошког принципа: „Тако личност као биће и постоји, али не као слобода него као нужност. [...] покуша ли да узведе слободу до њеног онтолошког апсолута, сукобиће се са дилемом нихилизма.” (Зизјулас 1992: 37-38) Међутим, будући да биће тражи надомештај своје ограничености, како би опстало у систему ограничености са слободоумним захтевом сопства, долази, како сматра Зизјулас, до ревидирања личности. Тражи се нова сфера могућег постојања која надомешта немоћ бића и пролазност на земљи. У хришћанском систему, то би била тајна Крштења, током којег се преобликује етика дотадашње личности схваћене као продукт греха. Принцип Крштења код Зизјуласа или *imago dei* (архетип бога) код Јунга, омогућавају да се надомести слабост свесног које је по својој природи ограничено. У модерној мисли, у којој Бог остаје нем према субјекатским питањима те бива усмрћен, меланхолија постаје

центар надомештаја трагичности људског живота на земљи и одговор на недостатност личности у земаљском животу. Основни однос модернистичког субјекта према оностраном, субјекта на путу самоспознаје, јесте однос меланхоличности којим се креира нова реалност и истворемено надомешта празнина претходне. Меланхолија је простор слободе до које је човек дошао након спознаје заробљености у емпиријској стварности. Јављају се, као што видимо, два паралелна света, чија се искуства укрштају у субјекатском доживљају прошлог, као ништавног, и меланхоличног новог, као простора љубави према себи ништавном и прихватања несавршености сопства. Кристева ће на односу субјекта према изгубљеном, субјекта који изналази начине да не дође до дефинитивног губитка, изградити основну концепцију меланхоличног субјекта, као субјекта који је у губитку и има однос према изгубљеном. Меланхолик не признаје себе као губитника, јер задржава изгубљено као саставни део сопства. На тај начин одржава свест да је изгубљено, као део бића које живи, и даље живо: „Радије поцијепано, растргано, исјечено, прогутано, пробављено... него изгубљено. Канибалско меланхолично нестварно је порицање стварности губитка као и смрти.” (Кристева 1994: 19) На тај начин субјект исказује равнодушност према смрти, јер је то начин да задржи осећање љубави и објект љубави који више није жив. Субјект тако прихвата смрт, јер је објект љубави изједначен са смрћу. Тако се, како истиче Миодраг Павловић формира мотив мртве драге који, говорећи о љубави и смрти, говори о стварању и песничком опстајању:

„Енергија љубавног осећања увек превазилази свој циљ; из ње се ствара један од оних основних људских несразмера које упућују на стваралаштво. [...] Ето разлога зашто је мотив мртве драге у поезији тако чест; он је предодређен да симболизује претварање једног односа, љубавног, у једно осећање које има однос само са собом, то јест са смрћу једног спољног односа. [...] смрт драге ствара један издвојен домен реалности која се продужује у сећању.” (Павловић 1981: 367)

Начињена од пет циклуса и пролошке „Тамнице,” Дисова збирка *Утопљене душе* сажима прошло искуство које је одредило садашњост и будућност без будућег живота. Циклус „Кућа мрака” првом песмом „Пијанство” исказује већ довршен став да је живот безнадежан:

„Узвик га пролама: Неће бити боље.

Никад, никад боље. Никад бити неће” (Dis 1998: 7),

чиме је меланхоличност већ установљена попут магновења у пијанству, у којем се мешају слике успомена, рефлекси очаја и резигнације. Но, јасно је заокружена мисао о меланхоличном ништавилу живота, не постоји могућност превазилажења, јер је појам живота у вези са нихилизмом. На тај начин меланхолија манифестује коначно становиште о (не)могућности избављења.

Још је Аристотел упутио на меланхоличну симптоматичност која је сродна стању пијанства: „И телесни сок и мешавина црне жучи су свакако ваздушастог карактера и због тога за пнеуматодне¹ поремећаје и оне хипохондричне, подслабинске, лекари кажу да су

¹ Реч *пнеума* потиче из хеленског периода. Односила се на ваздушасто својство темперамента који је у дисбалансу. Придев *пнеуматодан* односи се на поремећај ваздушне природе, будући да се пнеума односи на општу употребну вредност речи *ваздух* и придева ваздушаст. У грчкој филозофији и код Аристотела придев

меланхоличног типа. А и вино има пнеуматодно дејство. Зато и закључујемо да је иста природа вина и поменути мешавине.” (Аристотел 2006: 16) Стање делиријума, односно помућене свести омогућава контролисање ништавила кроз осећај спокоја у који се субјект пијанством препушта. Испоставља се да помућеност ума не долази услед меланхоличности, већ због дотадашњег искуства које је неприхватљиво свесном стању, те меланхолик, као и субјект код Диса, мора бити у стању делиријума како би се ослободио дотадашње свести о апсолутној снази зла у свету:

„[...]

Пијем и зажелим да сам пијан довек.

Тад не видим порок, друштво где је чама.

Тад не видим ни стид што сам и ја човек.” (Dis 1998: 7)

Одрицање од доташњег *ја* претпоставља одрицање чамотиње живота, одрицање које би могло да значи могућност откривања друкчијег живота, у којем човек може бити плодотворно резигниран. О плодотворном меланхоличном стању, говори Аристотел, који је, међу првима, увео појам меланхоличног генија, што превазилази искуствено материјално и залази у сферу метафизичког. Видимо да се меланхолија, још од античког доба тежи одвојити од пуког негативитета, да би у 20. веку постала средство рекреирања живота, зарад живота. Позивајући се на Аристотелов појам меланхоличног генија, Јовица Аћин истиче:

„Прихватимо ли појам меланхоличка генијалност [...] његов садржај би се тада могао схватити као спремност да се иде до краја, да се у потпуности препустимо меланхолијској „болести” као нужном услову самоспознаје, спознаје оне истине о нама која нас не приказује у најбољем светлу, нас или особу/особе коју/које волимо. Та генијалност је жеља да говоримо о ономе о чему нас све, или свакако нека супериорна сила, приморава да ћутимо. Круг је затворен када (меланхолијско) лудило постане производ онога што условљава.” (Аћин 1985: 73 - 74)

Дисово песничко искуство провоцира законитости и света и сопства. Желећи да укине тамничење макрокосмоса и микрокосмоса, субјект мора поништити дотадашње *ја* како би „вечно био пијан” у меланхолији. Екстаза новог искуства јесте покушај модернистичког субјекта да попуни празнину новом празнином која у меланхолији добија статус пуног значења, јер у меланхолији празнина смисла постаје релевантан показатељ субјектатске перспективе и позиције у односу на другост којој противуречи. Преокретање увреженог вредновања проистиче из промене субјектатске перспективе, која, посредством меланхолије постаје вишеструка, но увек контрастна постојећем, системском пројекту окренутом неизвесној будућности. У меланхолији, будућност је уписана као део већ закљученог искуства.

Меланхолија се код Диса рашчитава на више нивоа. Но, сви појединачни нивои: морфолошки, синтаксички и тематско-мотивски сведоче о јединственом искуству, које се може означити као нихилистичка:

пнеуматодан повезан је са ваз//духом, као основним начином битисања, дисања. Јовановић 2006: Милена Јовановић, часопис *Градац*, 8/9, стр. 21.

„Представа нирване код Диса, Дучића и Драинца конзистентна је по неколиким темљеним карактеристикама. Нирвана је, у поезији тројице српских песника, такав егзистенцијални доживљај који, сам по себи, делује тегобно и мучно. Тај доживљај је у знаку неподношљиве физичке тежине која притиска поетског субјекта. Нирвана је, дакле, један од кључних чинилаца тога света који гори не може бити; јер да је само мало гори, сасвим би пропао.” (Негришорац 2012: 153)

Семантички потенцијал, окупљен око речи *нихилизам* постаје евидентан кроз циклусе, а затим и песме које се, као различите по структури и теми, групишу око истог значењског центра. На тај начин меланхолија се може пратити кроз различите перспективе истоветног искуства, које субјект претпоставља у свакој песми као новост. Рекли смо да се циклусом „Кућа мрака” отварају нивои искуства конципирани у пролошкој „Тамници”. Уколико је полазишни став то да никада неће бити боље, меланхолични доживљај света, љубави, трагања, смисла настављен је у песми „Она, и њој”, у којој је центрирано опште место меланхолије:

„Тамо где зима и лето, пролеће и јесен влада

Где човек живи у борби са људима, и са самим собом [...]” (Dis 1998: 8)

Уколико је упориште меланхолије субјект, онда је извориште меланхолика драма којом субјект провоцира систем којег се одриче. Принцип негирања постојећег поретка и позиције сопства у оквиру датог поретка, претпоставља двоструко незадовољство које је у међузависном односу спољашњег и унутрашњег. Драма субјекта 20. века, међутим, отпочиње меланхоличношћу унутар субјекта, а у простору *унутар* меланхолија се и завршава. Пре односа према некоме/нечему заснован је однос негативитета према сопству. Околности које се налазе изван претпостављају реакцију субјекта, који себе доживљава као угрожено биће изложено опасности, те покушава да отпусти принцип спољашњег, којег доживљава као извесну претњу. Тада отпочиње борба са гласом унутрашњег *ја* које је у доследној супротстављености спољашњем другом. У меланхолији, концепт контрадикторности која креира психолошко стање субјекта, двоструко контрастирано према другости и према себи, Ман Де Биран представља кроз перспективу првог лица, дакле, посредством субјекатског покушаја да рационално опише стање сопства:

„Имао сам оно уобичајено, тужно и мучно, осећање постојања; то је осећање старости против којег нема ни лека ни утехе; јер човек се не може утешити нити заборавити на осећање које је увек присутно из природне нужности; воља је ту немоћна, све наше идеје њему се прилагођавају; друга не можемо да прихватимо; осећамо да смо мртви за све оно што је у постојању било добро, што нас је везивало, што је било живо. Узалуд покушавамо да побегнемо од себе самих или да дозволимо свету да нас отупи, тај свет нас одбија; непријатно нам је у њему зато што сами себе носимо куд год да кренемо, све више се одвикавајући од унутрашњег живота, а тиме себе само чинимо све несрећнијим, удаљавамо се од утехе, не осећамо ни да нам свет може пружити задовољство, нити да нам самоћа може пружити надокнаду.” (Де Биран 2006: 123)

Уколико бисмо концепт меланхоличног безнађа субјекта применили на поетику Владислава Петковића Диса, уочили бисмо нужност другог типа. Де Биран вербализује осећање старости, док Дис поетски предочава, из различитих перспектива, доживљај смрти, умрлих, живота након смрти и живота у смрти. Меланхолија је евидентно прихватање нужности којој узмиче спасење у конкретним реалијама. Стога меланхолија код Диса постаје нова религија, осећај помирености услед спознаје да је спасење онемогућено, јер тако се омогућава трајање субјекта који остаје након укидања свега што је живо: „Међутим, опседнутост смрћу није исто што и тотални пораз у борби са њом: Дис у самој смрти тражи и налази својеврсно оружје против ње, противречно као и његова егзистенцијална ситуација.” (Ранковић 1976: 120) Песмом „Она, и њој” Дис тематски повезује ситуативност смрти, гробља, раке, као директне посреднике меланхоличног осећања. Но, цела песма јавља се као текст изван песме, који сведочи о смрти девојке, препуштене смрти од стране божанског и људског:

„Знам да тада ни небо ни човек заплако није,

Знам да си најзад нашла хуманост и врата болнице,

Знам да земља чува влагу, њом да те мирно пије,

Знам да ти свет и Бог све узеше, дивна блуднице”. (Dis 1998: 8)

Видимо да се на хоризонту жалости због смрти младе девојке, чијим се телом храни влажна земља, изнова појављује непријатељски свет који је узрок и смрти девојке и меланхолије субјекта којем је додељено да смрт вербализује. Бог се, као и свет, усмрћује одрицањем, јер песник смешта Бога на страну претећег другог, те тако божанско више не припада бићу, као његов основни садржитељ и створитељ. Биће је оголило себе, очистило од сваког принципа трајања на земљи и тако огољено изриче меланхоличност која је суштина и бића и живота. Будући да је Бог нем, субјект се Богу више не обраћа, већ се брани од немости кривицом коју на божију одлуку спушта. Међутим, песничка меланхолија у наведеној песми вишеслојна је. Меланхоличност се растаче обухватањем бизарних слика девојчиног тела прекривеног даскама у мокрој земљи, што резултира песничком жалошћу, затим, жалошћу због човечанства које узрокује смрт, не марећи превише за године, и жалошћу због божанске равнодушности која препушта девојку случају животног страдања. Кулминативна тачка меланхолије субјекта, одиграва се након што људске издаје и Бог препушта субјект случају. Тако Бог и човек постају непријатељска другост у односу на фигуру меланхоличног субјекта који гледа смрти у очи:

„У тренуцима када се вера губи, а жестока сумња разара сигуран онтички темељ постојања, човек се суочава са великом неизвесношћу и мучнином опстанка [...] Сумњајући у егзистенцију Бога човек нарушава сопствени онтички темељ и сопствену егзистенцију чини непоузданом и несигурном, лишавајући је спасоносног лека. Сумња у Бога се, тако, показује, као сумња у човека.” (Негришорац 2002: 136)

Поглед на песнички субјект шири се у стиховима док на крају све очи не буду упрте у њега. Уколико се верује да је Бог створио човека, усмрћењем Бога усмрћује се и субјект као религиозно биће: „Будући да Бог остаје недоступан у свету који Дис дочарава,

онда нема ко да интервенише и да својом перцепцијом обезбеди његово постојање: то је наличје сумње у његово сопствено постојање у животу.” (Јерков 2011: 259)

1.1.6. Топоси смрти: земља, гробница, рака, покров

Меланхоличне слике умрле девојке директно су повезане са црном земљом, која је основна материја меланхолије. Хелмут Флашар повезао је четири типа темперамента са четири годишња доба, при чему је меланхолија повезана са годишњим добом јесени и геолошким типом: „Природе које личе на равницу и на оголелу и суву земљу.” (Флашар 1985: 8) Тако се ствара експлицитна веза смрти, симболичког простора раке умрлог, црне, суве земље што покојника прекрива и црне жучи, као супстанцијалне последице психолошке смрти, и психолошко-онтолошке позиције субјекта у односу на свеукупну појавност смрти. Песничко искуство у песми „Она и њој” претпоставља будући период, чиме се смрт жели представити као бизарна реалност, док ће се песма родити онда кад песничко искуство буде ослобођено светске, смртне тамнице криком:

„Једног дана кад се узбурка моје мртво море.

Кад дух и бол ударе у своја звона једном многим.

Онда ће песник дозвати тебе, мада си тамо горе.

Да закука, да заплаче за тобом;

а већ дотле...збогом.” (Dis 1998: 8)

Емоционално неутралан проговор о смрти, постаје могућ прихватањем свеукупних смрти субјекта, чиме меланхолија постаје психолошко стање обликовано како би се смрт превазишла мноштвом смрти, те долази до ревидирања основног значења смртности и рађања једне нове љубави, која је љубав према оној која је умрла, дакле, љубав према смрти:

„Смрт је учврстила једну љубав у жељену непроменљивост, тренутак умирања као да је видљиво претакање телесности у машту: нешто што сигурно постоји више се не може опипати ни видети, остаје песник да о том постојању сведочи, и он се за ту ситуацију фиксира. Песник је постао трубадур непостојећег, вечног. Нагонски, он осећа да је за то и позван.” (Павловић 1981: 367 - 368)

Меланхолична смрт јесте нови живот изван живота који је постојао, усмрћење појавног ради рађања метафизичког, које је вечно. Вечни живот, који не припада религијској доктрини, налази упориште у новој вери субјекта, вери која је део концептуалног поретка трајања у смрти, односно меланхолији.

Дисова аутопоетичка збирка израз је меланхоличног ослобађања, спроведеног прихватањем ниҳилизма као ниҳилистичког начина живота. О прихватању ниҳилизма

сведочи „Стара песма” која резимира прошлост као стециште вишеструких страдања што су испунила будући живот који је, такође, прошлост:

„За мном стоји чега немам, а преда мном:

мртва прошлост са животом покривена.

Док будућност полагамо покров скида.

Ње нестaje и у прошлу прошлост пада.” (Dis 1998: 9)

Прошлост је представљана двојачко. У свом основном значењу односи се на временски завршене догађаје, тренутке, осећања који су наставили да трају као успомене. Онда долази до поновног затварања прошлости која је живела кроз успомене, а сада се и успомене поништавају. Тада прошлост постаје ништа, са значењем терета и празнине која наставља да траје и да онемогућава садашњи и будући живот. Меланхолични отпор према прошлом, у покушају рационалног дистанцирања и потпуног ослобађања завршава се неуспехом, јер субјект без прошлости престаје да постоји. Субјект је одређен прошлим, јер меланхолично поимање губитка, како је истакао Лудвиг Бинсвангер, припада завршеном процесу: „Томе се, међутим, придружују и много важнији трансцендентално-психолошки моменти; да одмах истакнемо најважнији, а тај је што меланхолик за губитак предвиђен у будућности, насупрот песимисти, *зна* као да се већ десио.” (Бинсвангер 1985: 136) Тиме се онемогућава и будуће, јер уколико је субјект прошла празнина, онда је и будућност празнина прошлости. Смрт је изнова семантички и онтолошки у вези са ништавилом и осећањем неприпадности ничега субјекту, који лебди без могућности да припада и да буде онај којем нешто припада. Такав субјект нужно је меланхолично резигнирана јединка, која, да би опстала у животу, мора признати непостојање било чега живог у свом животу. Привид живота јесте покров смрти која конституише субјект у знаку живог сведока непостојања живота. Парадоксално, меланхолични субјект јесте жив како би сведочио о многим животима. Стога субјект у „Песми” признаје биолошко постојање и емоционално-психолошку смрт:

„Још ја стојим кржљав израз свих болова и страхаота.

Живи сведок силних страсти, неуспеха и јаука.” (Dis 1998: 10)

Наведени стихови сведоче о животној догађајности која је претходила меланхоличној резигнацији. Глаголом *стајати* субјект позиционира сопство као простор разлаза некадашњег прошлог и садашњег прошлог, који се искључују, чиме позиције страсти и испуњења заузимају страхоте, неуспеси и јауци. Јаук заокружује пређашње искуство, сведочећи о немогућности да се субјект вербално изрази. Тако јаук закључује и судбину субјекта и освртање на прошлост. Меланхолија изражена криком резимира искуство субјекта, присуство одсутног као примарног узрока резигнације. Кржљави субјект постаје напола прекинута нада, сан и илузија којег пресеца јаук страхаота и неуспеха. Значењски сродне морфеме појачавају психолошко растројство меланхолика, који бира најефектније речи како би одразио несагласје очекиваног и (не)оствареног. Субјект показује ништавност сопства кроз свест о чињеници да није дорастао изазову живота, те из борбе са светом излази као мизеран, „кржљав израз”, који није посве поражен, нити посве ослобођен. Попут субјекта жртве у „Нирвани”, субјект и сада постоји

као рефлекс пређашњих смрти: „Лирски субјект јесте жртва, а његово онестварење је чак двоструко. Не само да је он сам по себи сведочанство пролазности ствари, већ му свет мртвих долази не као физичком бићу које може бити уништено, већ као далеком сведочанству тог постојања, као боји тог пролазног света. ” (Негришорац 2002: 121) Субјект је биолошки жив, но простор у којем се одиграва његов живот јесте простор смрти. Перспектива субјекта претпоставља зрели период живота, моменат када се субјект осврће на протекле године, које се у актуелном тренутку појављују као згаришта, док је живот у ништавилу/меланхолији представљен као гробница. Претпостављена је младост као згариште, чиме је будућност нужно онемогућена. Одабир речи и њихово необично повезивање интензивирају меланхолично време које укида примарна значења прошлог и будућег. У оба случаја субјект је везан за време које је меланхолично, јер сведочи о пропасти:

„Време је постало наметљиво. Пролазило је вуцарајући се, секунд по секунд, минут по минут, сат по сат, али као да се ништа ново није могло десити у његовом затвореном постојању, као да је време изгубило сав садржај. Постојање је постало бесмислено. Све што је та особа чинила јесте да кружи око једног те истог, то јест свог доживљаја празнине. [...] Кад је време испуњено престаје да буде нападно. Супротност томе је меланхоликово време које је празно.” (Хамер 2009: 88)

1.1.7. Песничко искуство меланхолије

У „Песми” је песнички моменат уочен као тренутак могућег спасења:

„У тренутку када човек сам са собом разговара.

И занесен смело иде у пределе својих снова.

И разгледа доживљаје, и измишља, срећу ствара.

И моја се мис’о буди, ал’ к’о мис’о песникова.” (Dis 1998: 10)

Срећа се изједначава са измишљањем, са представљањем непостојећег, али успостављеног у песничкој мисаоности. Но, употребна вредност речи *измишљати* код Диса је ревидирана. Сада измишљање упућује само на истину метафизичког искуства, која је измишљена само у односу на пређашњи живот који онострано пориче. Тако се искључује постојање среће и у прошлости, јер субјект срећу не достиже ни на тренутке. Стога се живот доживљава као гробница са знаком пропадања и телесног и психичког, а евоцирање успомена приказано је скидањем покроба времена. Буђење мисли која је мисао песникова јесте начин да се превазиђе тренутно стање субјекта. Мисао се буди из сна који је процес творења нове стварности – песничке. Нова стварност јесте сновно и песничко одуховљење, иступање из света пролазности и смрти као пропадања у свет који смрт посматра као плодотворно стање, јер се смрћу, као и песништвом, побеђује пролазност. Песма је тако изнедрила нови субјект, који је, поставши, песником, превазишао егзистенцијалну пропадљивост.

Вербализовање смрти постиже се учесталом употребом речи које су директно везане за покојника и чин сахрањивања, те долази до значењског транспоновања живота у

смрт, када се живот да описати једино речима којима се представља умирање. Тако се осврт на доживљај изједначава са психолошком смрћу, која је код меланхолика примарно осећање живота. „Химна” животу тоном ироније провоцира однос ја/другост и приказује (не)могућност живљења у свету укинуге етике морала и људскости. Семантичко надовезивање на претходну песму огледа се у настављању низа речи концентрисаних око фигуре смрти. Долази до алегоријске замене појма „свет” појмовима као што су „глиб” „трулеж” „црвљање” „блато”, чиме се вербализује процес дехуманизације и нестајање моралних кодекса. Свет је представљен као неплодни простор, у коме субјект пада у дубину понора без светлости и напретка. Како је блато лепљиво, густо и тамно, онда је евидентна кореспонденција са субјекатским доживљајем света у којем биће пропада у влаги и понору. Но, ипак, велича се живот, јер уколико се живот слави, онда се мора славити труљење и распадање. Једино тако долази до актуелно логичног уклапања субјекта у појавни свет. Три пута императивни апел на живот у последњој строфи сразмеран је субјекатском осећају резигнације, који отвара пут ка животу блуда и срамоте. Опстати у животу стога значило би „одмани руком и затвори око”. Узалудност постојања претпоставља да принцип (са)осећајности престаје да постоји у свету отуђености. Отуда, „Разумљива песма” експлицитно одбацује хуманост, чиме се субјект оглашава као онај који је затворен за другост, јер не припада више својој врсти. Међутим, невинне даљине, из пролошке песме настављају да постоје као траг светлости који субјект прати и за којим чезне. Одбацивање људског на путу ка откривању исконског, што субјект чини, и даље, живим, предочено је посвећивањем субјекта природи, чија је антиномична парадигма представљена поларитетом ништавних људи „[...] што ропћу и пиште”. (Dis 1998: 15) Придруживање анималног роптања људској врсти јесте средство унижења интелектуално-мисаоне моћи која је човеку, као бићу, омогућена. Ментална моћ обезвређена је песничким одбацивањем човечанства, те провоцирањем људске врсте која је подређена животу и немоћи сопства. Отуђеност субјекта такође је израз пређашњег безнађа, које је резултирало меланхоличним отцепљењем сопства из целине човечанства. Стид који субјект осећа, зато што припада врсти које се одриче, јесте стид због опште људске немоћи, чији је и субјект део. Сигмунд Фројд је, као једну од основних валенци меланхолије, издвојио самокритичност и самоунижење субјекта. То је, уједно, и основна разлика између меланхолије и жалости. Уколико је субјект незадовољан светом, онда и себе доживљава као недовољног, будући да је интегрални елемент датог света: „Меланхолик показује још једну црту које код жалости нема, а то је изузетно смањење осећања самопоштовања, као и ванредно осиромашење Ја.” (Фројд 2006: 167) Деструктивност према другости последица је аутодеструкције, која је субјект онемогућила у емоционалном смислу. Стога ће у песми „Химна” субјект рећи:

„Што другога боли, не боли и мене.

Мене туђи јади нимало не тиште.” (Dis 1998: 15)

На одбаченост субјект одговара новом одбаченошћу, која је меланхолично опстајање у усамљености мноштва: „То више није бол који не може да се смири, који јадикуге, урла плаче, него бол који ћути, нема суза, отупео је.” (Ескирол 2006: 88) Отупљеност према другости резултат је, најпре, субјекатске емоционално-физичке отупелости. Тако се „Огледалом” објављује незадовољство субјекта оним што у огледалу види. Психолошка димензија субјекта подвојена је, односно, раздвојена двема

контрадикторним мислима. Једна је мисао о смрти, гробу и покрову, што је огледална слика, рекли бисмо, реална и истинита, док је друга мисао о недовољној радости и чежњи за неоствареном срећом. Субјект је у смрти, на корак до покрова, али је истовремено свестан да је закључен живот у смрти стигао раније но што је требало:

„Мада још жедна, пољубаца неге.

А не покрова, не мртвачке пеге.” (Dis 1998: 17)

Уколико се осврнемо на пређашње слике смрти које контрастирају сликама о (не)могућој радости, уочићемо растакање субјекта кроз тело које је слепо, поглед који се лепи, уста која су занемела. Аналитичка интерпретација сопственог тела, праћена шапатам смрти чија се објава припрема и очекује и којој субјект иде у сусрет, јесте значењско раслојавање немости која је свеобухватна. Декор самртне позорнице интензивира меланхоличну слику субјекта који посматрајући себе у огледалу види смрт. Изопачена физиономија субјекта сведочи о меланхоличној пропасти бића, које анализом сопственог тела потврђује да је нарушена психолошка стабилност:

„Очи су органски узори филозофије – њихова загонетка је да оне не само да могу гледати, него су такођер у стању себе гледати приликом гледања. То им даје предност пред спознајним органима тијела. [...] у очима је локализиран дио наше мисаоне структуре, особито дијалектика лијевог и десног, мушког и женског, равног и кривога. [...] Животно искуство жртве показује се у њезиној горкости. На њезиним уснама обликује се горка шутња. Њу више нитко неће преварити.” (Слотердијк 2008: 149 - 152)

Употреба персонификације у виду тишине која корача и магле која се збира у завесу плача креира језиву представу смрти – смрти што стеже обруч око субјекта који стоји испред огледала. Поглед испред себе, једнак је погледу око себе. Смрт објављује свеприсутност и остаје једино жал да је могло бити друкчије, што се може препознати и у песми „Њено име”, којом ће субјект огласити своју последњу жељу свету који иза субјекта остаје. Субјект је психолошки већ мртав и у стању је да обликује представу покрова, земље што ће га прекрити, свестан да више неће гледати ни лепоте ни страдања у животу. Но, ипак, јавља се могућност да субјект, пре но што мирно прихвати смртно брисање апсолута његовог бића, саопшти свету „име које не рекох никада” (Dis 1998: 18). Принцип женског утемељења у песмама првог циклуса и у целој збирци представљен је различитим облицима заменице *она*, чиме се тајанствено женско вредносно узводи до божанског лика жене због које субјект пати и којој се кроз песме изнова враћа. Међутим, принцип радосне, реализоване љубави, замењен је проговором о Њој увек у вези са смрћу, а то је меланхолична љубав у смрти и кроз смрт, јер је условљена жељом која је лишена живота. Свест субјекта да воли и немогућност остварења љубави исказани су као „Највећи јад”, што претпоставља тугу меланхолика, која је доследна исто колико и љубав коју субјект у себи носи. Свест о пролазности, о примицању јесени као смртном тренутку у несагласју је са срцем које пркоси времену и одолева резигнацији субјекта који се смрти ближи. Стога и утемељен став субјекта:

„Ал’ ја ћу са срцем ићи све до гроба.

Упорно кроз борбу и кроз облак сиви:

Ту ћу га спустити нек у смрти живи.

Ал' ја ћу са срцем ићи све до гроба." (Dis 1998: 19)

Два пута поновљено обавештење, на почетку и на крају строфе чини мисаоно језгро не само дате строфе, већ и целе песме „Њено име”. Меланхолија је симболички представљена и потврђена фигуром срца које у смрти живи, што је перспектива меланхоличног субјекта који ће стање перманентне смрти прихватити са снагом којом је у прошлости пригрлио живот. Садашњост је тада, као вредност актуелног догађања, у потпуности обезвређена: „Садашњост је код Диса синоним разочараности, израз неоткупиве баналности свакодневне егзистенције.” (Павловић 1977: 377) Рађање побуне и одлука за борбу претпоставља једини начин да се субјект не одвоји од срца. Метафорично увођење појма „срце” својствено је песничком искуству, но у меланхолији се да посматрати и као метонимијска ознака за живот субјекта, који срце/себе смешта у смрт, да у смрти живи.

Спајање живота и смрти кроз необично повезивање идиличне атмосфере која се разбија смрћу, приказано је песмом „Идила”, која почетним стиховима евоцира романтичарско сједињење човека са природним савршенством тренутка у којем се налази. Слика чобанина који спава, док природа објављује идиличну тишину сунчаног дана, коју прекида једино заплускивање воде, преводи мисао читаоца у други симболички и поетички амбијент. Међутим, четврта строфа разграђује идиличну представу живота и аутокритички уводи идилу смрти која прекида хоризонт очекивања и мења онтологију света песме. Последњи стих четврте строфе открива да је мир младића који снови у тишини, „на ивици обале”, замењен визијом беспомоћног бића:

„Чобан мртав, небо гледа, свуд дан стоји.

Небо гледа, ал' помоћи не зна дати.” (Dis 1998: 21)

Меланхолија је представљена као парадоксални спокој и радост, јер песничке слике потенцирају позитивно вредновање смрти. Отуда је смрт изнова представљена као радост, јер се меланхолично виђење смрти прихвата и позиционира као стање слободе и извесне радости, будући да је најпре психолошка смрт, а затим и физичка, чин ослобађања од негативитета живота. Живот и смрт у меланхоличном доживљају замењени су посредством субјектатске перцепције света и положаја сопства у оквиру датог света. Будући да је усмрћење, наизглед идиличног света, пут ка обликовању хармоније у слободи живљења, онда је живот у смрти једнак животу у радости:

„Да ли је смрт крај свега? [...] Она је у сваком случају крај свега што је материјално и што нас може везивати за овај земаљски свет, на крају крајева, једини који нас занима пошто смо управо за њега везани. Она може бити и почетак нечега другог, на пример, неког потпуно духовног живота, савршено меланхоличног. Ипак, остаје чињеница да између то двоје стоји смрт.” (Прео 2006: 247)

Радост је у меланхолику изједначена са ослобађањем од стега које су претходиле драми која се одиграва у субјекту и изван субјекта. Међутим, субјект је део обе драме, јер се, док настоји да се врати целини, у његовој унутрашњости одиграва драма која пориче целовитост, припадност и континуитет у појавном свету. Стога се меланхолија јавља као

помиреност двеју драма, јер ослободивши се себе као човека и света као простора којем припада, субјект се нужно ослобађа и конфликта који су га одредили. Сугестија идиле у наслову песме сведочи о меланхоличном мирном спавању/смрти, која немогућношћу померања зауставља време и замрзава идилични тренутак као срећу субјекта, која је бесконачна, јер је уписана као смрт. Видимо да целина опстаје изван искуства и да субјект постаје само део оне целине која је смрт. Идила је иманентна спокоју, а спокој је подразумевани део смрти, јер једино смрт има могућност да прекине драму и да учесници судбинске борбе постану равноправни победници и/или губитници. Уколико је егзистенцијални идеализам разорен, стварање неког одређеног идиличног тренутка и само је немогуће. Стога песничко искуство постаје метафизички простор успостављања новог идеала, који је идилична смрт, јер ако се „одмара и ваздух у том часу”, у изостанку ваздуха управо се иронијски потенцира идеалитет укинутог живота. Симболички поредак „Идиле” обликован је као одраз метафизичког искуства враћеног у реално, пређашње време, како би се смрт, која је изван искуства могла уприсутнити у амбијенту конкретне ситуације. У песништу Владислава Петковића Диса, меланхолија је, дакле, онтолошко искуство. Значај и моћ живота и смрти изједначавају се, јер се сустичу у истоветном значењском центру – меланхолији.

Песничко искуство у Дисовом песништву једнако је (само)откривању и само(спознаји). Претпостављено као једно искуство сазнајног и песничког изласка из тамнице живота, песништво је узведено до тоталне вредности. Песмом „Војиславу” обрнуто је представљен однос живот-смрт, јер се песничко одваја од људског, како би песништво спасило смрти умрлог песника. Меланхолија Дисовог искуства преточена је у меланхоличну судбину Војислављеву, која је рефлекс прошле тескобе. Једина извесност јесте покров на гробљу, на којем споменик вечности подижу песме као овековечење Војислављевог имена. Смрт је директна веза са меланхолијом и, у том смислу, песничко представљање смрти конкретних особа из живота или из песничке културе, јесте уједно и приказивање песниковог меланхоличног доживљаја датих смрти. Смрт другог јесте чин у којем умире и део песничког субјекта који је сублимација свеукупних смрти. Стога је и смрт Михаила Петковића, Дисовог брата, евоцирана кроз вест у јутру којем „није било зоре” (Dis 1998: 23). Пејзаж је саучесник смрти, јер гаси своје светионике, сунце и зору. Попут круга у којем је субјект смештен и који је омеђен смртима различитих нивоа, меланхолија се уписује у поглед субјекта и почиње да гледа из његовог ока, будући да је њена симболичка семиотика најпре у погледу садржана, а затим и пренесена на објекте посматрања. Узајамност односа онога који посматра и садржаја посматрања чини да се ствара веза у смрти између субјекта и онога што субјект окружује. Субјект исказује мисао о смрти и смрт субјекту долази, те се ствара готово очараност апсолутном снагом смрти коју субјект доживљава: „Раскошније смрти никад глед’о нисам”. (Dis 1998: 23) Лична смрт прелази на елементе у природи и шири се ка ваздуху, сунцу, небу, земљи, јутру. Почетну и финалну позицију заузима прошло време, јер смрт брата припада прошлости. Но, тада прошлост одређује актуелно постојање субјекта, некадашње страдање условљава садашњи говор субјекта о егзистенцијалној патњи. Хотећи да продре у исконско бивство, субјект нужно одустаје од поретка којем као хумано припада и уписује се као новорођени идентитет у димензију изван емпиријског: „[...] Дис је у суштини коначно окренуо леђа свету реалне егзистенције и запловио не само у свет својих емоција, већ у неко свеопште ништавило у којем постоје само позиви несталих; свет је то свеопште смрти – али и веома

особене, свет у којем су сама смрт и тихо пропадање једина и права реалност”. (Гавриловић 1977: 131)

Песма „Гробница лепоте” потврђује укидање илузија о прошлости. Утопијска земља животног благостања претворена је у лепоту која је лепота смрти/гробнице. У краткој историји усмрћења идиличне земље, коју у стиховима пише Дис, показано је „лако” умирање земље у пролећу и живота у цвету младости:

„Кратка је и њена историја смрти:

Ноћ и један ветар...

И њени су врти умрли,

Да нико сад их не пробуди.” (Dis 1998: 24)

Дескриптивном методом природе песник осветљава младалачке илузије. Но, чини се да нестали идеализам парадоксално припрема нову стваралачку афирмацију субјекта, који, одрекавши се једног живота, целим бићем постаје усмерен на ново поимање и живота и идеала за којим трага:

„Дисов песимизам је нужна унутрашња доживљајна реакција на притисак вансубјективних сила, плод присилне интровертираности, немогућности да се свестрано, а не само у песми, објективише онај унутрашњи свет који је наговестио могућности свога расцвета у првој ерупцији снова ране младости. [...] Касније се иза овог умрлог, па имагинарно поново рођеног света рађа безброј нових светова, као непрекидни доживљајни ватромет. После угашеног ватромета доживљајне екстазе коју је омогућила младалачка имагинација, сви каснији доживљајни садржаји које нуди банална свакидашњица делују као још непрозирнија тама. После сјаја муње тама је још безнаднија.” (Ранковић 1976: 112 - 113)

Персонификована земља која проговара кроз меланхолију песничког искуства, присуствује сахрани својих изданака, да би, најзад, дошло до потпуног гашења живота, када више не остаје ни живот у смрти, јер „заспале су благо њене очи дана” (Dis 1998: 24).

1.1.8. Меланхолија као присуство одсутног

Упоредивши визију земље и меланхолично стање субјекта, видимо да меланхолија није само манифестација смрти, већ је осећање смрти, као што је и осећање живота. Умрла лепота наставља да живи кроз меланхолију, јер је меланхолија лепог и лепо меланхолије Дисово поетичко решење да се смрт трансформише у живот и да живот пређе у смрт:

„[...]

грлила је живот свих мртвих пролећа.” (Dis 1998: 24)

Пригрлити живот умрлог значи прихватање меланхолије као онтолошког и поетичког модела да се ревидира постојећи однос према смрти и животу. Уколико је смрт свеприсутна, субјект је принуђен да је прихвати како би бивствовао у истини живота, а та

истина је, такође, смрт. Чини се да је у *Утопљеним душама* истина о смрти у животу испољила меланхолијски врхунац и пре последње песме. Субјект доживљава смрт као део свог бића и пре биолошке смрти. Чежња за прошлим није пука носталгичност за радостима живота, јер конкретне радости ни у прошлости није било. Реч је најпре о трагању за прошлим, које је сачињено од „болова, сећања, јаука”. У прошлости Дисовог субјекта повезани су знакови живота и знакови смрти:

„Ил’ да је гробља, сенки, ветра, звука,

И игре мртвих, аветиња коло,

Да је волова, сећања, јаука -

Знамења, да сам некад и ја вол’о.” (Dis 1998: 28)

Имепратив сна у стиху „да је да се спава” не означава бег од стварности, будући да није реч о сновијању, већ о спавању као смртном спокоју наспрам расутих дана неспокоја који обузимају биће субјекта. Невине даљине из прве песме збирке, добијају у *Утопљеним душама* синтагматску замену „далеке обале”. Удаљене обале су, наспрам преискуственог простора „Тамнице”, сада будуће искуство које, такође, сведочи општој истини прошлог и будућег што га субјект у меланхолији обједињује. Далеке обале јесу простор стапања расутих прошлих искустава. Простор који сведочи о утопљеним душама и о немогућности да прошле дане, ни у успомени, сажме у јединствену целину. Субјект више није хомогена јединка, већ процеп некадашњег завршеног и предстојећег онемогућеног прошлим. Отуда се меланхолијом обухватају све пређашње смрти:

„Шири се покров, велики, простран, бео,

под којим леже утопљене душе.” (Dis 1998: 29)

Меланхолија у збирци песама *Утопљене душе* Владислава Петковића Диса указује и на покушај да се целовитост расутог субјекта постигне кроз временске истанце, јер меланхолија јесте постизање целовитости ништавила кроз континуирано цепање самоосећања субјекта на различите егзистенцијалне интервале. Будући да је субјект прихватио меланхолију као начин да се спокојно прихвати смрт, меланхолично сабирање прошлих искустава претпоставља обједињеност свих смрти у протеклом животу. Отуда је мирно прихватање смрти проналазак спокоја којем субјект кроз сан тежи, спокоја који меланхолично самоосећање чини могућим: Нама се спава. Нама се не сања” (Dis 1998: 29).

„Уместо да буде антитеза животу, смрт постаје иманентни део живота, чак – сам живот. Ово прихватање смрти прикрива противуречност између живота и смрти. Смрт постаје живот – због тога што прави живот не успева да се самооствари. Песник сам почиње да затамњује своју слику стварности, јер се живот којим је принуђен да живи, не показује достојним човека и човечности, сна и љубави у њему.” (Ранковић 1976: 281)

Отуда потреба за сном који искључује илузију света у сну, јер искуство субјекта потискује алтернативне и неделотворне концепције живота. Субјект сада постоји као сведок смрти и као смирај сопства кроз одумирање идеала кроз смрти протеклих времена. Меланхолична љубав према смрти експлицитно је дата у песми „Виђење”, којом се љубав

према конкретној женској особи исказује кроз љубав према смрти, што је заузела позицију љубавног апсолута:

„Ја сам те глед’о и занесен тако,
шаптао да те ко смрт своју волим.” (Dis 1998: 30)

Сновиђење субјекта песме које одсутну драгу упризорује љубавном чежњом и мислима о смрти, на моменте се обистињује: „И тебе спазих, ти си била бледа.” Меланхолија је начин на који субјект доживљава свет, те је меланхолично виђење женског принципа начин на који субјект перципира другост. Стога је фигура непомичне драге из ноћи, која пати, транспонована у бледило дневне светлости као потврда непомичности/смрти. Бледа драга надградња је пређашање непомичне драге из ноћи, коју меланхолични субјект проматра кроз искуство сопствене патње и онемогућене љубави. Дата немогућа љубав наговештава патњу у изразу болесног лица које субјект у блиској будућности (сутрадан) сусреће на улици, поистовећујући ноћно виђење са дневном перспективом.

Немогуће испуњење љубави, кроз одсуство објекта љубави, исказано у песми „Бол и стид”, открива постојање жеље, чак и објекта жеље. Ипак, чин љубави онемогућен је смрћу што наместо живих људи поставља костуре као главне актере у животу:

„ [...]

Нисмо знали за живот и звона.

Дочека нас смех костура бурно,

ветар греха, мирис земље:

и ја дигох главу, лице прекри она.” (Dis 1998: 34)

Поглед у земљу као у меланхолично уточиште страдалника, као да треба да се усправи и управу објекту жеље. Но, уздизање субјекта омогућено је како би се потврдила меланхолична немоћ у чину љубави којем субјект тежи. Стога је и онемогућен сусрет двају погледа, женског и мушког, те принцип мушког остаје незадовољен погледом, који је сада усмерен ка спуштеној жени. Долази до замене места, јер сједињење мушког и женског принципа у меланхолији прекида увек један од елемената пара који су неопходни како би се чин љубави одиграо. Објект је у меланхолији увек неухватљив, јер у меланхолији, субјект и објект његове жеље морају бити разједињени. Трагање за објектом љубави који је присутан, али онемогућен јесте меланхолична укоченост субјекта да своју емоцију и објекат емоције оживи у конкретном чину љубави. О немогућој потрази реч је и у песми „Променада”, у којој се, попут игре, касно проналазе Она и Он чиме се потвђује немогућност спајања мушког и женског принципа. Објект и даље постоји кроз сећање и мисао „Ја те волим, драга” (Dis 1998: 31), која, материјализована од стране субјекта, изнова рађа објект жеље који је у прошлости усмрћен. Мртва прошлост затим, кроз сећање, у „Сећању”, дефинише исход дате игре живота и субјекта:

„Ја осећам да се прошлост спрема,

да ми, мртва, живот приповеда.” (Dis 1998: 37)

Младаччи сан о оствареној љубави замењен је сумњом у љубав. Стога је субјект онај који мрзи сумњу, јер сумња је наговештај спознаје која руши илузију љубави. Меланхолија која је испољена као сумња подрива прошлост показујући несталност илузије, разграђујући илузију егзистенцијалном збиљом која је онтолошки израз сумње:

„Имао сам и ја своју младост,
сад је гледам и осећам да су
стари дани били једна радост,
једна љубав коју живот расу.” (Dis 1998: 39)

Расипање успомене на младост подударно је расипању младаччких снова те је осврт на прошлост у знаку тужног прихватања немогућности да се дати снови остваре.. Но, меланхолија подрива и садашњи тренутак преводећи садржаје прошлости у неостварено садашње, које је, такође, прошлост. За меланхолију се готово типски везује завршено време које је у свести субјекта и даље присутно као садашње, актуелно, јер субјект нема садашњост уколико не говори о прошлости. Тако се изједначавају завршено и актуелно творећи трајно прошло/умрло и у будућности, о чему сведоче и стихови „Плавих мисли”:

„[...]
И мокро свуда! Ух, како је ’ладно
Биле и ваздух... то ја нисам умро!
О, куку, куку, зар живота треба
За онога коме је свет
већ изумр’о.” (Dis 1998: 42)

Смрт драге као отргнути објект љубави превладава се ревидираном жељом, тако што субјект креира бизарне слике мртве драге, коју и мртву жели поред себе. Уколико жива драга није могућа, субјект ће прихватити умрлу драгу као делимично остварење жеље. Циљ меланхолика јесте да се жеља никада у потпуности не отпусти, већ да се апсолутна жеља релативизује како би била омогућена. Спајање живог са мртвим подстиче не само психолошку жудњу за одсутним, већ и физичку потребу да умрли објект буде пригрљен у својој смрти од стране субјекта:

„Аналогија са жалашћу наводи нас на закључак да је меланхолик претрпео губитак који се тиче објекта; из његових исказа произилази, међутим, да се губитак тиче властитог ја. Меланхолија [...] садржи нешто више од нормалне жалости. Код ње однос према објекту није једноставан, него је закомпликован амбиваленцијским сукобом. Амбиваленција може бити конституцијска, тј. својствена свим љубавним везама тог особитог Ја, или проистичати управо из оних доживљаја који за собом повлаче претњу губитка објекта.” (Фројд 2006: 169 - 173)

Меланхолично интенификација субјекатске патње постигнуто је жељом субјекта да објект на било који начин веже за себе, како би, макар у смрти, пружио нежност неисказану за живота. Субјект креира нови живот у којем је умрла драга ипак присутна, јер субјект не прихвата дефинитивну смрт и прекид љубави:

„И мира нема, црне мисли стижу,
Није ко гробом. О, ал’ ја ћу сада
Будућност своју, јаву стару, бону,
Заклонит тобом и носити небо –
постељу твоју, моју васиону.
И нико никад ни слутити неће
са киме се дружим у тамници јада,

коме се молим, за ког берем цвеће.” (Dis 1998: 42)

Субјект надомешта бол за изгубљеним, изражавањем меланхоличне љубави према умрлој, која наставља да траје као реална и омогућена. Осврнувши се на Фројдовој однос субјекта према губитку и према изгубљеном, Сабин Парманџије истиче:

„[...] љубав према објекту је сачувана; и као у психози, либидално запоседање објекта је напуштено. То разликовање између љубави према објекту и либидалног запоседања објекта омогућава нам да објаснимо посебан статус нарцистичког објектног односа: повлачење либида не дешава се у корист неког другог објекта, него у корист Ја и, тачније, и зато да би се успоставило поистовећивање Ја са напуштеним објектом.” (Парманџије 2006: 198)

Тако субјект продужава могућност бивствовања у животу, који је изгубио услед прекида живота објекта жеље. Стога је очекивана жеља за смрћу која је једнака отпуштању бола и разрешењу мукотрпне борбе што се одиграва у психи субјекта:

„Смрт ће опрати трагове од рана.

Одмор и мени тад ће да се јави.” (Dis 1998: 42)

Чак и када су тематски усредсређене на емоцију љубави, основни тон песама ипак одражава присуство смрти. Песме „Под прозором” и „Под дудом” наизглед казују само о љубавној чежњи. Но, средства која песник користи, како би чежњу исказао, раскривају принцип умирања, јер окружење субјекта сигнализира смрт дана, пролећа, светлости, радости. Конкретан губитак, међутим, не изазива само меланхолију. Неретко је реч о исконском осећању субјекта у односу на које одређује однос према животу и љубави, вршећи уједно и позиционирање сопства као активног учесника животних недаћа. Чак и када је усредсређен на појаву у природи, субјект је непосредно доводи у метонимијску везу са смрти:

„К’о болник кад дише, киша једва тече

Лишће шушти, плаче,

с мокрих црних грана [...]” (Dis 1998: 43)

Меланхолија се транспонује на целокупно окружење, јер поглед субјекта креира меланхоличну призму виђења: „[...] мртвило је свуда [...] (Dis 1998: 44).”

Каткад је остварење жеље субјекта могуће само у простору сна. Неретко се твори и прича, као у истоименој песми која наративно исказује, кроз пет строфа, ноћну илузију срећне и остварене љубави. Ноћ твори причу кроз замишљену љубав субјекта, која траје колико и сан. Финалну позицију заузима стих који руши и сан и илузију могуће љубави:

„Дуго ти причам, док задрхте груди,

док снови мину, приђу уздисаји.” (Dis 1998: 46)

Антонимни пар, који чине пролазни снови и уздисаји субјекта, сведочи о две паралелне стварности, имагинативне и егзистенцијалне, које постоје равноправно у свести субјекта, чинећи субјект амбивалентним бићем жеље и бићем свести о ономогућеној жељи. Меланхолија заправо омогућава кружно кретање субјекта између светова, који иако контрастирани, не искључују један други. Постојање два диферентна света, свет живота и свет смрти, који су константа психолошког склопа субјекта и омогућавају меланхолично постојање у свету немогућности. Губитак објекта жеље ипак не укида сасвим позицију субјекта, јер би суицидни завршетак значео укидање и меланхоличности. Меланхолија постоји као поигравање двају светова којима субјект припада подједнако. У „Оргијама” је искуство меланхолије испољено најпотпуније, јер субјект исказује признање мртвицу живота и немоћи полусвета и сопства да се отргне гробу, већ у гробу борави, мада није мртав:

„Јер сваки живи у гробу свом,

само неће да види гроб”. (Dis 1998: 48)

Меланхолична спознаја људске трагике омогућава да субјект и као песничко биће буде суочен са ситуацијом немогућег спасења. Такав меланхолични осећај интензиван је у „Слутњи”, која је предсказање јесење доби живота, пропадања животних тежњи и декомпозиције животног састава. Иако названа слутњом, цела песма један је наговештај будуће смрти која је неминовност садашњег и будућег времена. Неумитност смрти, најзад, у меланхолику изазива радост због коначности страдања и смираја у потонућу: „И да све потоне.” (Dis 1998: 49) Нестајање које се слути кроз јесен, конкретизовано је у песми „Јесен”, којом се саопштава преломни тренутак пропасти као остварење пређашњих слутњи:

„И тишина у долини заборава мирно труне.

Нигде ничег што се буди.” (Dis 1998: 51)

Спајање смисаоно неподударних речи чини да се снага меланхолије испољи у потпуности. Процес труљења надмашује чињенице нестајања, јер сада труне и оно што немост исказује – тишина. Дефинитивно укидање неуспешних покушаја спасења, које је

исказано тишином говори о интезитету труљења које наставља да се одвија и онда када не постоји ништа. Континуитет смрти оповргава мисао да је живот некада постојао, као што је забележено у „Песми без речи“:

„И дух спава. Ја не појмим сада,
дал’ је било живота, и када?” (Dis 1998: 54)

Након свеопште слике мртвила, логична постаје жеља субјекта да се сједини са погледом сопства, односно, са смрћу у коју дуго гледа. Стога, биће субјекта преплављује и осећај равнодушности, како је представљено у „Предграђу тишине”, јер свест о мртвилу живота и неуспешним покушајима да се прилагоди и задржи у животу, чини да је субјект евидентно „миран, без жеље и нада на боље” (Dis 1998: 50). Равнодушно прихватање смрти јесте победа психолошке смрти над ситуацијом физичког краја, тренутак када субјект превазилази психолошки дисбаланс, који је у основи меланхолије. Уколико је основа меланхолије психичко растројство, меланхолија песничког искуства одраз је психолошки уравнотеженог субјекта, који смрт побеђује смрћу:

„Чак и у тренуцима у којима се не назире никакво обећање будућности, језгро песниковог Ја ограђује се од могућности самопонижења. [...] Дис налази снаге да пати без самозаваравања. Он не користи своју стихијно моћну имагинацију да би створио илузије о себи као предмету патње и о свету као изворишту бола. Јасно гледајући у очи смрти, таме, несрећи, не подиже „оборена гнезда” својих заблуда и жеља.” (Ранковић 1976: 122)

Значење спокојства исказано у Дисовим стиховима које се проширује доживљајем смртног спокоја, настављено је у песми „Престанак јаве”, у којој мртвило спокоја постаје основно осећање субјекта. Стихом „Ја не знам више дал’ се сећам сада” (Dis 1998: 57), субјект објављује меланхолични заборав свеукупности живота. Меланхолија тако постаје стање избрисаног животног искуства у болу. Меланхолија не брише бол, већ чини субјект имуним на болно искуство. Меланхолија тако постаје израз равнодушности према животу:

„Небо и земља више ми не смета,
као ни љубав, к’о ни ране моје” (Dis 1998: 57)

сведочи о укидању субјектске улоге сведока живота. Уколико је субјект сведочанство једног животног страдања, брисањем субјекта брише се и страдање. Субјект не умире, већ наставља да живи у меланхоличној спознаји равнодушног мртвила која је већ у потпуности преправила субјект, јер субјект више није људска јединка, већ само осећање које иза страдалне јединке остаје. Илустративни пример из песме „Са заклопљеним очима” отвара перспективу метафизичког искуства субјекта:

„Кол’ко велик гроб!
И ја, ту, крај њега стојим
к’о облик умрлих времена,
последњи човек на граници свега,

последњи талас отишлих спомена.

Свуд мртво море, свуд нигде ничега;
и спава вода, и нема промена.” (Dis 1998: 58)

Субјект је постао облик, формална силуета која је траг минулог животног садржаја. Окончање личног искуства истовремени је крај приче о страдању човечанства, о узлетима и падовима, јер психолошки пад је закључен, предстоји још физички суноврат у гроб: „Гроб је и опсесија којој тежи, и последње коначиште од кога зазире; он је извориште свих истина, иако доноси коначно гашење свести.” (Ранковић 1976: 119) Збир свих појединачних времена која су одавно мртва, сакупљена су у јединствени облик меланхолика, који се налази између прошлих смрти и будуће смрти сопства. Дефинитивност смрти показатељ је апсолутног хуманог принципа као заступника живота, јер живот је толико пута обезвређен колико је субјект смрћу погођен. Стога субјект у песми „Коб” објављује:

„Сан, живот, љубав, сад су моја стега.” (Dis 1998: 60)

Апсолут смрти и меланхоличног осећања субјекта, представљен је „Нирваном”, која већ насловом упућује на сновни нихилизам као начин перципирања јаве. Оно што се одиграва у сну претпоставља отелотворење на јави. Сан омогућава да се у јаву субјекта призове једна нова стварност, која је свет мртвих у свету живих:

„Сан омогућује продор подсвесних доживљајних садржаја; њихов сукоб са јавом, или прецизније, сукоб сећања на њих и јаве коју песник будан доживљава за време тога сећања, представља ону искру која оваплоћује креативни пламен. Свет ванестетске реалности који влада јавом представља нешто од чега је песник у оквиру поетског доживљаја ове песме окренут: он упире свој унутрашњи поглед ка свету сна и препушта се овом ноћном походу имагинативно уобличених доживљајних садржаја, али се за читаво то време ипак налази у сивом свету ванестетске реалности, која ставља печат свога импликованог присуства на сваки стих ове песме, занесенопредане ономе што се догодило ноћас.” (Ранковић 1976: 114)

„Нирвана” заузима субјекатску позицију постајући тако, надређена субјекту претходних песама. Субјект је сада одраз пасивности, поражено биће којем прилазе смрти, уједињене кроз време и људе. Уколико је меланхолија осећање субјекта, утолико је нирвана крајњи ефекат доживљаја. Стога је трансформисање субјекта у објект показатељ свих немоћи субјекта, који на крају нема могућност да види, већ постаје предмет погледа саме смрти/нирване, која се испољава као празнина оног места које је некада заузимао жив субјект:

„И тај поглед, ко кам да је неки,
падао је на мене и снове,
на будућност, на простор далеки,
на идеј, и на мисли нове.” (Dis 1998: 55)

Нирванистички поглед, који је празнина и смрт, пада на своју жртву чинећи је новом празнином у бивствовању које нема будућност. Нирвана потврђује меланхолични доживљај пролазности и вечности које се надмећу у борби живота и смрти. Гашењем пролазности живота, смрт као вечност постаје централно значењско место песме, збирке и песничког метфизичког искуства:

„Стога се може рећи да је његово искуство ништавила смештено у сфери продуктивне, блажене, онтолошке поставке која у потпуности лишена културолошких увида. Ограниченост поимања културолошких феномена и њихових нијанси учинила је да лирски доживљај проговори без икаквог оклевања, без устезања и без чинилаца унутрашњих фрустрација, па је Владислав Петковић Дис створио једну моћну песничку визију и једну сјајну, антологијску песму.” (Негришорац 2002: 133)

Након сабирања вишеструких смрти прошлости, субјект је фигура равнодушности данашњег тренутка, који се растаче. Бег од прошлих времена, бег је од бекрајне немоћи која изнова сабира појединачне падове, чинећи бивствовање немогућим. Субјект се удаљава од илузија некадашњег *ја*, надвладевајући тек меланхолијом општу смрт која је свеprisутна:

„*Нирвана* садржи противречни покушај реализовања победе проазом. Све што је песнику дошло те ноћи било је мртво. [...] Међутим, тиме што је било мртво – све ипак није постало и обезличено: оно је сачувало своје различите квалитете који су уствари – атрибути живота. [...] И у овој универзалној смрти све ипак на специфичан начин живи: имагинарна доживљајна победа над смрћу остварује се управо овим утапањем у њену универзалност. Хипертрофирањем универзалности смрти помоћу енергије једне сложене доживљајне екстазе, Дис остварује такав однос према свету, у оквиру кога се реализује специфична синтеза смрти и живота, неизбежност победе живота над смрћу – усред неизбежне победе смрти над животом.” (Ранковић 1976: 121)

За умирањем следи „Распадање”, које је нови начин успостављања смрти у опустошеном свету субјекта:

„Мој свет ме гледа погледом трупина,

као остатак од страшног пожара.

Ја га се клоним ко црних купина,

као и трња што гребе и пара.” (Dis 1998: 63)

Субјект је испуњен ефектима различитих стихија, сажетих у ништавило, што постаје апослут којем биће од почетка тежи. Пад се одиграо, но, наместо „ништа” након пада, искуство сведочи о пропадању које се падом не окончава већ отпочиње, чиме субјект престаје да разликује тренутак почетка и краја страдања, као да прелази из једне сфере пропадања у другу, чиме се ништавило указује као оно које је без краја:

„Човек је на себе навукао претњу да ће изгубити време, што не значи повратак у рајску срећу, него другу пропаст, пад у некакву подвечност без путоказа, у којем постојање које се досађује пада у очајање због сопствене самоће. То значи да се човек још више удаљава од свог божанског порекла, и да ће тај пад за њега бити без повратка, одатле неће моћи да се извуче.” (Захарија 2006: 218)

„Недовршене речи”, претпоследњи циклус збирке *Утопљене душе*, потврђује онтологију (не)могуће љубави у трима песмама, која се довршава у финалној песми циклуса „Глад мира”. Именоване редним бројевима један, три и седам, песме претпоследњег циклуса, чини се, сажимају љубавно искуство субјекта. „Прва песма” наизглед представља почетни љубавни сусрет којем би, по очекиваном реду, требало да уследи радост у љубави. Но, чак и када описује жену, пре смрти, Дис уводи фигуре негативитета у синтагмама: „тамна радост”, „свело цвеће”, „живот у страви” и тако даље. То показује да меланхолија није последица љубавног неуспеха, већ стање субјекта које претходи сваком будућем догађају. Меланхолична спознаја јесте спознаја о унапред закљученом страдању и пре реализације чина губитка. Стога је меланхолични субјект вишеслојан, будући да сажима различита искуства, која се као различита и супротстављена сустичу у субјекту: „Прошле и садашње и будуће карме се гомилају у меланхолији. Човек симултано живи десетак дубина које једва и припадају једна другој [...]” (Хамваш 2006: 232) Субјект се са женом сједињује у меланхолији, проматрајући женску физиономију као обрис још једног страдања, субјекту до тада непознатог:

„Мени ништа тада познато не беше:

ни самоћа твоја, твој живот у страви,

ни молитва с усни које се не смеше [...]” (Dis 1998: 65)

Непозната женска особа обележава ново искуство страдања, јер је меланхолија субјекта уписана делом и у објект његове жеље. Субјект не само да гради однос према другом бићу, већ је и одређен датим односом: „Тако се губитак објекта преобразио у губитак властитог Ја, а сукоб између Ја и вољене особе у раскол између критичке активности Ја и Ја измењеног идентификацијом. [...] Тако код регресије на бази нарцистичког објектног избора, објект додуше јесте био уклоњен, али се, ипак, показао јачим и од самог Ја.” (Фројд 2006: 169 - 172) Стога је заљубљеност, заправо, препознавање меланхоличног сопства у фигури другог бића успостављеној меланхолијским доживљајем:

„Све што сам познао, то је лице твоје,

и на њему очи невиђене давно,

старе неке очи к’о мисао што је.” (Dis 1998: 65)

У песничком искуству ништавила, мисао је потомак меланхолије, од древних времена до савременог доба, меланхолија је ефекат потребе да човек разуме егзистенцију коју је препознао као удес. Старе очи које субјект види претпостављају да постоји остарелост у болу који је меланхолији иманентан. Наговештај из прве песме циклуса, када субјект препознаје себе у туђем страдању, у „Трећој песми” развија се у визију утопијске земље остварене љубави. Дискурс о конкретизовању жеље, у неком простору изван бола и страдања, значио би да је могуће искуство које превазилази живот, искуство које није изложено преиспитивању и оповргавању од стране земаљских принципа. Искуство које песнички дискурс формира истовремено је начин на који се немогућа љубав ипак делимично реализује:

„Тако ћемо проћи овај живот худ.

И погледом катакд као цвет у роси,

Гледаћемо сутон што осваја свуд.” (Dis 1998: 66)

Покушај разрешења мистерије љубави у претходним двама песмама показује да је недостижна ситуација пожељног исхода, јер субјект и његова жеља просторно и временски се увек разилазе. Жеља је увек део завршеног времена, док је субјект увек смештен у садашњи тренутак како би се омогућио осврт на жељено прошло и како би прошло кроз сећање стално продужало у субјекту:

„Прошли су априли.

И сузе се лију,

Што ми нисмо оно што смо некад били.” (Dis 1998: 67)

Исходишни простор након страдања јесте простор меланхолије. Небо плаве боје у којем се „тужно и уморно спава” (Dis 1988: 67), једна је од представа меланхоличности у 20. веку: „[...] да замишљамо да је боја меланхолије плава боја превдећи музичку сензацију блуза [...] који изражава меланхолично стање душе. *Blue devils* су плави ђаволи, тј. црне мисли, потиштеност. Музичка конотација меша се са темпоралном: плави час јесте време сумрака, смираја дана и дизања туге.” (Клер 2006: 240) Међутим, како и плава боја поседује двоструко значење, те је поред ознаке туге, у знаку и „боје неба и Девике Марије, боје наде и спасења” (Клер 2006: 240), тако се и песничка меланхолија поима као двоструко означавајућа. Меланхолија је душевна истина о смрти, али и осећање душе поводом дате смрти, осећање које је из патње преко равнодушности прешло у осећај смираја.

1.1.9. (Ауто)поетика меланхолије

Окончавајући збирку *Утопљене душе* Владислава Петковића Диса, песма „Можда спава” представља стециште целокупног метафизичког искуства песника. Да распоред песама у Дисовој збирци није тек случајност, потврђује и последња песма. Она се чита онда када се испуне услови пређашњим читањима: „Можда спава, дакле, почиње тек онда када је омогућено да се каже оно најтеже о судбини песме.” (Јерков 2011: 234) Сазнајна перспектива песме јесте основа песничког, искуственог, емоционалног и меланхолијског у субјекту, који наспрам *можда* ипак има јасан песнички став. Но, узмицање од коначности, јесте начин да се смрт присвоји, уместо да се призна. Долази до преокрета односа према животу и смрти и смртности и живота на начин који одступа од овоземаљског. Често признавана смрт последњом песмом пркоси забраву и смрти рађањем нове песме која смрт превазилази. Метафизичко искуство спознато меланхолијом као начином новог живота, чини да се смрт истовремено прихвати и избегне, јер прихватањем неминовности нестаје стрепња: „Меланхолија је последњи благослов људског живота.” (Хамваш 2006: 233) Патња јесте део субјекта, али је уклоњена из објекта жеље, из фигуре жене која се помаља из говора субјекта о сну. Према мишљењу Хуга Фридриха, сан је још код Бодлера

добрио вишезначну употребу, те поред основог значења постаје средство померене стварности: „Било како да настане, за њега је пресудно да увек производи иреалне садржаје. Он може да буде песничка надареност, али може да буде подстакнут опојним средствима и дрогама или да проистекне из психопатских стања. Сви ти подстицају су подесни за магичну операцију, којом сан створену нестварност ставља изнад стварности.” (Фридрих 2003: 54 - 55) Уколико је заборав начин да зацели рана, онда је заборављеност песме начин да се субјект дистанцира од прошлих песама и страдања у њима. О функцији заборава Фројд је казао:

„Ниједна психолошка теорија још увек није успела да осветли основну појаву сећања и заобрављања [...] Разликујем заборављање утисака и доживљаја, дакле онога што знамо, од заборављања намера, дакле пропуштања. Могу унапред да кажем да је резултат свих тих запажања истовестан: у свим случајевима заборављање се показало као мотивисано неким осећајем непријатности.” (Фројд 1976: 192 - 195)

Међутим, слутња о којој субјект говори као о једином облику спознаје и самоспознаје указује на могућност да песма надомести губитке живота, јер песма изговара оно што је субјекту у ванпоетској егзистенцији онемогућено:

„Можда спава са очима изван сваког зла”. (Dis 1998: 69)

Стога је и песма као амблем радости онемогућена на јави, јер срећа надилази егзистенцијалну стварност. Ноћ је у наведеној песми не само сновни простор, већ пролазак у метафизичко исцељење:

„Да је чујем узалуд сам данас кушао,

као да је песма била срећа моја сва.” (Dis 1998: 69)

Проговор о заборављеној песми јесте изговор песме „Можда спава”. Уколико је цела збирка до последње песме проговор о апсолуту смрти, последња песма је проговор о песми. Зато она, како истиче Александар Јерков, има функцију довршења и аутопоетике и меланхолије целе збирке: „Та нова песма, која замењује стару песму коју је имао у сну, ту је да уз коначну драму песничког постојања објави и завршну узалудну наду да драга, мртва драга, можда ипак живи и доћи ће после овог сна.” (Јерков 2011: 235)

Песничко искуство, као искорак из простора реалија, минимизира трагику пређашње боли и надомешта празнину живота и смрт потенцирану у претходним циклусима. Но, колико је субјект у раскораку са животом који се, упркос свему, одиграва, говори ефектно друга строфа, која разбија сан, мисао о сну и укида сновиђење жене у исконској лепоти. Будност потврђује немоћ човека да успостави равнотежу између хтења и могућности. Субјект онда пада у разочарање услед свести о измаклој срећи, јер је објект његове жеље звезда која га води, али му непрестано узмиче:

„Ја слутим да су те очи баш оне,

што ме чудно по животу воде и гоне [...]” (Dis 1998: 69)

Значењски опонентни глаголи „гонити” и „водити” претпостављају емоционално стање које дате очи у субјекту изазивају. Тајанствене очи упућују на прошлост и

будућност субјекта, на објект жеље који је и иза субјекта и испред субјекта. Субјект је истовремено жртва и одабрани појединац, јер је доследно одређен оним што га води и гони, што се налази у спољашњости, изван субјекта: „Позиција овог *изван*, тачка је у којој се прекорачује иманенција смисла у Дисовој поезији и отвара једна нова раван.” (Јерков 2011: 247) Заборављена песма премашује значење синтагме којом је исказана, јер песничко искуство надилази, како је Јерков истакао, чак и оно о чему говори. Уколико песничко искуство збирке говори о смрти те, најзад, о заборављеној песми, уистину реч је превазилажењу и искуства и песме као такве, чиме се признаје постојање супротности које су искључиве, али опстају равноправно у систему модернистичке поезије. Тако је могућно да субјект истовремено пропагира живот и смрт: „Тај симболистички простор се отвара у стиху, али се у њему не затвара. То је поље трансценденције која омогућава да песништво буде нешто више од израза у стиху у истом смислу у којем је човек нешто више од меса и костију, мисли и осећања, у којем човек собом не отеловљује само једно конкретно биће већ читав свет живота и постојање као такво.” (Јерков 2011: 246) Антиномна одређеност субјекта свесна је и добровољна, јер другост која прогања песничко биће истовремено је начин његовог опстајања. Слутња да је прогон у сну уистину увођење давно одсутне драге, али и увођење нове песме, омогућава промену перспективе. Субјект је и даље упућен на смрт, но дату смрт своје жеље транспонује у сан песме, у којем је прекорачен принцип зла. Одсуство се онда лакше прихвата када се зна да је жељена другост песнички простор *изван сваког зла*, а не празнина смрти. Такво стање омогућава меланхолија у којој је и смрт обезвређена, јер жеља више није усмрћена – субјект је умирен, јер је његова свест постала – песничка. Означивши смрт као простор сна, субјект прихвата умирање као могућност да у смрти жеља и даље живи, што је прекорачење искуства у Дисовој поезији, могућност да се проговори о заборављеном и да се у смрти живи:

„Прави метафизички хоризонт Дисове поезије гради се поступним развијањем целине која се види у семантизму читаве збирке и односима облика и израза, сна и успомене, памћења и заорава, зла и безазлености, старог и новог, прошлости и онога што је данас, невиности и блуда, тишине и говорења, умирања и лепоте, љубави и врлине, плаве и црне боје, трава и лишћа, покроба и неба, више од свега, звезда и очију.” (Јерков 2011: 243)

Уколико меланхолија претпоставља трајање, као вид наде, која се никада не реализује, но има је назначена, постаје евидентна веза са онтологијом трајања у меланхолији и трајања у Дисовој поезији. Онда када је објављена смрт у меланхолији, увек остаје неко или нешто које постоји да би о смрти сведочило. У Дису, семантика трајања одиграва се кроз аутопоетику „Можда спава”, али и целе збирке. Уколико постоје две песме, песма из сна и песма узалудне наде, онда се крај изнова одлаже у тренутку наступања. Заборављајући песму из сна, песник добија песму наде и то је, према мишљењу Јеркова „Дисово решење немогућег.” (Јерков 2011: 239)

Истицано је више пута да меланхолија не признаје живот, као што не признаје ни смрт. Уколико се Дисова збирка посматра кроз семантику меланхолије, видећемо да ни егзистенцијално ни религиозно нису признати, ни од стране песника, ни од стране меланхолије. Бог и живот су изгубљени и меланхолични песник се не труди да их поврати. Песнички труд у меланхолији, јесте признавање песништва које наставља да траје независно од проглашења смрти. Оно што је релевантно јесте живот песме која потиरे могућност смрти, а то је управо меланхолично признавање смрти и немогућег, као начин

живота/трајања и меланхолије и песништва. Стога је субјект „Утопљених душа” заправо субјект довршене меланхолије „Можда спава” пре него што је нихилистички субјект „Нирване.” На то је указао Слободан Владушић у студији „Ко је убио мртву драгу”, посматрајући слутњу као могућност спознаје која нирвану не негира, већ је прихвата: „Слутња тако постаје почетна тачка перцепције света, једина извесност (ма колико то парадоксално звучало!) на чијим је темељима могуће изградити песничку спознају света.” (Владушић 1973: 281) Смрт је призната, нирвана је, дакле, проглашена, но изван смрти постоји песма, која „спава са очима изван сваког зла”. Песма која је могућа управо зато што меланхолијски прихвата немогуће, односно смрт.

1.2. МЕЛАНХОЛИЈА У БЕСПУЋУ ВЕЉКА МИЛИЋЕВИЋА

1.2.1. Меланхолија новог доба

Роман *Беспуће* није довољно вредносно истицан од стране критике, што је назначио и Драгиша Витошевић говорећи о овом романескном остварењу Вељка Милићевића:

„Данас, чак и међу познаваоцима књижевне прошлости мало ко се може похвалити да је прочитао то Милићевићево далеко најбоље дело, тако већ давнашње [...], тако кратко да најчешће није ни сматрано романом, а толико занимљиво, значајно, изазовно! Изгледа неразумљиво да је наша књижевност све до сада мирно и равнодушно могла – без *Беспућа*.” (Витошевић 1982: 95)

Текст Драгише Витошевића, који нам је најчешће доступан у оквиру студија о модерни у српској књижевности, део је поговора овог дела. И то је најчешће текст који служи као примарна тачка у тумачењу *Беспућа*. Но, унаточ чињеници да роман није позициониран у складу са потенцијалом којим је одређен, *Беспуће* нам се нуди као семантички богат наративни текст у оквиру епохе којој припада, а нарочито у меланхолијском кључу, којем посвећујемо посебну пажњу. Меланхолија се код Милићевића уписује од самог почетка, гимназијалског доба и приповетке у „Српском књижевном гласнику”, која, не случајно, носи назив „Мртви живот” (1903). Синтагмом „мртви живот” отвара се пут меланхолијском тумачењу и романа *Беспуће*, чији се аутор фокусира на меланхоличност средишњег лика који је „јунак ван друштва, сам са собом.” (Витошевић 1985: 113)

Епоха модерне донела је цивилизацијски и културолошки ново тле, које осавремењивањем имплицира нужан прекид са традицијом, али не у потпуности. Традиција се користи као средство рекреирања наслеђеног, на којем почива дискурс модерне. Креирање модерног јунака претпоставља унапред остварене историјске и социјалне услове, који омогућавају да субјект раздире систем који га је, створивши, уништио: „Криза културе, коју је Скерлић хтео да спречи посланицама апостолског оптимизма, била је, у ствари, криза духовне стварности модерног човека.” (Палавестра: 1986: 313) Раздор који се од самог почетка јавља између субјекта и реалија које субјект окружују, јесте почетак препуштања субјекта меланхоличном сазнању: „[...] спремност да се иде до краја, да се у потпуности препустимо меланхолијској болести као нужном услову самоспознаје.” (Аћин 1985: 75) Пут којим субјект модерне креће уистину је праћен сновиђењем, но субјект 20. века уписан је у културолошки систем, као одбачена садашњост и неизвесна будућност. Стога мистика и потрага за искомским Ја изван постојећег поретка, јесте нови реализам који није суноврат старог, већ креирање новог за потребе новог, модерног човека чији су немири унутрашње природе:

„А ако је тај изглед ноћног спољњег и унутрашњег света човека необичан и изобличен у поређењу са дневним изгледом тог света, природно је и да је то *реалистичко* изражавање његовог, у поређењу са традиционалним реалистичким изражавањем, необично и изобличено, што значи да тај и такав облик реализма није и не може да буде признат као реализам од стране традиционалног, стандардног реализма.” (Ристић 1962: 396)

Дискурс новог реализма претпоставља унутрашњу драму субјекта, уско повезану са психолошким поимањем позиције сопства у свету и утицаја света на сопство, чиме се директно доводи у везу са основним значењем меланхолије: „Меланхолија је стање психе.” (Лепениз 1985: 148) Долази до ревидирања традиционалног поимања живота кроз материјалност ствари и прелази се на искуство које је најпре неуочљиво. Тако се симболизам инкорпорира у дискурс модерне прозе, постајући средство исказивања апстрактног и недокучивог. Ђерђ М. Вајда упутио је на дефиницију симбола коју је дала Сузана К. Лангер, показујући у којој мери симбол јесте релевантно средство за исказивање драме којом је субјект модерне уписан у дискурс: „Симбол је све од чега се може направити апстракција.” (Вајда 1983: 4) Уколико се апстрактно доведе у везу са негативним осећањима, која се готово не дају вербализовати, долазимо до јасне везе меланхоличности, или како је Вајда рекао – декаденције, и симболистичког пројектовања дате меланхоличности у преводиве слике: „Извесна естетизујућа декаденца уочљива је у методу и у стилу [...] симболистичког покрета; декаденца је најкомпатибилнија са симболистичком употребом математичког модела, са његовом основом у идеалистичкој филозофији и са његовом фасцинацијом мистичним и окултним.” (Вајда 1983: 4) Меланхолија постаје јаснија у оквиру прозе модерне, уколико знамо да су круцијална питања о Бићу, животу и смрти, окупирала човека и пре конкретног искорак модерног субјекта из свакидашњих оквира живота:

„Оне су започете још у претходном столећу, када су се у идиличну, претежно фолклорну и често наивну сеоску реалистичку приповетку почела пробијати тежа и озбиљнија сазнања о сложености живота. [...] Поред оног што је било опипљиво и стварно, што се могло видети и што је било више или мање својствено тадашњем српском друштву, писци су тражили истине скривене иза ствари што су их издвајали из просека и подвргавали хладном рашчлањавању и оштром продору испитивачке пажње до самог дна ствари.” (Палавестра 1986: 322)

Окретање унутрашњем гласу који субјект води, као путоказ, неретко и у пропаст, означава почетак човекове слободе, слободне мисли и излагање из тадашњих оквира. Међутим, на почетку нове књижевности, јунаци нису психолошки, интелектуално ни емоционално оспособљени за живот којем теже: „Данас можемо рећи да су људи без корена, дошљаци и слични отргнути у нашој књижевности тога доба били израз оне особене разломљености између двају светова, патријархалног села и паланке и модерне грађанске цивилизације.” (Витошевић 1982: 141) Стога долази до психолошке кризе идентитета, трагања за изгубљеним на месту са којег је субјект најпре побегао. Тако се ствара зачарани круг емоционалног понора који се често окончава (ауто)деструкцијом и порицањем живота, као укидањем вредносне етике постојања. Вељко Милићевић, у том смислу, начинио је прелом у прози модерне српске књижевности. Хотећи да осветли живот једног Гавре Таковића, Милићевић успоставља култоролошки проблем укорењености човека на тлу са којег потиче и безизлазност пред новим којем иде у сусрет. Стога се роман *Беспуће* у критичкој мисли поима као „[...] тежак интелектуални и психолошки роман отуђења и тескобе, роман искорењености такозваних сувишних људи, обузетих болешћу воље и неизлечивим светском болом меланхоличних самотника.” (Палавестра 1986: 392–393)

1.2.2. Меланхолија као психолошка смрт

Трагична судбина Милићевићевог јунака, Гавре Ђаковића, уписује се у модернистичку епоху као прелом модерног субјекта којег снажна воља за друкчијим животом најзад води до одсуства воље. Празнина којом је испуњен јунак *Беснућа* у знаку је романескног декора као сведочанства меланхолије јунака те „предмети у том контексту губе конкретно значење и постају симболи одређених емоционалних стања и расположења.” (Палавестра 1986: 393) Гавре Ђаковић онда јесте меланхолик/жртва који посредује између два живота, којима неизменично тежи, а који непрекидно узмичу. Стога је осветљавање меланхолије Милићевићевог јунака праћено више дескриптивном методом већ укорењене меланхоличности, будући да су се падови субјекта одигравали увек у непосредној и/или даљој прошлости. Такав одабир аутора омогућава меланхолично успостављање баланса у психолошкој раздвојености субјекта, који, истргнут са сваког потенцијалног тла, најзад постаје пасивни сведок општег понора: „Између позитивног и негативног јунака, између идеалиста и каријериста [...] Милићевић је нашао треће решење: јунака доба, који није никакав пример ни узор, али није ни негативан [...] да чини зло. Он је негативан, јер просто не чини ништа.” (Витошевић 1982: 125) Временско измештање прошлости и садашњости у неназначено, трајно, меланхолично време претпоставља чињеницу да се проговор унутрашње драме не реализује хронолошким редом, већ по принципу тренутног душевног стања, на шта је најпре указао Предраг Палавестра:

„Индивидуална сфера постаје основна област истраживања модерних писаца, под чијим се пером лагано мења стари реалистички стил механичког и поједностављеног подражавања објективном свету. Уместо хронолошког описа догађаја у линеарној и хоризонталној перспективи дају се у дисконтинуитету сама стања. Та стања представљају облике новог, засебног света, оствареног у књижевном делу према мери човекове душе. Као у меланхоличним песмама трагичних песника, у прози преовладавају интровертна стања мутних полуснова и самопосматрачког еготизма.” (Палавестра 1986: 390–391)

Меланхолија Милићевићевог јунака постаје зло које себе раздире, као одговор на зло у спољашњем свету. Парадоксално, меланхолик се ослобађа страдања тако што се одриче живота, одричући се нужно и сопства. Меланхолик сматра да се укидањем живота укида и могућност патње, но пут одрицања животних реалија и еволуција кроз које субјект мисли да пролази, јесте кретање ка уништењу Бића, које не може дуго опстати у међупростору, неприпадајући ни свету и сопству:

„Смрт-освета или смрт-избављење, она сада постаје унутрашњи праг моје скрханости, немогући смисао живота, чији терет ми изгледа све тежи и тежи. Ја сам жива смрт, раскомадано тело, криво, претворено у леш, успорен или заустављен ритам, избрисано или надувано време. [...] На граници између живота и смрти, понекад имам горд осећај, да сам сведок неког не-смисла Бића, да разоткривам апсурдност веза и бића.” (Кристева 2006: 181)

Самоодрицање Гавре Ђаковића, показује, као што ћемо видети, незадовољство животом као начином постојања. Укидају се реалије прошлог и будућег, јер време не одређује стање меланхолика, већ је меланхолијом предодређено свако потенцијално време:

„Ослобођена последности (консеквентности) конститутивних временских веза природног искуства, ту се јавља једна стварност која је, додуше, стварни свет једног лудака, али, како смо то видели, показује својство неупоредиво више извесности, о коју се одбија свака сумња, јер у меланхоличном начину доживљавања, као што је речено, оно што ће се сутра десити не значи у основи никакву будућности отворену могућност него већ свршену или свршетку приведену чињеницу.” (Бинсвангер 1985: 137)

Бирајући психолошку смрт, субјект нужно бира меланхолију као начин живљења након психолошког (само)уништења: „Моја бол је скривено лице моје филозофије, њена нема сестра. Без склоности ка меланхолији нема психичког живота, то је само прелазак на дело или на игру.” (Кристева 2006: 181) Међутим, да би се одиграло психичко усмрћење, неопходан је раскол између субјекта и света који субјект жели да усмрти. Немогућност успостављања пута, о чему сведочи етимологија синонима речи „беспуће”, претпоставља дистанцирање од дотадашњег живота, који је подразумевао и спољашње околности те окретање унутрашњој спознаји и креирању новог света, изван постојећег. Између прошлости и непредвидиве будућности, Милићевић позиционира простор меланхолије, као нову путању којом иде Гавре Ђаковић, што је заправо путања непокретности, физичке и емоционалне пасивности: „[...] у онај живот није се усудио да уђе, а овај други постао му је неприступан. И он је застао, остао тако стојећи, не идући ни напред ни натраг[...]” (Милићевић 1982: 48) Када Гавре Ђаковић осети да садашњи тренутак јесте извор незадовољства, меланхолија је вербализована:

„Осећао је само у себи нешто сломљено, сатрвено, тјескобно; кад се то десило и зашто је дошло тако изненада, у једном тренутку, није знао. Тек завитлало се нешто у њему, заиграло, заболило га, стегло га, стресло га и тјерало га даље, даље отуда, из тога бљутавог живота у коме се гушио више од осам година.” (Милићевић 1982: 9)

Тренутак меланхоличног освешћења, за који субјект мисли да долази ниоткуда, последица је осмогодишњег неуспелог покушаја укореењености, чија је жртва дошљак са села, пред зидом градске средине. Субјект се окреће унутрашњем гласу који постаје окидач за прекидање са актуелним, разарајућим. Меланхолија је, међутим, у почетним сликама романа, подједнако заступљена и у свету и у субјекту. Панорама градске кафане и типских ликова наспрам којих је Гавре Ђаковић, студент са села, рефлектују учмалост на различите начине. Град је пасивна слика типичних неамбициозних ликова који троше време у кафани, док је слика села кроз лик Гавре Ђаковића, модел ненавикнутости и расцепа између две средине које никада не могу успоставити однос баланса и разумевања:

„И његове очи гледаху са запрепашћењем сав овај свијет у кавани, који је, у једном трену, изгубио за њега свој обични изглед, као да је било нешто што га је скривало, уљепшавало и наједном ишчезнуло; као да се здерао неки вео са тих лица која је он научио да виђа гдје улазе у кавану у стално вријеме, гдје сједају на своја мјеста, читају исте новине, и опет, у сталан час, крећу се, дижу и излазе. И он с чуђењем посматраше мноштво ђачких лица, с картама, такoвима у рукама, заваљених и без мисли [...] И у томе свијету он је провео толико година, умирао, трунуо заједно са њима, живећи као и они.” (Милићевић 1982: 9–10)

Чињеница је да се дискурс приповедача преклапа са дискурсом меланхолије. Но, живот јунака, претпоставља антиципацију минулог времена, као периода који се сада поима не као навикнутост на боље, већ као навикавање на учмалост и једноличност. Тренутак када Ђаковић, бивши дошљак, освешћује незадовољство животом који је

одабрао, јесте тренутак када Ђаковић потврђује идентитет дошљака којем није омогућено да се асимилије у градску вреву безличности. То покреће велику тему дошљака, с почетка века. Дошљаци, по правилу, наилазе на отпор наместо испуњеног живота, који су замишљали. Тако се отвара поље психолошког поимања новог те успоредба са старим, које субјект напушта. Интегришући искуства новог у поље традиционалног, које је скривени део индентитета, субјект постаје располућено самство, одбачен и од новог градског и од сеоског старог. Тада меланхолија постаје јасан израз незадовољства које се не може укинути, јер дискуср више не допушта пут у ново, већ долази кружење, као одраз меланхолијског кретања субјекта.

Предраг Палавестра указао је на две антиномичне стране, чији актери интезивирају непомирљивост у психолошком доживљају живота, очекивања и начин на који се перципира (нова) средина:

„Дошљак, који у недоумици и пригушеном страху стоји пред градском капијом и који се с муком и опрезношћу уклапа у нови свет, био је почетком XX века омиљен јунак многих српских приповедача [...] Дошљак и странац су пратећи мотиви урбанизације новије српске приповетке, симболични ликови с богатим и пространим унутрашњим семантичким пољем. У њему су неки аутори тражили архетипске моделе метафизичког отуђења и неприлагођености, самоће и трагизма људске егзистенције, док су други видели непосредне одразе друштвених превирања, сликовите и речите примере моралних и психолошких трансформација и типичне образце историјских преображаја. (Палавестра 1986: 335)

Детерминизам новог поимања живота, условљен културолошком генезом која увлачи човека у неочекиване процесе и промене, претпоставља рађање жеље у јунацима који се појављују у дискурсима с почетка века. Међутим, јунаци потекли из руралних средина, у којима се у одређеној мери сачувао патријархални кодекс, несумњиво постају емотивни страдалници у средини отуђености и психолошке испражњености живота. Статусно именовање студентом, најпре намеће илузорну перцепцију живота, изазвану младалачким надањућем освојеног новог простора и живота из сновне визије. Раскорак у времену и еманципацији, који не подразумева нужно морални и интелектуални напредак града, чини да се субјект, који долази из сеоске средине сусретне са одсуством норми и животом који је налик на поделу занимања изван психолошког проматрања о сврси живота. Утрошак времена, који је приказан на почетку приче о издвојеном појединцу, јесте исечак из новог времена успостављеног новом социјалном и политичком парадигмом. То се ново време, међутим, не коси са етиком руралне средине, већ са целокупним традиционалним поимањем система вредности: породице, друштва, културе, међуљудских односа. Када се субјект транспонује у нови простор, нужно долази до психолошке резигнације и изневереног очекивања. Меланхолични доживљај новог времена, јесте онда адекватна реакција субјекта који, у потрази за идеалним животом, иде ка суноврату дотадашњих усвојених доктрина. Реч је онда о назадовању које долази наместо осавремењивања, за чим је субјект најпре кренуо и због чега и напушта село.

Проблем *Беспућа* отвара круцијална питања спознаје јунака о садржају несвесног што реланост маскира. (Не)прихватање средине пројектује психолошко одрицање од света као таквог и пре него што се субјект физички отпусти у нови свет. Међутим, говорити о наметнутом студентском животу од којег субјект жели да побегне, намеће парадокс. Уколико је од наметнутог живота субјект најпре побегао, онда је живот студента

својеволан одабир субјекта. Резигнација се, међутим, рађа у психи, јер живот какав је пројектован у свести субјекта не подудара се са животом студента који се одиграва пред Гавриним очима, у кафанској гунгули. Немогућност да се субјект укорени ни на простору који је представљао почетни циљ, интезивира осећај тескобе рађајући меланхолију као општи доживљај живота, јер принцип што угрожава субјект, јесте принцип остварене жеље која није испунила очекивања. Субјект који тежи да се укорени, јесте субјект који не пушта корене ни у једној тачки романа, јер меланхолија којом је одређен не оставља могућност емпиријског задовољења животом. Драма којом је одређен субјект не допушта да се жеља и субјект временски и просторно подударе. Меланхолија је укореењена у природи субјекта те су даљи путеви, иако непознати, унапред уписани у свести субјекта као онемогућени. Присутна је континуирана несигурност субјекта, у одлукама и делању. Повратак у родно место, који је најпре као повратак уточишту, убрзо се доводи у питање: „ - Тек само једном натисну му се мисао: Куд ја то, дођавола идем? – и изгуби се у оној ломљави и метежу.” (Милићевић 1982: 13) Кружно кретање од села ка граду и из града у село, јесте просторна представа психолошке меланхолије субјекта – субјект верује да психолошки одмиче, но реч је само о физичком кретању. На плану психе, субјект је уплашен последицама сваке нове одлуке па „отуда јунаци као да осећају стални страх од постојећег и од онога што би тек могло да буде.” (Станојевић 1958: 127) Емоционални напредак и ослобађање немира који меланхолични субјект обузима, нису уписани као могућност дискурса, јер они конституишу субјект с почетка 20. века. Почетак и крај драме одиграва се у субјекту, спољашње околности претпостављају само декор којим се предочава унутрашње стање кроз спољашње, симболистичке слике.

Када субјект занем, проговарају предмети, природа, други људи и ситуације. Могућност да се кроз рефлектовање другости саопшти лична меланхолија, јесте начин да субјект опстане кроз меланхолију и да се трагика живота не заврши суицидом. Суицид би прекинуо меланхолију и претпоставио би победу система над субјектом. Међутим субјект је објавом бунта према систему, претпоставио могућност независног живљења те је морао пронаћи начин да живи са психолошким усмрћењем свих животних реалија осим самог живота.

Биолошки жив субјект, потире животне вредности, чак и оне које су део негативног утицаја. Када субјект, на почетку романа, тражи разлог немира што је обузео биће, нужно неће пронаћи одговор стога што је меланхолија, као део природе бића, превазишла емиријску стварности и залази у поље оностраног, када се задовољење бића не може уписати у материјалном свету: „ И колико год се трудио да нађе разлог зашто је нерасположен, није га налазио. Није изгубио на картама, имао је пара, није се ни са ким посвађао, није се сјећао да му се десило нешто неугодно.” (Милићевић 1982: 9) Субјект најпре одговоре тражи у погрешној тачки бивствовања чиме креће уписивање меланхолије која ће бити садржана у бићу до његовог губљења из текста. Незадовољство животом јест нови начин мишљења, процес спознаје животних немогућности и неукорењености на било ком месту романа. Лутање од тачке а до тачке б и назад претпоставља временске и просторне интервале који сведоче истој емоцији – меланхолији. Стога је глас против устаљеног поретка, глас којим субјект себе објављује као меланхолика, који се одрекао живота, пре него што постане жртва земаљске пропадљивости: „Оно устаје против поретка, против онтолошког смисла свог узглобљивања у Козмос, против себе као бића, против себе, а, парадоксално за себе.” (Јурица 1985: 97) Несреће које су додељене субјекту

постају онда олакшавајућа околност што омогућава да се текст чита не на основу првог значења, већ кроз оно што се текстом креира. Није, дакле, неопходно доказивати меланхоличност, већ рашчитати текст кроз невербалне кодове којима се субјект служи. Унутрашње мисли субјекта приповедач често нуди огољене, што показује у којој су мери прећутни тренуци, поред физиономије субјекта, од круцијалног значаја за дискурс меланхолије.

1.2.3. Психосоматско испољавање меланхолије у простору

Најпре ћемо се осврнути на соматску представу субјекта: „Гавре Ђаковић, мали, крупан, црн, наслонио се, заваљен на канапе од црвене кадифе, с палцима у џеповима од прслука, са изгубљеним очима на стропу, у збрканим сецесионистичким сликама које су тада ушле у моду.” (Милићевић 1982: 8) Уколико пођемо од негативности јунака који је одређен као негативан само зато што не дела, намеће се питање неделатне продуктивности. Пасивност којом се меланхолик најчешће одређује у спољашњем свету, претпоставља најпре физиономију која одражава безвољност. Петер Слотердијк јасно је указао на тело које својим цинизмом објављује револуцију и пркос претећем, спољашњем свету:

„Цинизам је једна од категорија у којима модерна несретна свијест гледа сама себи у очи. У удовима, у живцима, у погледу, у кутовима усана имамо онај цинични дух времена и онај специфични окус изломљена, надасве сложена, деморализујућег свјетског стања. У свему што је збиљски сувремено, замјетан је кинички и цинички елемент као дио наше тјелесно-психичке и интелектуалне физиономије.” (Слотердијк 2008: 146)

Уколико субјект експресијом лица или непомичношћу удова сведочи пропасти света чији је део, у меланхолији долази до транзиције пропасти сопства, јер се биће отцепљује од света којем присилно припада и постаје укочена, неделотворна јединка, која својим „мртвим” телом објављује смрт животу. Психолошко поље меланхолика надомешта физичку празнину, креирајући биће којем тело више не користи у сврху живљења. Психа креира нови свет и психолошки доживљај је пресудан за начин трајања. Стога окретање од света меланхолику Гаври не претпоставља губитак, јер везе са другим људима и физички контакти постају ирелевантни за меланхолију која субјект одређује. Субјект користи спољашњи свет као средство одрицања и процес удаљавања од конкретних реалија, јер одрицање од актуелног претпоставља могућност припадања потенцијалном новом свету, који је унапред онемогућен меланхоличном природом субјекта. Нова мода која пласира сецесионистичке слике као објект који окупира пажњу субјекта, најављује „моду” деструктивности, рушења старих парадигми, изневерних очекивања и психичког растројства који су неминовни чиниоци новог јунака, с почетка века. Будући да се „текст у књижевности сматра и као место транзиције и свих осталих врста текстова, значи и трансвербалних, сачињених од нејезичких знакова свих подручја уопште у којима се објективира живот” (Константиновић 2002: 84), јасно је саркастично представљање црвене кадифе као раскоши у којој „заваљено” седи субјект, чије биће потире и раскош и могућност лежерног седења. Креира се антиномична слика психофизичког несклада: док тело наизглед формира слику спокоја, психа синтетички раскол који је садржан у сваком појединцу у просторији, сустичући се у самом субјекту који масу доживљава „као да се на њега сручио сав терет њихових живота, које они тако мучно и напорно вуку, и лијено, оловно мртвило њихових душа.” (Милићевић 1982: 10)

Уколико почетак 20. века најављује фрагментарност и прекид традиционалног континуитета претпостављајући синтезу са „новим очекивањима младог друштва у успону [...] и брзим преображавањем из сеоске у градску и варошку културу, без прекидања животодавне везе са народом” (Палавестра 1986: 105), онда су јунаци новог, хетерогеног дискурса, несумњиво сведоци две, опречне стране. Последица укрштања старог и новог рађа субјект који ће иступити против појма старог које уобличава психу субјекта, зарад новог на које није навикнут. Меланхолија се онда уписује као реална последица резигнираног субјекта, који, кренувши путем трансформације, губи власитити идентитет. О томе сведоче сецесионистичке (лат. *Secedere* - одвојити) слике као чин одвајања субјекта од кафанске масе и свеопште атмосфере учмалости која се осећала и у ваздуху „што заражава чамом и малаксалошћу.” (Милићевић 1982: 8) Сагледавање неиздрживе ситуативности саркастично приказане кроз студентску гунгулу и играње билијара, претпоставља пут ка кулминативној тачки субјекатског (само)освешћења, који се одиграва на почетку романа:

„Он је сазнао у једном трену да не може да живи више међу њима; узрујавала су га та непроменљива лица која редовно виђа, улице којима сваки дан пролази, као и његова стара ђачка соба, пуна нереда која се већ уживила у њега. Њега је гушио тај ваздух.” (Милићевић 1982: 9-10)

Тренутку преокрета који се текстом материјализује, претходи најпре кретање од почетне тачке незадовољства, које се рашчитава кроз даљи текст романа. Међутим, првобитна тачка са које субјект креће и којој се враћа претпоставља надградњу заблуде која је уписана као водила што субјект усмерава ка новим/старим незадовољствима. Напуштање студентског живота и одлазак „даље” јесте заправо повратак на претходни живот који се у психи субјекта, у градској вреви, рефлектује као ипак обећавајући, јер „чинио му се да ће да одахне кад угледа врлетне планине [...]” (Милићевић 1982: 10)

Зављено тело субјекта на канабету, јесте слика која иступа из кафанске вреве. С једне стране је психолошки бунт и физичка малаксалост у Гаври Ђаковићу, а са друге студентска маса која се утопила у механичку игру свакодневнице. Такве слике интезивирају раскол који влада између тела и мисли које субјект окупирају: „Једна од ознака модерности јесте противуречност у физичком изгледу, који симболизује и психолошко стање не само јунака већ и приповедача.” (Станојевић 1958: 126) Зављен положај тела служи маскирању унутарњег немира који јунак демаскира: „И сва та граја још је више повећавала спарину у кавани, пуној дима који је правио маглицу, дизао се према стропу и гушио у грудима.” (Милићевић 1982: 7) Физички бол што Гавре осећа последично је стање психолошке боли која запоседа цело биће субјекта, чинећи дату бол конкретизованом. Нелагода којом се носи Ђаковић постаје све интезивнија, стога што долази до сустицања незадовољстава свих другости које субјект окружују, чинећи да субјект рефлектује подједнако туђе боли као и своје. Терет који изазива мржњу јесте терет другости која су на субјект усредсређене чинећи га нејаким за колективну тугу која се пробудила ненадано: „Па онда, он је осећао у себи слабост да их бијесно мрзи, као да се на њега сручио сав терет њихових живота који они тако напорно и мучно муку, и лијено, оловно мртвило њихових душа.” (Милићевић 1982: 10) Тако физичка припадност тренутку кафанског дешавања претпоставља само механичку присутност: „Очи Меланхолије зуре у област невидљивог с истим бесплодним интезитетом с којим њена рука хвата неопипљиво.” (Килбански и др. 1985: 85) Замишљен поглед меланхолије чини

да се субјект најпре психолошки измести из свере незадовољства, након чега се незадовољство материјализује у конкретан чин одласка – повратак на село.

Освешћење у меланхолији Гавре Ђаковића јесте раскидање са осмогодишњим животом, али и чин рађања, моменат када одлазак значи повратак бићу, исконском осећају слободе. Како би се меланхолија реализовала, будући да изван меланхолије субјект не би опстао, неопходно је дистанцирање које субјект планира да начини са циљем да се дистанца пројектује као сагледање реалног стања што изазива. Роман пласира објаву меланхоличног јунака кроз процес који се одвија од колективног ка личном, са намером да се дође до исконског унутрашњег. (С)уочавање света и сопства јесте анализа поретка које потиरे биће као индивидуу са сложенем психолошком свешћу, и посматра га као припадника одређене друштвене групације која дела по шаблонској схеми. Стога је страх од иступања део слободе којој субјект тежи, јер слобода тек треба да се одигра на новом повратку ка старом путу: „Модерно јесте одлука да се не буде као што се било, а да се буде на начин како се не би било.” (Станојевић 1958: 126) Лична револуција Гавре Ђаковића коју невербално објављује дотадашњем систему, услов је унутрашњег спокоја који субјект у меланхолији остварује.

Психолошка смрт имплицира одвијање свих категорија које би субјект учиниле живим. Категорија простора, међутим, омогућава да се примарни модели куће, собе, плафона, дворишта транспонују семантички и формирају нове значењске односе који осветљавају позицију субјекта у меланхолији. Најпре се формира нови однос према кући која је стетиште смрти, наместо некадашњег породичног дома: „[...] када се је, прво јутро, неодморан и неиспаван, пробудио у својој кући, он се претрашио од равнодушности коју је осећао у себи.” (Милићевић 1989: 17) Породична кућа, претпоставља најпре одсуство успомена те субјект не успева да се повеже са прошлошћу којој је кренуо у у сусрет. Међутим, простор куће постаје комплекс односа и значења који антиципирају некадашње вредности, али и оживљавају слике о оцу, мајци и брату, на основу чега дискурс меланхолије постаје потпун. Предметне смрти које сведоче „да овдје више нема живота, већ да је био, па умро” (Милићевић 1989: 20), потврђују немогућност субјекта да се повеже ни просторно ни временски са кућом из које је потекао. Простор куће: зидови, плафон, подови, као и предмети који се у простору налазе јесу предметне смрти са којим се субјект суочава: „и кревет од старе маховине, покривен грубом шареницом, тканом код куће; и мала гвоздена пећ са излизаним стријелцем; растурене фотографије по зидовима и нејасне у тами; и патриотске слике и једна незграпна икона са зарђалим кандилом испред ње, које није било одавно припаљивано. Са тавана спао креч и црнило се дрво.” (Милићевић 1989: 20) Првобитни емоционални удар који субјект доживљава при сусрету са хладноћом куће која се троши и осипа, испоставља се као последњи који ће субјект доживети. Гавре се навикава на постојећу ситуацију, уживљава у мртвило куће крећући се ка потпуној крајности, јер „послије му је годио онај студени дах које је провејавао кроз замрлу кућу.” (Милићевић 1982: 21) Привикнутост субјекта на негативитет јесте начин на који се меланхолик суочава са губицима, јер „ако погледамо меланхолика, испоставља се да он или она управо одбија да тугује.” (Хамер 2009: 68) Субјект верује у неповратност прошлости, али не покушава ни емоционално да је задржи. Сећања и проговори о прошлом, формирају се на основу аналитичког приступа субјекта, који смрти породице представља са јасном дистанцом. Психолошка смрт субјекта чини да се меланхолија уписује у дискурс као начин на који субјект доживљава свет и позицију сопства. Субјект

формира заштитнички простор око себе, дистанцирајући се тако од спољашњег света који се нуди као претеће друго, као могућност нарушавања мртвачке тишине и у субјекту и у простору: „Неприлагођен, одвојен, неодлучан, пометен, овај безвољник је можда пре и изнад свега – преосетљив. У њему се, у ствари, две на изглед чудно супротстављене особине: крајња осетљивост и крајња равнодушност.” (Витошевић 1982: 145) Субјект је у потпуности саживљен са простором у којем живи, и који више не посматра као простор успомена на детињство, већ као простор одвајања и отцепљења од остатка света:

„Он је утекао и сакрио се од живота и грчевито се ухватио за ову кућу; он се боји да га он не нађе са својим помамним, пламеним вјетром који улази у душе, диже их, креће их, буни их, са надама, жељама, амбицијама и свим оним немиром који заталасава и гони напријед; он страхује од вјетра који пролази дрско да му не однесе тај замрли живот, да не донесе свјезине, кретања, струјања, буре, међу ове занијемеле зидове.” (Милићевић 1982: 21)

Категорија породичне куће која се урушава имплицира рушење односа који су грађени у њој те преиспитивање субјекта о прошлом, у које више не може да се врати. Гастон Башлар упутио је на (не)могућност реинкарнирања прошлог на темељима смрти, простору у којем се налази и меланхолични субјект:

„Терен на који је случај посејао људску биљку није био ништа. А на том ништавном темељу расту људске вредности! И обрнуто, ако се с ону страну сећања иде до дна снова, у том прапамћењу изгледа као да ништавило грли биће, продире у њега, ослобађајући га неосетно свих веза. Човек се пита: да ли је било оно што беше? Да ли чињенице имају ону вредност коју им даје памћење? Далеко памћење сећа их се само дајући им некакву вредност, некакав ореол среће. Избрише ли се вредност, ни чињенице се више не држе. Нека нестварност се инфилтрира у стварност успомена које се налазе на граници између наше личне историје и неодређене праисторије, управо на оном месту на којем се родна кућа, после нас, рађа у нама.” (Башлар 2005: 71)

Преображај којем је субјект подлегао онемогућава да се живот антиципира, и да се субјект упише у простор куће као онај који је на том месту домаћи. Зато је одбацивање спољашњег света начин да субјект опстане у простору који више не припада никоме. Тренутак када Гавре добија станаре, Чеха, Бохуслава Панека и његову ћерку Ирону, јесте тренутак у којем се субјект каје што допушта да нечији живот, нарушава апсолут смрти који субјект живи, јер „неугодно га је дирао глас живота који долази споља, узбуђује, потреса, уноси немир и буди сјене.” (Милићевић 1982: 21) Позиција субјекта претпоставља да је он увек дошљак, чак и у сопственој кући. Претећа другост која је реализована у Панеку показује надмоћ и превласт над простором у којем се налази Гавре, јер он је узнемирен, док је Панек „[...] засио у тој соби, као да је стари гост куће, слободно се кретао, смијао, причао на дуго и широко о своме Прагу, о чешком пиву[...].” (Милићевић 1982: 50) Гавре Ђаковић уписан је у дискурс као субјект који се одриче живота. Стога је позиција, другог, као ознака живота, принцип који субјект угрожава, јер мртвачки спокој јесте начин на који је субјект одабрао да живи. Свака промена значи нарушавање смрти и претња животом, да субјект поново изгуби повраћени психофизички склад који је меланхолијом постигао. Парадоксално, субјект постиже баланс у меланхоличној смрти, спознајом да је живот принцип који прети и угрожава. Стога је, како сматра, Бела Хамваш, меланхолија цео један систем дубоко укоренен у субјекту, који није пролазно расположење или тренутно осећање: „Цео живот загњурен у последњу кап

меда. Човек зна да више нема, ово је последње. То је позудана свест да је последње, то је меланхолија.” (Хамваш 2006: 231) Субјект почиње да ужива у самству смрти, јер памћење радости више не може да се упише у дискурс: „Изледа да чак ни мучење никада није било слађе, него што је сада. Никада није било овако примамљиво, тако безнадежно и узалудно примамљиво, а ипак тако потресно слатко.” (Хамваш 2006: 231) Апсолут ништавила постаје домаћи терен субјекта који туђе смрти присваја, сабирајући их у апсолут којем је подређен: „Он није налазио ничега у себи да се одупре том злу, он му се био предао са затвореним очима и малаксалим тијелом[...]” (Милићевић 1982: 58) Простор смрти узима субјект као залог за објављивање потпуне тишине, којој звукови ремете склад: „Њега дира и вријећа у мозгу кад зашкрипе, по његовом тежином, старе даске на поду; кад помакне са лупом столицу; кад обори коју запрашену књигу, он сав застрепи.” (Милићевић 1982: 21) Одбијање контакта са другим лицима, претпоставља, стога, самство живог у смрти која сажима вишеструка умирања, материјална и психолошка. На тај начин субјект спознаје немогућност сопства да присвоји некога/нешто или да припада некоме/нечему, осим смрти. Такав чин преиспитивања граница и спознаје немоћи лежи у основни меланхолије „[...] при чему није само самосазнавање учинак болести него је и болест учинак самосазнавања.” (Аћин: 73)

Када говоримо о простору, већ је истакнуто да основни појмови простора у романескном амбијенту постају семантички вишеслојни и граде сложене односе којима се откривају лица и наличја субјекта који у простору бораве. Повратак Гавре Ђаковића догађа се у возу, при чему је сам чин путовања једнак кружном процесу враћања на (не)познати простор. Перспектива субјекта јесте она која у другости препознаје и уочава меланхолично незадовољство и психолошки терет који носи и у себи:

„Вазда, кад је отварао очи, видио је, у другом, најудаљенијем ћошку кола [...] једног човјечуљка, мршаваог и кржљавог [...] шћућурен, згурен, збијен уз дрво [...] с једним великим завежљајем изнад своје главе испод којег изгледаше још ситнији, јаднији, кржљавији, са својим преплашеним очима, бојећи се вечно нечега.” (Милићевић 1982: 15)

Једноличност кафанске вреве транспонована је у простор воза, у којем човечуљак постаје ознака целог колектива који је Гавре напустио. Материјални доказ терета са којим човек живи, чини да предметно надмаши живо и да се тако потврди став субјекта о узалудном и мукотрпном животу. Зато се слика из воза понавља изнова, како би терет закључио судбину човека, оног који посматра и оног који је посматран: „И кад год је Гавре Ђаковић отворио очи, видио је њега, вазда једнаког, с истим држањем, са истим преплашеним очима, испод истог големог завежљаја.” (Милићевић 1982: 15) Нада која се, при повратку, на тренутке јавља чини да субјект ужива у путовању као међупростору између два незадовољства: „[...] он би волио да пут још траје, да се још вози далеко у ноћи, да замишља, и нехотице, своју кућу осветљену, пуну нетрепљивости и ишчекивања, из које вечито извирује мати [...]” (Милићевић 1982: 19)

Уколико је воз међупростор у којем субјект може да не припада никоме и ничему, категорија цркве, као сакралног простора претпоставља још један од покушаја да се субјект врати у некадашње оквире из којих је изашао. Међутим, како се прошлост не може реинкарнирати, утолико је одлазак у цркву још једна потврда да субјект тамо не припада: „И журио се кући исто онако како је хитао у цркву [...] и трудио се да заборави на оно што је учинио у једном сумњивом тренутку.” (Милићевић 1982: 77) Субјект је свестан

немогућег прошлог те је чин приближавања Богу, кроз молитву, доказ да за Гавру Ђаковића Бог више не постоји и да је усмрћен када и кућа, породица и његови идеали „а баш то у себи јест меланколија: туга не само због немоћи него управо због узалудности која се у немоћи разоткрива.” (Јурица 1985: 96) Релативност појмова позната је емпиријском искуству. Међутим, бавећи се есејистичким радом Николе Милошевића, Николај Тимченко у тексту „Меланхолија и херменеутика” превазилази појмовно као већ доступно и усвојено и бави се оностраним искуственим, које је код Милошевића у знаку трансценденције. Тимченко, наиме, жели да покаже да „постоји и нешто ван искуства, нешто што се може само наслутити.” (Тимченко 2009: 399) Милошевићево именовање непредстављивог трансценденцијом, код Вељка Милићевића добија статус меланхоличности. Уколико се постави питање укидања трансценденталног, неопходно је истакнути да је субјект 20. века меланхоличан управо стога што напушта поље трансценденције услед Бога који се човека одриче. На тај начин, човек се, као божије биће, одриче лика Бога у себи и окреће се трагању које креира нову религију меланхолије, као путоказа и начина одржавања у животу. Будући да је меланхолија ослободила субјект дужности према Богу, сагрешења, којима се уступа место, постају начин да се одговори на одсуство божије правде у свету. Уколико је Бог једнак савршенству, онда би живот који дарује човеку требало да буде приближно савршен. Субјект, међутим, бивствује у потпуно супротном поретку од оног којег Бог прокламује те је одсуство апсолута Бога нужна и логична последица. Смрт се сада поима као релевантни чинилац у биолошки живом човеку. Да би човек могао одабрати смрт за живота, он се нужно мора одрећи Бога. Одрицање Бога јесте рушење етике моралног спасења и пут ка апсолуту слободе, а слобода је могућност одабира који подразумева и зло. На тај начин, субјект је двоструко близак меланхоличном одређењу:

„Хтјети издати себе као реално егзистентно биће значи заправо мрзити себе као дио свеукупног егзистирајућег бића, мрзити се као потврду једног над собом владајућег смисла, а у име љубави за себе као Апсолутног, достатног, дакле узалудног, непостојећег. Уистину, то је онда мржња према битку и љубав према небитку, то је жеља за смрћу у привиду жеље за животом. А кад узалудност постане дио живљења, кад постане његова гравитациона точка, кад се преко искуства немоћи искушава узалудност, онда је то чисто стање меланхоличног одумирања. Зато је лик највећег од свих бунтовника – Сотоне увијек меланхоличан.” (Лепениз 1985: 98)

1.2.4. Субјект према другима

Уколико је „смисао је, попут мозаика, састављен из различитих комада, могућно га је покварити и од исте грађе сачинити други” (Аћин 1985: 66), онда постају јасне релације које субјект гради са другим људима и са временским и просторним категоријама. Сећање на детињство јесте повратак перспективи детета које тек треба да прође кроз мукотрпан живот. Но, информације које субјект пружа, антиципирајући успомене на детињство, показују нестабилност односа, упознавање са смртима ближњих, одлазак у нови живот који је наметнут. Чини се да перспектива садашњег, актуелног приповедачевог времена интегрише прошле догађаје као начин да се осветли меланхолична природа Гавре Ђаковића. Самоубиство брата, насилна смрт оца те мајчино умирање услед туге, чине да субјект проговара о смртима којима је некада немо сведочио. Смрт којој приповедач

придаје вредност споредног фактора у уписивању меланхолије субјекта, претпоставља увек другог, као принцип који урушава традиционалне вредности субјекта и чини смрти материјализованим, видљивим. Три смрти у породици, оца, мајке и брата, довршавају психолошко усмрћење породице, патријархата и хладних односа међу члановима породице. Након што смрт наступи, субјект освешћује све негативне односе кроз које је пролазио у прошлости и кроз које смрт антиципира као свежу, актуелну: „Неки дан, једном неспретном кретњом оборио је случајно једну малу слику. Он се преко воље и љутито сагнуо – зар га и ти људи, објешени на зидове и затворени у оквире почеше да сметају? – и загледао се у њу [...] то је био његов брат Милан [...]” (Милићевић 1982: 21) Смрт брата тако урушава већ тежак живот мајке, чија се судбина закључује смрћу сина: „Милан је умро само једном, мучио се само једном, а она ће да се непрестано мучи, то умирање вечно ће њу да боли, њезина рана вјечно да крвави, страшније него њему.” (Милићевић 1982: 28) Довести у везу меланхолију субјекта са смртима које почињу да „излазе из оквира” претпоставља став Невена Јурице који истиче да меланхолични субјект заправо опстаје преко смрти другости, потврђујући смрти других, субјект потврђује да је још увек жив. У томе лежи, како сматра Јурица „динизам меланхолије: непрестано собом потврђивати смрт преко тражења Смрти изван себе, а у жељи да се тиме потврди живот.” (Јурица 1985: 100)

Меланхолично интегрисање смрти у јединство става према животу као безначајном, субјект успоставља антиципирањем слика о смрти своје породице. Начин на који се представља завршетак живот, унижава сам појам живота. Смрт оца имплицира ширу слику пропадања целог једног устаљеног система, укидање принципа моћи и страха у фигури оца, јер „не сјећаше се да га је ико волио, осим жене и деце му, али сви су стрепели пред њим и бојали га се.” (Милићевић 1982: 37) Напослетку, умирањем оца закључује се став о безвредности живота. Чином сахране, коју субјект евоцира као чин журбе свештеника који обавља спровод као посао свакодневнице, Гавре Ђаковић унижава и појам смрти и појам живота:

„[...] крупан, плећат калуђер, у старој црној одежди, која му је била прекратка, са раширеним крстом на леђима, држећи у кошчатој руци ниско оборену старинску књигу чији повез бијаху изрзли мољци да се, испод коже, на мјестима провидјело дрво, гутао и давио се у ријечима, прескачући и скраћивајући, и сипао их у дугу, неуредну сиједу браду, корачао незграпним корацима, пожуривајући спровод да што прије сврши тај обични и механични посао.” (Милићевић 1982: 36)

Субјект који сведочи унижењу живота кроз механичко обављање сахрањивања, чини да се он нађе у простору, који у меланхолији Јурица назива Лимбом Смрти. То је, како сматра Јурица, простор са којим се субјект суочава када види да су сви потенцијали искоришћени и да је напослетку увек смрт: „Онда када се исцрпе све дате могућности, било у збиљи, било у машти, показује се смрт, страшно лице ништавила. Меланхолија је тако предворје, Лимб Смрти.” (Јурица 1985: 99) Уколико бисмо повезали два наведена става Невена Јурице, да субјект потврђује свој живот преко туђих смрти, а да истовремено гледа у смрт, постаје евидентна психолошка смрт преко које субјект успева да се дистанцира од смрти других и да и даље, ипак буде биолошки жив. Међутим, нови живот у смрти јесте концепт у којем субјект живот изједначава са смрћу. Субјект је, дакле, биолошки жив, но одстрањује сваку потенцијалну прилику да гради односе са другим људима и да тиме враћа животност сопству. Субјект бира да остане присутан у дискурсу

како би сведочио смртима које су се одигравале у прошлости и усмрћењу животних прилика у садашњости.

У односима који прете да наруше самртну тишину живота, Гавре потврђује меланхоличну смрт сопства. Друго се појављује као претеће, као принцип који Јулија Кристева назива претећа Ствар: „Моја нужна Ствар такође је и апсолутно мој непријатељ, моја супротност, изврсни стожер моје мржње.” (Кристева 1994: 24) Жене које улазе случајно у Гаврин живот, чине да се субјект само на тренутке препусти телесним нагонима. Но, у основи се задржава став који одбацује женски принцип, који би значео уношење промена у живот који је субјект одвећ усмртио: „Они не укидају меланхолију, само је одлажу на који трен. Сва та спутана сексуална енергија којој је на тренутак допуштено да се усмери ка спољашњости, даље од ега, убрзо се поново враћа, када је манија екстазе готова.” (Хамер 1985: 95) Грађење односа са Јеком, девојком која о Гаври брине, претпоставља тренутно препуштање страстима, иза којих остаје кајање и огорченост субјекта: „И у једном тренутку огорчи се на себе, осјетивши у себи страшну малодушност. - Зашто сам ја такав подлац – запитало се болно. - Ти нијеси рђав човек, а нијеси ни добар – одговорило је нешто у њему. [...] - Ти си као други. – и његове се усне презриво развукоше. Као други! Колико бола, понижења и истине.” (Милићевић 1982: 69) Самоунижење се догађа, јер субјект својим постојањем противуречи другости, као маси којој не жели да припада: „Мала је утеха бити поражен као сви; а већа у ставу погођенога који може замишљати да је изабрани патник. То је најснажнија легитимност која се може стећи.” (Лепениз 1985: 162) Стога, када освести сопство као једно унутар мноштва, субјект доживљава емоционални пораз.

Затим, недуго после једног прекинутог односа, јер свестан је да је Јека пролазно задовољство и да „равнодушно упропашћује једну младост” (Милићевић 1982: 46), субјект преиспитује оклолности и психолошки креира живот који никада неће живети:

„И он је помишљао, зашто се није раније тргао и оставио школу и дошао да живи у својим пољима[...] Не би га се ништа друго тицало, не би можда осјећао оволико празнине и пустоши у животу; у кући би га чекала жена и полетила у сусрет дјеца. Он би живио у својој малој породици срећно и задовољно, без туробних и излишних мисли и без празних и неиспуњених жеља. Али овако, кад му је умрла воља за све, кад не може да се снађе, кад нема снаге да се тражи ни смјелости да се држи, кад га је укочила и скаменила мемла и чама једне плитке средине, он се осјећао тако сам, одвојен од света, као у једној страшној пустињи без хоризонта.” (Милићевић 1982: 47–48)

Разбијање илузије о (не)могућем животу, показује како субјект на моменте иступа мислима из стања меланхолије у којем се налази. Међутим, то се иступање нуди као поновна потврда узалудности трагања и протраћеног живота, јер психологија меланхолика увек је у вези са свешћу о прекораченој граници и немоћи која се у датом прекорачењу разоткрива: „Отуда је, заправо, меланхолија стање свијести о властитим границама, тим јасније што је била јача жеља за прекорачењем граница.” (Јурица 1985: 96) Субјект је апсолутно саживљен са самоћом у којој се налази да свака евентуална промена имплицира додатно повлачење субјекта у затворени свет меланхолије. Вербализовањем отцепљености у меланхолији, субјект потврђује да једноличност свакодневнице нема ко да наруши: „ – Гавре - викну – тражи те некакав господин - [...] Гавре Ђаковић баци поглед за дететом, чисто не вјерујући. Ко би то био да га тражи? Да није какав стари

пријатељ који је овамо случајно залутао и сјетио се њега? Зашто га узнемирује тај свијет?” (Милићевић 1982: 49)

Слично питање поставиће Гавре Ђаковић себи након исповести Ирене Панек, која дели трагичну судбину свог детињства са Гавром: „Он слушаош непомично њезине речи које је гутао и са собом носио мирни шум воде, механично се хватао за цеп [...] Он се немирно питаше: - Зашто то она мени прича? -” (Милићевић 1982: 83–84) Доколица у коју запада субјект, док слуша причу другог, индикација је за дистанцу коју је субјект одвећ начинио. Стога не постоји могућност појаве вербалне саосећајности, јер тако би се субјект покорио животу и одступио од равнодушности коју живи. Тако се насумично јављање жеље за новим животом, убрзо прекида, субјект одустаје од покушаја, јер „жеља траје и даље, али она је већ у основици пригушена, јер јој је придружено знање о неуслишивости.” (Јурица 1985: 97) Еспен Хамер говори о постојању унутрашњег гласа који субјект усмерава ка делатном уздржавању од онога што представља претњу његовом бићу: „Глас у мени, који потиче од другог, буди моју одговорност према мом сопственом постојању.” (Хамер 2009: 96) Када субјект промишља о могућем друкчијем животу, он се повлачи и тако делатно укида могућност да се мисао реализује: „И пред њим као да се рађа нов живот о коме није никада мислио ни сновио, млад, свјеж и крепак. Он ипак сутрадан не изађе из куће, мада је знао да ће она бити поред Уне [...]” (Милићевић 1982: 66)

Чини се да се узрок психолошког стања субјекта поима тек на крају дискурса, пре него што субјект потпуно нестане из приповедачевог круга:

„Гурнули га у школе да буде господин, одвојили га од земље и народа, спречили га да ухвати коријена у земљи из које је изникао, гурнули га у једна живот у који кад се загледао, он се згорзио, ужаснуо, тргнуо. И пошао је натраг кад већ више мостова није било: у онај живот није се усудио да уђе, а овај други постао му је неприступан. И он је застао, остао тако стојећи, не идући ни напријед ни натраг [...]” (Милићевић 1982: 48)

Тада прича о дошљацима и неукорењености, животу без пута и страдању семантизује средиште приче и објашњава односе у које субјект ступа. Испоставља се да на трагу бољег живота субјект губи идентитет, немогући да се укорени ни на једном месту ни да ступи у односе са другим људима. Губећи вољу, субјект постаје самокритичан интенивирани своју пропаст у корист околности које су га спутавале. Гавре Ђаковић не чини самоубиство и његов живот не завршава се биолошком смрћу, но то што „нико га није видио кад је нестао из села” (Милићевић 1982: 90), потврђује брисање субјекта из приче, као живота у којем његово биће више не врши делотворну функцију. Тако субјект укида сопство из дискурса о себи, закључујући свој живот као непотребан причи: „Чак и ако сам не учини тај последњи корак, поништавање себе већ је остварено у његовом говору: ја сам ништа је смисао који се указује иза свих његових самопрекора.” (Милутиновић 2007: 89) Уколико је прихватио живот као празнину, онда се постојање субјекта изједначава са празнином. На месту субјекта сада је ништа, што отвара могућност за појаву нових људи, који ће настанити његову кућу, творећи тако нови дискурс у којем нема Гавре Ђаковића: „Тек после петнаест дана допутова неки ситан и ћосав Шваба, откључа кућу и истог дана почеше се на кући пробијати врата за дућан [...]” (Милићевић 1982: 91) Меланхолична празнина текста имплицирана је субјектом који је причу чинио.

Уколико је меланхолични субјект испразан, нужан је одлазак и остајање празнине на месту које је уписано као зачетак и крај приче о меланхолији датог субјекта.

1.3. МЕЛАНХОЛИЈА У РОМАНУ *ЧЕДОМИР ИЛИЋ* МИЛУТИНА УСКОКОВИЋА

Позиција Милутина Ускоковића, посматрана из перспективе критичко-теоријске мисли, претпоставља нужан осврт на историјску креацију времена и политички контекст Ускоковићевог живота. Антиципирање Ускоковићевог стварања, у контексту политичке позадине, која се одиграва на општем нивоу, у многоме разоткрива значењске кодове његовог опуса те и романа *Чедомир Илић*, који је предмет нашег истраживања. Родом из Ужица, где је започео образовни развој, Милутин Ускоковић сазрева и интелектуално се обликује у Београду, где завршава правни факултет, учествујући касније у демонстрацијама 1903. године, које су претходиле Мајском преврату. Биографска позадина Ускоковићевог живота значајна је за структурално посматрање романескних остварења, јер се тако препознају топоси градова и начини обликовања психологије ликова, од младалачких заноса до трагичних завршетака. Релација између јавног и приватног обликује значењски Ускоковићеву поетику и даје увид у валенце меланхолије. Меланхолични јунаци Ускоковића јесу резултат процепа који се јавља када се субјекатско приватно, лично и унутрашње суочи и сукоби са јавним, које је одређено култоролошким законитостима новог времена:

„Наглашавамо да је Ускоковић читавог живота одржавао изузетно блиску везу са својом породицом у Ужицу, посебно са мајком, сестром Божидарком и браћом. [...] Све ово нас упућује на препознавање бројних аутобиографских аналогича у дјелу Милутина Ускоковића, поготово када је ријеч о његовим главним романескним јунацима Милошу Кремићу и Чедомиру Илићу, као и топосима Београда и варошких средина из унутрашњости (Ужице, Ваљево, Чачак). Упућује нас и на трагичну антиципацију каснијег Ускоковићевог самоубиства и сличности са смртним исходиштима његових јунака (Зорка, Чедомир Илић).” (Максимовић 2020: 10)

Будући да је Ускоковић стварао у периоду који Палавестра назива „златним добом српске књижевности”, намећу се чињенице нове књижевне тенденције, које су по свом значењу хетерогене. Нове књижевне формације претпостављају сазревање и креирање друкчије психолошке свести у контексту историјско-политичких дешавања, што се несумњиво одражава на ауторе и репертоар ликова који доминирају прозом:

„Златно доба српске књижевности траје од прве младости новог индивидуализма, преко зрелости грађанске културне самосвести до великог раскола у душама изазваног поразом личности и губитком самопоуздања људске јединке пред општим терором историје.” (Палавестра 1986: 19)

У процепу између историјских катаклизми и индивидуалних тежњи, који додатно заоштравају постојећу разлику између провинције и великог града, јавља се простор меланхолије, који је код Ускоковића резултат колективне и личне драме. Стереотипне разлике између провинцијалаца и оних рођених у граду, али и велики снови који провинцијалце вуку ка појму „великог” (града), чине да се меланхолија уписује, скоро по правилу, у сваком јунаку/сањару који се, након одласка из родног места, преображава у јунака/меланхолика. Такви јунаци одражавају континуиране унутрашње сукобе, које спољашњи фактори не успевају да надоместе, већ додатно продубљују. Тако се рађају

осећаји безнађа, немоћи и психолошке располућености, који су, заправо, у основи меланхоличног система. Меланхолични знак је, како истиче Гинтер Шмиц, вишеслојан те нужно и вишезначан, јер „његова амбивалентност и вишеслојност постају јасне по томе што он може да означи не само депресију у клиничком смислу него и лакше ступњеве сете, читаву скалу елегијских расположења”, што омогућава да се меланхолија код Ускоковића посматра од почетног осећаја незадовољства до психички најтежих облика као што су депресија, халуцинација и суицид. (Гинтер Шмиц 1985: 181)

Премда роман Милутина Ускоковића носи назив по јунаку око којег се концентрише приповедни ток, романескним обликовањем психолошког типа Чедомира Илића отворена су круцијална питања која су нагризала грађанско друштво с почетка 20. века. Суштинска проблематика људске слободе и наметнуте границе, слободоумне мисли и ограничени социјални статус, чини да се роман *Чедомир Илић* у епоху модерне упише, не само као прича о сањару Илићу, већ као дискурс о новој свести човека што имплицира отпуштање у свет који дошљака неће дочекати раширених руку:

„Човек тог доба, био је, с једне стране, усмерен ка снази натчовека и ка новој религији свечовечанства, ка висини сопственог достојанства, спреман да заузме место обореног Бога. С друге стране био је суочен с апокалипсом модерне епохе, захваћене све дубљим распадом људских вредности. Искушење воље као облик светскога духа било је у патњи и неостварености среће.” (Палавестра 1986: 38)

Но, ипак, културолошке промене које су интезивирале сукоб градског новог и сеоског традиционалног, често су увлачиле у вртлог јунаке из руралних средина који су живот истрошили покушавајући да се уклопе у модерне оквире, одражавајући, и даље, вредности усвојене у патријархату из којег долазе. Интелектуалну немоћ дошљака у градској средини спомиње и сам аутор, на шта указује Радован Вучковић:

„Јер Ускоковићеве опаске на крају о дошљацима имају, свакако, данас смисао једне социолошко-историјске дијагнозе уже националне провенијенције и односе се на проблем мале земље која почиње корачати путевима индустријализације и културног и интелектуалног уздицања.” (Вучковић 1976: 249–250)

Стога су теме дошљака, како истиче и Палавестра, из два разлога биле врло честе у дискурсу српских приповедача на почетку нове епохе:

„Дошљак и странац су пратећи мотиви урбанизације новије српске приповетке, симболични ликови с богатим и пространим унутрашњим семантичким пољем. У њему су неки аутори тражили архетипске моделе метафизичког отуђења и неприлагођености, самоће и трагизма људске егзистенције, док су други видели непосредне одразе друштвених превирања, сликовите и речите примере моралних и психолошких трансформација и типичне обрасце историјских преображаја.” (Палавестра 1986: 335)

Првобитни назив романа *Хроми идеали* (1911/12) симболистички пројектује идејну замисао приче на њен крај: испоставља се тек на концу да су идеали Чедомира Илића унапред онемогућени и да је њихова реализација прекинута кад год се субјекту чинило да су „на дохват руке”. Љубавна прича са Вишњом Лазаревић, неуспели брак са Белом Матовић, наметнути државни посао и никада довршена докторска теза јесу елементи који чине лик Чедомира Илића хетерогеним системом односа и покушаја да живот начини идеалним, но ни у једној свери не успева. Позиције које субјект нерадо прихвата,

избегавајући друштвену пропаст, интезивирају незадовољство новим недаћама, што кулминира потпуном деградацијом, емотивном и интелектуалном:

„Тежња за идеалним облик је жудње за потпуним животом. [...] Та жудња за потпуним животом израз је, на једној страни, младости и неискуства а, на другој, опште је обележје једнога времена на прелазу које је стварало занесењаке и месечаре и чија је јавна, политичка и песничка активност била резултат духовног аскетизма и тоталног идеализма којим су желели обухватити цео живот и ослободити га од конвенција што га спутавају.” (Вучковић 1976: 252)

1.3.1. Меланхолични интелектуалац

Чин преласка из провинције у велики град, чини да се, осим, просторне измене, одигравају битни преображаји у јунаку који град посматра као обећану земљу. Раскол између очекиваног и добијеног подстиче да се јунак мења, укидајући временом етику морала и традиционално поимање вредности. Тема великих снова и идеалне будућности која ће се догодити одласком у град, јесте честа у епоси модерне, зато што се модерна свест, вођена књишком литературом ширила и захватала и провинцију, чији су се појединци „опијали” прочитаним, зацртавши пут сопства као пут остварења великих снова и идеала. Датим путем креће Чедомир Илић, који се од најранијих детињих дана окреће образовању као залогу за будуће спасење: „Стога је и Чедомир разумео да ће његова сопствена срећа доћи ако буде што школованији, што начитанији.” (Ускоковић 2019: 28) Меланхолија и свест о интелектуалности, јесу, како сматра Владимир Дворинскивић, уско повезане:

„Темперамент меланхоличне боје доноси уз интезивност осећајног живота и с тиме повезану интезивност акитвитета и интелектуалне стране; разумије се, ако није ријеч о тзв. болесној меланхолији, која је симптом и почетни стадиј извесних психоза. Али активност и јака интелектуалност налази се почешће заједно само у оном меланхоличном типу који од јаке личности води све до генија. Тиме није речено да су сви генији били меланхолици и да то морају бити, али да је меланхолија нарочито генијалан стваралачки, то је просто статистичка чињеница. Уопће, меланхолија обилежује јачу укупну душевну интезивност, упорност, дубину, непопустљивост.” (Дворинскивић 2006: 159–160)

Меланхолична доследност присутна код Чедомира Илића, чини да субјект не одступа од својих идеја, чак и онда када је пропаст евидентна. Екстремизам филозофских идеја, недоследност између жеље и обавезе, доводи најзад до потпуне деградације лика, који окончава као неуспели интелектуалац, филозоф, љубавник, јер субјект континуирано тежи преласку границе сопствених потенцијала: „Биће које као биће хоће бити Апсолутно јесте биће које хоће бити оно што није и оно што не може бити.” (Јурица 1985: 97) Несупеси кроз које пролази Чедомир Илић имплицирају конкретне губитке људи, идеја, прилика што нам показује да меланхолија није тренутно расположење, већ резултат евидентних пораза:

„Меланхолични губитак тиче се свих животних сфера: губитак неког сродника, имовине (заблуда осиромашења), доброг гласа или части, друштвеног положаја, политичке моћи, уметничког, научног или спортског ранга, здравља, духовне способности за рад или телесне (особито сексуалне) функционалне способности, способности емоционалног реаговања унутрашњег живота уопште [...] Наиме, тај губитак у меланхолији није претпоставка него очевидност.” (Бинсвангер 1985: 136)

Процес асимилације у Београду сажео је целокупни зрели период Илићевог живота те се у пар година читавају животни преломи/губици који инфицирају најпре психу субјекта наводећи најзад на самоубиство: „А кад узалудност постане дио живљења, кад постане његова гравитациона точка, кад се преко искуства немоћи искушава узалудност, она је то чисто стање меланхоличног одумирања. Зато је лик највећег од свих бунтовника – Сотоне увијек меланхоличан.” (Јурица 1985: 98)

Транспонујући лично искуство модернизације кроз које пролази као део колектива српског народа, Милутин Ускоковић преплиће унутрашње и спољашње као синтезу очекиваног и изневереног. Романескни простор илуструје простор у којем је могућа реализација друштвеног, политичког и личног превирања, тако да се колективно и опште обрушавају на индивидулно, о чему сведочи животни крах Чедомира Илића. Поред психолошког, важна је друштвено-политичка позадина онога што се јунацима догађа, јер постају илустрација историјских прелома. Улогу социјалног фактора у грађењу ликова, истакао је и Јован Деретић, сматрајући да *Чедомир Илић* „није само роман лика, роман пораза, него и социјални роман.” (Деретић 1981: 243) Модернитет као нова свест човека претпоставља промену фокуса и усредсређеност на личну драму која се посматра у контексту времена у којем се одиграва: „У потрази за новом, модерном поетиком, Ускоковић је пронашао прозни модел којим је успео да изрази егзистенцијалне ломове интелектуалаца у Србији на почетку 20. века.” (Стевановић 2019: 6)

Када Предраг Палавестра потенцира повлачење разлике између прве и друге генерације писаца с почетка века, он то чини стога што се суштинска дистинкција односи на став субјекта према објекту жеље. Субјект у годинама пре Првог светског рата освешћује илузорности које је живео тек онда када је обесмишљен и сам живот. Када субјект изгуби све верујуће идеале који га у животу одржавају, онда нужно наступа смрт. Тада меланхолија постаје довршени чин неуспелог живота: „Док је живот будан смрт спава. Када се смрт пробуди, тј, када она буде ослобођена живот ишчезава.” (Јевремовић 2006: 7) Смрт закључује судбину субјекта онда када се психолошка свест о животу и конкретна реализација живота међусобно искључују:

„И Илићева трагедија почиње у настојању да свој сан идеално реализује у практичном животу. У томе је његова основна разлика од сличних сањара послератне литературе. Ови знају да је сваки покушај практичне реализације снова илузоран. Они остају само у свету апсолутног, интимизирани до те мере с њим да им је потреба земаљске егзистенције у било ком виду (чак и у смислу остварења љубави) искључена. Ускоковићев јунак хоће све да постигне на земљи.” (Вучковић 1976: 253)

Меланхолија Чедомира Илића, имплицитно је присутна од почетних редова романа, али свој пуни израз добија онда када субјект постаје свестан погрешних одлука и „лакшег” пута који је (не)свесно одабрао:

„Он је тражио мало светлости на свом путу, као што морнар тражи звезду изнад узбурканих таласа, неугасив пламен у бури, а пред њим се појављивало сунце, чији је златан сјај оживљавао небесно плаветнило. Како друга светлост бледи пред њим, јадна мутна светлост наших, човечанских буктиња! Како представници школа и секата изгледају пред њим као муве окамењене у ћилибару! Ми не знамо где идемо, ми знамо само да смо на путу... Можда све ове мисли нису долазиле на ум младом човеку, али сличне свакако. Јер, кад спусти поглед на свој рукопис, он признаде жалосно: - Залутао сам. Није то што сам хтео. Преварио сам се у Дарвина. Шта ми је требао Дарвин?” (Ускоковић 2019: 226)

Соматска представа Чедомира Илића, с почетка дискурса, закључује психолошки став субјекта о функцији сопства у свету који му је додељен и самопоуздању које је креирало готово реалне слике о успеху који субјект у будућности очекује. На повезаност меланхолије и визије хероја указао је Владимир Дворинковић, као на симптоматичну одлику југословенског народа: „Да је тај наш природно надарени човјек јуначан, за то не треба, хвала богу, никаквих доказивања ни цитирања. Херојство и меланхолија, то је двоје већ напријед било доведено у органичку везу, нарочито када се ради о расној психи.” (Дворинковић 2006: 161) На основу иницијалног полета, створена је слика младог филозофа, чија се вера у промену поретка изједначава са вером у сопствени живот:

„Он је био студент филозофије, врло висок, готово цигљав, али млад, пријатних, мушких црта, буљавих очију, које су у тренуцима живости изгледале као да хоће да искоче из главе, обучен нешто немарно са краватом која се пела уз потиљак, руку завучених у џепове од панталона, сигуран у себе, у своју будућност, у добро које ће чинити својим суграђанима, Србији, можда целом човечанству.” (Ускоковић 2019: 17–18)

Да је пролетерски дух субјекта, мада парадоскално, саставни део меланхоличног субјекта, истакао је и Добривоје Станојевић бавећи се реториком модерности у *Кроници паланачког гробља* Исидоре Секулић. Станојевић у семантичком потенцијалу модернитета Секулићеве види заправо сустицање антонимних расположења. Тако се у меланхолији, поред негативних ознака, јавља и усхићеност: „Јунак се не сагледава у тренутку свог одушевљења већ укупног меланхоличног положаја, а усхићење је саставни део меланхолије, иначе меланхолија не би могла да се успостави.” (Станојевић 2001: 123) Филозофска доктрина позитивизма јесте принцип који одређује идентитет Чедомира Илића, као научника. Међутим, оно што одређује унутрашњу природу Илића, коси се са позитивистичким начелима емпиријског искуства, којем су подређена сва остала искуства. Стога јасну одређеност Илићевих ставова чини принцип који провоцира дубоко укорењен скепитцизам, као део Илићеве провинцијалне, али и младалачке, незреле природе. Судар филозофских принципа суочених са расцепом грађанског друштва и емотивних односа које субјект гради, чини да се природа Чедомира Илића поима као меланхолична тек онда када је сигурност у сопствене изгледе будућности замењена најпре сумњом, а затим и реалношћу потпуно диферентном од оне коју је субјект желео: „Залутао сам, није то што сам хтео.” (Ускоковић 2019: 226) Најпре је аутор у раскораку са временом и идеалима које његов јунак живи те је од круцијалног значаја „његова духовна ситуација, која се манифестује у немогућности да успостави праву везу између идеалистичког песимизма и тоталног скептицизма и да ту дилему разреши у књизи коју пише.” (Вучковић 1976: 252)

Вера у сигурну будућност Чедомира Илића постаје, стога, сумња у живот, садашњи и будући, јер живећи догматизам личних филозофских принципа, субјект нужно долази до суноврата. Такав став субјекта, који суноврати себе ради себе, Марсилио Фићино назваће махнитошћу, која је, међутим, плодносна једино код меланхолика, јер „ипак, према онима који проучавају природу, остаје да махнитост те врсте може да се размахне само код меланхолика.” (Фићино 1985: 52)

Меланхолија Чедомира Илића двојне је природе. До сада смо говорили о меланхоличном осећању којим субјект опстаје у свету безизлажности. Меланхолија спасења претпоставља очување субјекта од коначне, дакле, и физичке смрти. Чедомир Илић, међутим, претпоставља меланхоличност која, најзад прелази у депресију и у извршење самоубиства. Таква меланхолија јесте слика субјекатске коначне безизлажности, која се завршава укидањем живота. Међутим, проматрање субјекта, претпоставља односе које субјект гради у односу на другости које његов живот рекреирају. Стога је меланхолија Чедомира Илића стециште хетерогених релација које се одигравају на емоционалном и друштвеном нивоу. Оствареност субјекта у емотивном смислу те достизање социјалног статуса који субјект мисли да заслужује, чини да је меланхолија Чедомира Илића увек у вези са Другим, као разарајућим принципом, јер „самствено није обједињена психолошка целина, него је сложај неинтегрисаних представа и доживљаја и оно постоји кроз своје односе са другим самствима (особама) и реалношћу која је сама фрагментисана.” (Златановић 2008: 87) Основа меланхолије током интелектуалног сазревања Чедомира Илића, открива се у потрази субјекта за апсолутом истине и успехом који ће променити постојећи поредак. Илић недвосмислено тежи великим променама за које мисли да је одабран, јер се првобитна свест о себи изједначава са свешћу о свемоћи: „Оно устаје против поретка, против онтолошког смисла свог узглобљивања у Козмос, као себе против бића (једног између многих), против себе, а, парадоксално, за самога себе.” (Јурица 1985: 97–98) Субјекатско „ја” додељује сопству функцију креирања новог света, међутим, реалност га упорно враћа на позицију немоћи, јер „за себе не тражи могућност, већ немогућност.” (Јурица 1985: 98) То је како сматра Кристијан Олах у тексту „Духовни портрет меланхоличног интелектуалца”, тачка у којој се сустичу нихлизам и укидање субјекта. Укида се и могућност потраге за истином, будући да истина којој субјект тежи није релевантна у постојећем свету:

„Сматра се да је њихов поглед на свет својом критичком дубином и проницљивошћу од изузетног и непроцењивог значаја кад су посреду хуманистичка мерила истине. Уместо пред идеал, њихов песимизам поставља их пред огледало. Они теже апсолуту, али знају да га никад не могу досегнути. Зато што се истина непрестано повлачи са њиховог когнитивног хоризонта, апсолут пред којим замишљају да стоје преображава се у смрт и бесмисао: ништавило. У ствари, то је њихова изнађена, конструисана истина. Смрт и бесмисао. [...] заједничка им је, дакле, меланхолија.” (Олах 2013: 184)

Жеља субјекта да измени свет којим је незадовољан и иступи против постојећег поретка, покушава да се реализује зато што субјект најпре верује да је одабран за велики подухват. Меланхолија се онда јавља, када субјект постане свестан заблуде и низа погрешака начињених при свести која се коси са рационалном.

1.3.2. Меланхолија и детињство

Повест о Чедомиру Илићу претпоставља две паралелне путање, индивидуалну и друштвену, које су се временом доследно разилазиле и косиле. Уколико Илић дечак претпоставља низање ученичких успеха и жељу за знањем, јер: „школа му је ишла лако, као вода, како се то каже у Ваљеу” (Ускоковић 2019: 28), утолико се несретно детињство и тежак живот уписују у дечаков идентитет од најранијег периода:

„Чедомир је провео скучено детињство у тој кући где се морао одржавати изврстан ранг, а где се грцало од дугова; рано је познао понижења, тако уз тог оца сурих, смерних очију [...] чиновничкиња с малим квалификацијама који је морао да крши леђа пред сваким старијим, да крије своја осећања, да се одриче својих мишљења и да се вечито повлачи у себе, те му је ваљда због тога чаршија дала надимак : Жеж.” (Ускоковић 2019: 27–28)

Полазећи од пукотина које тексту обезбеђују даљу идентификацију и будући доказни материјал, неопходно је осврнути се на примарну улогу деконструкције, која, према мишљењу Новице Милића, допушта да се истакне оно што је у традицији било потискивано:

„Пуштајући да места отпора, чиниоци разлике играју своје улоге у тексту, деконструкција настоји да им обезбеди легитимност, тј. да ревалоризује оно што је у традиционалним и стандардним процедурама херменеутичких и језичких редукција бивало потиснуто, одбачено на маргину, чак негирано.” (Милић 1998: 13)

Уколико о Чедомиру Илићу говоримо као о меланхолику чије је стање последица немогућности да се одрже до краја филозофске доктрине и свест о високом положају какав субјект мисли да заслужије, неопходно је вратити се у најраније детињство, када се формира прва свест о животу у којем су, у случају Илића, понизност и појам трпљења део свакодневнице. Илићев одлазак на универзитет, није стога, једино жеља за образовањем, већ и свест да је неук човек, човек који је осуђен на понижења без краја:

„У то доба била се већ увелико развила борба између школованих и нешколованих чиновника, те је рачуноиспитач мислио да је цела његова срећа долазила од његове ниске школске спреме. Стога је и Чедомир разумео да ће његова сопствена срећа доћи ако буде што школованији, што начитанији.” (Ускоковић 2019: 28)

Уколико се осврнемо на Лаканову концепцију целовите личности, по којој дете од првог суочавања са сопством тежи да из фрагмената склопи целину сопства (Лакан 1986), евидентно је да Ускоковићев јунак парцијалност идентитета покушава да надомести у зрелом периоду, проматрањем празнина које је гледао у фигури оца. Уколико, како истиче Фројд, личност чине ид, его и супер-его (Фројд 1976), при чему се супер-его односи на социјална очекивања субјекта, преношена најпре путем родитеља на дете, Ускоковићев субјект, врши обрнути трансфер фигуре поистовећења, односно оца, јер жели да избегне наслеђени положај, како би избегао кривицу сопства. Будући да је једна од одлика меланхолије „пад самопоштовања, које се изражава кроз самоптуживање и самоизругивање” (Фројд 1986: 166), дете покушава да се дистанцира од фигуре оца, како не би дошло до преноса самокривице због неуспелог живота. Не долази, дакле, до угледања детета на фигуру оца, већ дете покушава да постане идеал који отац није испунио, јер је обезвређен и од стране друштва и од стране породице: „[...] морао је да

крши леђа пред сваким старијим [...] Чедомирова сестра, која је од њега била старија две године, била је већ као дете каћиперка и, у домаћим свађама, стално на страни своје мајке.” (Ускоковић 2019: 27–28)

Слике које евоцирају детињство јесу почетна валенца којом ће субјект бити вођен на путу ка остварењу зацртаних циљева. Самоувереност Илића/дечака посредством знања које поседује и свест о сопственој моћи, јер „он је себе већ тада прогласио за великог човека” (Ускоковић 2019: 29) биће од примарног значаја у зрелом периоду, јер ће наместо идеалистичке филозофије доћи скептицизам, и на послетку нихилизам. Међутим, почетно одвајање од фигуре оца, који је због необразованости остао у запећку, даје Илићу апсолутну веру у знање којим се може креирати идеалистички живот. Чини се да се почетни живот Илића уписује као један од првих прелома у зрелом субјекту, који желећи да образовањем избегне наслеђени живот оца, постаје жртва незанања друге природе. Детињство је онда примарна и коначна окосница дискурса о меланхоличном субјекту, јер „ако је, између осталог, прича о смртности, прича о граници, а она то несумњиво јесте тада доиста важи она древна (пресократовска) интуиција, која, савим недвосмислено каже да је наша граница (тј. граница нашег сопственог бића) оно где почињемо, а не где престајемо.” (Јевремовић 2007: 126) Почетак креирања будућег живота, претпоставља циљ субјекта да живи креацију коју је сам осмислио, унаточ непредвидивим будућим чионицима који ће се уписати као додатни крахови. Прва промена којој субјект подлеже, а која ће касније бити једна од разарајућих доктрина психе субјекта, јесте одвајање од наслеђеног живота неукости и тежња да се живот оца, као принципа на који би субјект требало да се угледа у будћности, избегне. Уколико је Чедомир рођен као дете „чиновичића”, код којег долази до укидања етике достојанства, утолико пре Чедомир рађа жељу за променом наслеђеног идентитета, како би избегао живот са којим се као дете сусрео. Субјект тежи да се отисне из постојећег стања, тако што ће надоместити очеве недостатке и креирати друкчији живот, поништавајући претходни. То се и дословно догађа расколом који је иницирала сестрина удаја и давање породичне куће за мираз. Тако се довршава потпуно укидање патријархата, отац више није жив, кућа се даје другој породици, односи са мајком и сестром се прекидају:

„Мајка га је грдила, клела. Сестра је претила да се обеси. Кад му се то једног дана досади, он оде у суд, сврши све формалности око преноса наследства на своју сестру, не задржа никакву резерву за себе, и врати се у Београд. Мајка је покушала да се измире. Он јој је одговорио једним увредљивим писмом. Зет се умешао. И Чедомир је прекинуо сваку везу са својом породицом.” (Ускоковић 2019: 34)

Позивајући се на Фукоа, Витомир Јовановић упућује на преображај, као шансу да се субјект измени и напусти идентитет којим је на почетку уписан у дискурс тако што „даје свом језику променљиви рад слободе и допушта могућност појединцу да разгрне наметљиве и често заробљавајуће игре дискурса и промени свој идентитет”. (Јовановић 2009: 65) Промена идентитета Чедомира Илића јесте напуштање парадигме несрећног детињства и отпуштање у свет који субјект одводи у две паралелне свере. Прва је упуштање у београдски живот и очараност социјалистичким идејама револуционарног новог са којим паралелно гради фикционални свет који црпи из прочитаних књига. Оба света сустичу се у идеји водилји младог Илића која се декларише речју *слобода*. Психолошка конституција субјекта и младалачки заноси чине да се субјект најпре упише у дискурс као свемогућ, постајући уверен да су идеали у које верује, ново грађанско

друштво, очишћено од статусне поделе малих и великих, бити реализовани у новом поретку који пропагира апсолут слободе:

„Пун рђавог искуства о правди великих према малим, јаких према слабим он је брзо постао убеђен у теорије материјалистичке филозофије; дивље мржње његових другова на постојеће стање, од кога му је пуцало срце и бридела леђа, звониле су му као песма наде, утехе, буне; њихова вера у будућност и сопствену вредност уносила му је у крв пенушаво одушевљење као од неког јаког пића. [...] Он је волео слободу, веровао у њену свемоћ, замишљао ју је као море, као ваздух, нешто пространо, благословено, опште, свачије. Он је од ове крилате речи очекивао све: народно благостање, своју сопствену срећу, социјалну правду и уједињење Српства. Тражио је слободу у вери, књижевности, науци. Све снаге је требало уложити у борбу за слободу. После ће доћи остало само по себи, ако је ко тада уопште мислио шта ће после доћи.” (Ускоковић 2019: 32-33)

Младаљачку занесеност великим сновима, чије ће жртве бити сами јунаци, приповедач наговештава још на почетку. Пролетерска мисао о предвидивим догађајима у будућности и самосвест о потенцијалима постаће принцип од којег јунаци неће одступити, јер је вера у сопство, вера у бољи живот. Када се тај живот учини немогућим, онемогућено је и постојање јунака. Залог који субјект подноси за пројекат новог живота, јесте залог сопственог живота.

1.3.3. Субјект у односу према Другом

Жеља која креира психу субјекта нужно утиче на однос према свету и другостима са којима формира релације. Међутим, примарна жеља којом је субјект одређен, чини да се наредни догађаји и особе посматрају као успутне и привремене, јер би, супротно, субјект одступио од основног принципа којим је вођен. Уколико би субјект напустио усађене ставове онда би одступио од принципа који га конституишу. Грађење односа са Вишњом Лазаревић пример је свесног одбијања да се објект упише у живот субјекта као онај који субјект води промени. Напротив, субјект, Чедомир Илић, поставља се као принцип који мења и преображава другост у корист сопства. Уколико је Вишња Лазаревић изданак патријархата по којем жена треба да заврши интелектуални процес сазревања тамо одакле је дошла, утолико последицу патријархалног статуса жене Вишња изриче недвосмислено: „—Ред је да помогнем мајци. Наша кућа је велика. И затим, доста сам потрошила очевих новаца због школе. После мене долазе моја браћа.” (Ускоковић 2019: 38) Међутим, после сусрета са Илићем, Вишња одаје сумњу у традиционална уверења те подлеже преиспитивању и трансформацији у корист новог времена које Илић пропагира:

„Девојачка школа није довољна модерној жени. Она је уска, непрактична, несавремена; она не даје позитивна знања. Не застаните на путу еманципације! Ваши хоризонти остаће тесни, ваша схватања плитка. Треба храбро поћи ка идеалу нове жене, јер нама требају жене на висини наших дана, жене ослобођене свих предрасуда, жена-човек, да се тако изразим.” (Ускоковић 2019: 38)

Модернитет који за Илића није само ново време, већ једнакост са новим начином постојања, чини да се меланхолија субјекта валоризује након првог краха и изневереног очекивања. Међутим, основни извор меланхолије, чини жеља Чедомира Илића да прекорачи границу дозвољеног и живи у поретку који, уистину, за његовог живота,

никада није заживео. Проблем бивствовања у свету који постоји само на нивоу свести, далеко још од конкретне реализације, чини да Илић не разлучује разлику између идеала живота и свакодневнице коју живи. Исто се дешава и са ликом Вишње Лазаревић. Уколико су књиге принцип који подстиче Илића на мисли о утопијском свету, утолико је Илић принцип разарања традиције у Вишњи Лазаревић, која, такође, младалачки усхићено, прихвата тезе о новој функцији модерне жене:

„Раније, чим би легла, заспала би у исти мах. Сада се превртала са једног краја постеље на други. Било јој је тешко и пријатно. Тешко, јер је осећала нешто ново у себи, нешто јаче од ње, непознато, дубоко и фатално, нешто што је наваљивало на њу као ветар, гушило је и дирало у дубину душе, да јој је сваки живац треперио. А пријатно, јер је то све било њој симпатично, то познанство, дубоко поштовање при скидању шешира пред њом, разговор у мирису дувања, бунтовничке мисли, дах будућности, све оно нешто неизвесно што очекујемо од даљег живота, а што би хтели да сазнамо и улепшамо као у бајци.” (Ускоковић 2019: 40)

Прихватање новог као принципа новог начина живота, за Вишњу Лазаревић значиће, као и за Чедомира Илића, тежњу да се измени дотадашњи живот и креира потпуно нови. Тако ће оба јунака постати носиоци меланхолије у тренутку признања неуспеха и немогућности да „старо” асимилију у нови поредак. Најпре ће се патријархално поимање брака обрушити на Вишњина очекивања љубави према Чедомиру:

„Он није хтео да склапа озбиљније везе, он није тражио у њој звезду пратилицу, он је хтео да она буде једино метеор, који ће се појавити на његовом небу, осветлити га чаробно за који тренутак, па се после изгубити, остављајући студента да иде својим путевима. Она је била само нешто пролазно...само један ступањ у високим степеницама уз које се пео.” (Ускоковић 2019: 91)

Вишња, коју је Илић најпре посматрао као ентитет који ће жртвовати својим идејама, представља основу касније емоционалне празнине, коју субјект увиђа након што се Вишња уклони из његовог живота, јер „као и сви људи који траже од своје судбине више него што она може дати, бежао је од своје среће, мислећи да трчи за њом.” (Ускоковић 2019: 128)

Однос према Бели претпоставља план субјекта којим ће емоционални губитак (растанак са Вишњом) надоместити социјални статус кроз породично преимућство Белиног наследства. Међутим, почетак реализације плана који Илић спроводи, кроз венчање са Белом и одлазак у Париз како би довршио школовање, јесте почетак урушавања и брака и научног усавршавања. Чини се да је субјект венчањем омогућио сигурносни статус стипендирања и друштвених веза, но дешава се да Бела постаје принцип који прекида Илићеву идилу. Ненавикнутост на паришки живот где „није могла да свикне” (Ускоковић 2019: 194), показује психолошку удаљеност светова брачног пара. Илићево проучавање Дарвина и посећивање библиотека „учинило му се да се отварио његов велики сан” (Ускоковић 2019: 194), али се трајно сукобило са Белином доколицом која иде до жудње за храном, као последицом неснађености у новом окружењу. Међутим, Белино досађивање кулминира жудњом за повратком код мајке. Док се Илићев сан заснива на филозофском проматрању живота, Белино идеално задовољство обезвређује Илићев научни труд, јер „пасуљ са пастрмом био је сада њен сан, а киселе паприке њен идеал. Те проклете паприке!” (Ускоковић 2019: 194) Партнерски однос Илића и Беле

мимоилази се у основном поимању живота, чиме се показује да ће даљи путеви супружника бити путеви разилажења. Чедомир Илић не успева да се оствари ни као Белин муж, ни да посредством тог брака оствари научно постигнуће, чиме је Илићева резигнација двострука. Најзад, одлазак од Беле чини се као логична одлука, коју је Илић, након година незадовољства и све веће тишине, учинио и за себе и за Белу.

Брак са Белом да се представити као покушај да се субјект упише у идеално друштво до којег је мислио да ће стићи. Међутим, пропали брак освешћује меланхолију субјекта и неверицу у одлуке које је у прошлости доносио. Тада се јавља преиспитивање емоционалних односа и нужно оживљавање Вишње кроз свест да је једина жена коју је уиситну волео. Но, како меланхолични субјект јесте субјект који ће на место остварења жеље увек стићи прекасно, тако се Вишња, показује као објект који уништава однос из прошлости, прекидајући могућност да се прошло настави и у будућности: „ - Ти заборављаш опет стварност. То се догађа и драмама и романима. Немогуће, Илићу; није то више за нас, нисмо више деца. Било и прошло.” (Ускоковић 2019: 220)

Однос са Вишњом јесте први однос из прошлости који Илић покушава да реконструише и измени. Но, прошлост је завршена и Вишњин исказ потврђује немогућност да се прошло ревидира у корист светле будућности. Међутим, Вишњино одбијање неопходно је дискурсу као потврда меланхоличног кружења субјекта који се не може спасити, јер спасење није дато као могућност. Меланхолија је на тренутке допустила игру надања и покушаја, но субјект се изнова враћа на почетну тачку узалудности: „Ако смо затворени у бивство, мораћемо увек да из њега излазимо. А тек што смо из њега изашли, мораћемо увек да се у њега вратимо. Тако је у бивству, све круг, све скретање, враћање, разилажење, све је низ боравака, све је рефрен безбројних куплета.” (Башлар 2019: 220) Основа меланхолије Чедомира Илића јесте пут којим бира да иде, рушећи успут односе са женама које су обележиле његов живот. Покушај да се једно незадовољство надомести задовољењем на другом пољу интезивира психолошку резигнацију, јер Илићев живот се креће путањом која води од несрећног детињства кроз жељу за научним достигнућима и упознавањем Вишње. Тада долази до првог пресека и првог краха који субјект не жели да призна, а који се огледа у напуштању Вишње и окретању тренутном задовољству Бели, из којег субјект покушава да извуче макар неку корист. Бела се, међутим, јавља као сведок апсолутног научног краха Илића, што имплицира неуспели повратак Вишњи. Управо је Јулија Кристева указала на несталност субјекта, коју можемо уочити у природи Чедомира Илића. Трагајући за Ствари коју не може да обједини и дефинише, субјект лута од једног до другог привременог задовољења, након којег распознаје интезивирану немоћ:

„Да би спознао разбаштињено у Ствари, депресивац се даје у потјеру за авантурама и увијек варљивим љубавима, или се чак, неутјешан и афазичан, затвара у четири ока са неименованом Ствари. [...] Првобитна идентификација покреће компензацију Ствари, истовремено као слагање субјекта са неком другом димензијом, попут замишљеног придруживања, што није подсјећање на везу са вјером која се управо уништава код депресивца.” (Кристева 1994: 22)

Када је реч о компензацији о којој Кристева говори, неопходно је истакнути, да субјект допушта компензацију онда када је сам бира. Но, онда када компензација бива наметнута од стране другог, субјект осећа незадовољство, сматрајући да не добија оно што заслужује:

„- Зашто латински, господине директоре? – Нема ко други, млади господине. – Моја је струја... – ово је државна служба – прекину га директор суво – има, на првом месту, да се пређе прописан програм. – моје студије... – Немам ништа против њих. Врло је похвално кад не губите интерес за науком. Али то је ваша, лична ствар. [...] Илић се осећао понижен у свом осећању културног човека. Планови о повратку на страну, о довршетку студија, изгледали су му немогући. Походиле су га честе сумње, малодушности, горка сазнања сопствене немоћи.” (Ускоковић 2019: 200)

Меланхолија налази упориште у Ускоковићевим јунацима на више нивоа. Најпре јер је реч о младим људима, који су занесени великим политичким идејама и подесни за преображаје времена којима не успевају да одоле. У основи честих превирања који су део потраге за бољим животом, лежи прекорачење границе које није било могуће ни психолошки ни социјално. Последица је рађање меланхолије и отрежњење субјекта онда када схвати да је процес социјализације илустрација утрошеног времена на немогуће. Лажна свест јесте свест којом је вођен меланхолични субјект и којем подлежу Чедомир Илић и Вишња Лазаревић. Илићева је лажна свест о еманципацији сопства женидбом Белом Матовић, док се Лазаревићева огледа у занесености концептом који је Илић пропагирао у теорији, а који у пракси никада није остварен. Стога се меланхолија нуди као јасна свест о промашености живота, која је пре освешћења као залог добила најпре револуцију субјекта, који временом постаје жртва са укинутом слободом. Херберт Маркуз, који је, према мишљењу Шмица, актуелизовао Фројдове принципе реалности и илузије, јасно истиче да друштво кроз принцип реалности „захтева огромне нагонске жртве, у којем управо због тога човеком све више влада нагон смрти (танатос) – који се испољава као nelaгодност, нерасположење (патолошка) меланхолија – у овом друштву фантазија, подређена принципу задовољства (а нарочито уметничка), има посве еманципаторну, револуционарну функцију, пошто задржава потиснуте праслике стварне слободе и стварне среће.” (Гинтер Шмиц 2006: 182) Првобитна усхићеност Чедомира, Вишње и Беле, напослетку се поима као меланхолична усхићеност, јер у основи радости сва три субјекта, јесте погрешно веровање у појам радости која се, онда када је субјект осети, трансформише у несрећу. Последица су изневерена очекивања сва три субјекта, те Чедмирова интелектуална и емотивна празнина, Вишњина разочараност у појам модерне жене те Белина осуђеност на живот са мајком, од којег је највише стрепела. Но, управо у немоћи субјекта лежи меланхолија, будући да „биће поставља своје вриједности нужно као јединствене. То је побуна против опћег да би се постулирало појединачно и непоновљиво као замјена. [...] Али, супротстављати се, значи отцијепити се, задобити усамљеност, обилежити се Несрећом.” (Јурица 1985: 98–99) Слике које јунаци креирају као слике будућег срећног живота, нуде се као погрешне одлуке које остављају траг на психолошко поимање принципа који се континуирано урушавају. Сва три јунака користе другост као залог за будућу срећу. Када другост изневери креирано у свести субјекта, онда се изневерава и појам среће чиме долази до меланхоличног поимања живота, унутрашњег и јавног.

Истовремено, рађају се пукотине у расколу између два света, када почињу да извиру непремостиви јазови између принуђеног живота и слободе новог времена којем је Илић посветио сопствени живот. Тада меланхолија постаје одраз незадовољног субјекта чији пориви остају закључени у простору психе, где су се и изнедрили: „То су били тешки тренуци. Незадовољан у служби, несрећан у кући, он је лутао по читаве ноћи да олакша себи, тражећи које љубазно лице да се разговори, да одахне, да живи.” (Ускоковић 2019: 201) Будући да субјект не може постигнути баланс са понуђеним стањем које живот нуди, јер не доводи у питање идеал који и даље у психи живи, јавља се меланхолија којом се не побеђује смрт идеала, већ се усмрћује субјект. Будући да су идеали, који су конституисали идентитет субјекта мртви и субјект нужно мора бити усмрћен. Однос према другости, као однос у који субјект ступа са другим како би избегао меланхолично стање, онемогућен је, јер у меланхолији се ниподаштава свако „ми”, као принцип уједињености. Конкретизирана другост, представљена кроз друго биће, у овом случају жену, није могућа, јер субјект гради однос једино унутар сопства и у односу на оно што не постоји: будући живот, идеали, слобода. Тада се јавља први парадокс Илићевог живота, јер уколико се Илић залаже за слободу, која је садржајни део животне промисли, онда се утицај на другост, Вишњу, појављује као залог личног интереса, будући да је познато „да се идеолошки осмишљен живот даје за веру, нацију, расу или класу, али и да се у име остварења истих узима живот других.” (Куљић 2012: 112) Чедомирова немоћ да Вишњу убеди у валидност сопствених филозофских доктрина, довршава се двоструком резигнацијом, јер Чедомир не успева ни да буде са женом коју воли, ни да одбрани филозофију живота коју заступа. Напуштајући принцип љубави, зарад материјалног угођаја и остварења научне замисли, Чедомир Илић окреће се другој жени, Бели, довршавајући тако психолошко (само)убиство, при чему остаје део система којем се животном филозофијом супротстављао: „Спустио се на општи ниво! – осмехну се Илић.” (Ускоковић 2019: 225) Необична конструкција придева „општи” и глагола „спустити се” условљена је значењем придева који аутор употребљава у значењу колективног, системског, безличног. Ускоковићеви јунаци теже провоцирању стварности својим начином живота и принципима којима се воде, стога „општи ниво” илуструје обезвређеност личног које је у основи драме јунака. Мешање друштвене корисности и личне жеље, чини да се субјект поима двојачко. Јунак се позиционира у дискурс као лик позитивних вредности, али делатно склизав у крајњу негативност: „Он је био добар као Христос, а мало је људи који су починили толико зла својим милим.” (Ускоковић 2019: 229)

На концу борбе против живота, када субјект увиђа променљивост принципа, он остаје онемогућен да више било шта промени. Прегледни осврт на кључне одлуке у животу, искројиле су Илићев живот, који се сада показао као промашен:

„Изненадно, без икаквог узрока, као што се то дешава код нервно раздражених људи, обузе га једна дубока одвратност према свету, према свему, а највише према себи самом. Као на слици он је видео цео свој живот, целог себе. Што је учинио услугу својој сестри, он се одрекао своје породице. Никома није привредио ништа. Није задовољно девојку коју је узео за жену. Начинио је засвагда неспособном за срећу девојку коју је волео. Он је био добар као Христос, а мало је људи који су починили толико зла својим милим.” (Ускоковић 2019: 229)

У меланхолији субјект спознаје могућност спасења онда када не постоји могућност промене. Но, меланхолији је неопходан залог касне реакције субјекта, како би се кривац, најзад, отелотворио у самом субјекту, јер меланхолични субјект одражава самопрекор и самооптуживање:

„Меланхолију у душевном погледу карактеришу дубоко болна потиштеност, престанак интересовања за спољњи свет, губитак способности за љубав, кочење сваке активности и пад самопоштовања, који се изражава кроз самооптуживање и самоизругивање и иде све до суманутог очекивања казне.” (Фројд 2006: 166)

Веома је, притом, важан моменат осврта на даљу прошлост, почетак студентског живота и раскидање веза са породицом, јер ће субјект и за туђе погрешке себе окривити. Уколико је у прошлости донео одлуку да сестри препише кућу ради спасења породичних односа, утолико у садашњости сматра да је крив што су односи са мајком и сестром прекинути. Меланхолик сабира утиске односа који су постојали, потврђујући кривицу сопства за сваки од њих, јер „не може да просуди да се у њему десила промена него самокритику протеже и на прошлост; тврди да никада није ни био бољи.” (Фројд 2006: 167) Окривљивањем сопства за апсолут недаћа субјект обезбеђује разлог за окончање живота, јер уколико је првобитна мисија била да освоји свет, утолико је крајњи резултат пораженост субјекта пред животом. Стога се субјект мора самоодстранити из живота, током којег је односе који су га конституисали, прекинуо и уништио: „Вриједност која се хоће поставити као јединствена расплињује се у свакодневље и уобичајеност – раствара се у невриједност, постаје безбојна.” (Јурица 1985: 99) Уништити другости које субјект креирају, значи уништити могућност да субјект постоји. Делатно, субјект то чини спаљивањем рукописа докторске тезе, која је постојала као замисао о освојеном свету, а завршила као папир за огрев:

„- Имате ли мало хартије ? треба ми за потпалу – изненади га један глас. [...] Илић удари љутито песницом по столу. После рече брзо, уплахилено: - Ево, на, држи! – и предаде јој све од свог рукописа што је рукама могао зграбити. Отвори фиоку од стола и поче бацати све што му дође под руку. – Ево, на, ево још! – викао је, ван себе.” (Ускоковић 2019: 227)

Физичко уништење рукописа јесте последњи чин којим се довршава уништење идеала који су чинили Илићев живот. Након спаљивања рукописа, субјект остаје дужан још један повратак у детињство и шетњу са оцем, као најраније упознавање са животом:

„Независно од свега, сети се како је једног дана изашао са оцем у поље. Био је врло мали; то му је једна од првих успомена. Отац га је узео за руку; у пекарници на крају вароши купили су хлеб и сира. На једном брдашцу отац му је објаснио четири стране света: код сељачке куће био је север, ниже преко реке, југ, лево, у шљивику, исток, а запад, где су пасла говеда. Сели су у јечам и ужинали. [...] И доцније није никад заборавио шта је ту научио.” (Ускоковић 2019: 228)

Раскршће које се у смртном часу рађа поново у субјекту, претпоставља одабир последње преостале стране која је, након смрти породичног, емоционалног и социјалног статуса, једина која остаје и којој је субјект окренут.

На концу, без Беле и Вишње, Илић се окреће рукописима као једином идеалу који може реализовати. Но, свестан аспурда који је живео и филозофских доктрина које су

замене новим, субјект постаје апсолут резигнације. Живот посвећен лошим одлукама претпоставља деструкцију као коначан резултат пређашњих поступака. Стога је меланхолија Чедомира Илића у основи део бића које хотећи да пређе границу могућности, прелази у простор смрти, јер унутрашњи пориви и спољашња реалност, постају принципи који се међусобно уништавају. Однос према жељи који се пројектује као закаснио однос (најпре према женским ликовима и филозофској концепцији коју у тези заступа), чини да се осветли психологија субјекта који је склон неочекиваним преображајима. Илић од филозофа сањара и интровертног учитеља постаје емотивни револуционар који непромишљено ступа у емотивне односе, без свести о последицама: „-Ко би се надао од овог свеца – рече затим милујући га по подбратку.” (Ускоковић 2019: 152) Односи у које Чедомир не(свесно) улази, посебно са Белом, укидају етику достојанства, имплицирајући надаље прихватање свих наметнутих односа. Незадовољство које Илић не успева да преобрати у личну корист, чини да се уруши цела филозофија живота за коју се залагао. Када је угрожен живот, неминовно је бирање смрти као једино избављење: „Прво што нам пада у очи при погледу на губитнички карактер меланхоличне протенције јесте губитак пуноће и моћи, тачније речено, њено ограничење на једну или на мали број могућности.” (Бинсвангер 1985: 137)

1.3.4. Меланхолични простор

1.3.4.1. Вода

У разоткривању меланхолије општег типа, посебно место заузима хронотоп воде и простора око воде, будући да је вода „меланхолизујући елемент”, око којег се одигравају значајни разговори. (Башлар 1998: 120) Интегрисање сложених односа које јунак гради, претпоставља постојање воде, као материје, која је према мишљењу Гастона Башлара, подесна за „упијање” различитих супстанци:

„Вода је најпогоднији елемент за илустровање теме комбиновања стила. Она упија толико супстанци! Привлачи толико суштина! Са истом лакоћом прихвата супротне материје, шећер и со. Упија све боје, све укусе, све мирисе. Схватимо, дакле, да је растварање чврстих тела у води једна од главних појава оне наивне хемије која остаје хемија здравог разума, односно, кад јој додамо мало сна, постаје хемија песника.” (Башлар 1998: 122)

Један од два важна разговора Вишња Лазаревић обавља на обали Мораве са земљаком Радојем. Задивљена идејама Чедомира Илића, по повратку из Београда, Вишња тада први пут иступа из патријархалног система, одричући се лепоте сеоског живота који Радоје велича. Из Вишње проговара некадашњи Чедомир Илић, који је антиципацијом модерне жене, потребне новом времену, прекројио дотадашње Вишњине ставове. Стога Вишњин животни позив више није послушност породици и повраћај новца уложен у школовање, већ одлазак даље, у сверу непознатог, али новог, модерног:

„ – Девојачка школа може бити добра само као припрема. Она није довољна жени која хоће да буде на висини свога времена – одговори Вишња и погледа плашљиво у младића, па после спусти главу и доврши као по дужности: - Наша модерна жена изостала је далеко иза жена цивилизованих народа.” (Ускоковић 2019: 61–62)

Уколико се „клишеи, стереотипи (као и предрасуде) усвајају у раном, неформалном периоду процеса социјализације и једном усвојени устају успавани у индивидуаулној или националној свести [...]” (Живанчевић-Секеруш 2009: 14), утолико буђење Вишњиних традиционалних стереотипа значи и истовремени покушај њихове измене. Како је готово немогуће трајно избрисати принципе који формирају идентитет субјекта, тако временом, промена којој субјект подлеже, имплицира немогућност отпуштања усвојеног и неминовну разочараност, у систем и у сопство. Сукобљавање два система у Вишњи, патријархалног који је живела и модерног о којем је слушала, чини да се механички изговарају речи великих идеја, уз неминовну постиђеност кроз коју делује патријархално васпитање. Стога је Вишња несигурна у говору, али ипак одлучна да прекине традиционално поимање живота које Радоје неуморно пропагира. Простор око Вишње и Радоја, приповедач користи као додатни декор којим се осветљава унутрашњи немир сељака, који живот проводе у стрепњи очувања резултата мукотрпног рада:

„По земљи се протезале леје лука, између којих се ширио патлиџан, румен и сочан. У низинама виделе се вреже од бостана и краставаца; ту су биле подигнуте шиљасте земунице, под којим је меланхолични Чачанин, с великим сламним шеширом, као мангала, чувао свој мал сурвењиво и забрнуто. Суревњиво и забринуто, јер се надао сваког часа лопову који би му покварио више него што би однео, а бојао се и ведрога неба које му прети сушом непрестано.” (Ускоковић 2019: 64)

Уколико, као што Гастон Башлар тврди „свака велика једноставна слика открива неко душевно стање” (Башлар 2019: 82), утолико је слика просечног живота Чачанина уједно слика која разбија Радојеву илузију о лагодном руралном животу, као што потврђује Вишњину потребу да се еманципује, како би могла, гледајући у небо, да проматра суштинска питања живота, а не стрепњу за егзистенцију. Дух меланхолије, међутим, приповедач представља живим сликама, тако да је визура сутона у чачанском селу изједначена са стрепњама двоје младих који страх од будућности прикривају вербалном игром, јер „човек би хтео да види и плаши се да види. У том се састоји осећајни праг сваког сазнања. На том прагу, интерес се колеба, замењује се, враћа се.” (Башлар 2019: 114) У неизговореном субјекти скривају и истовремено пропуштају прилике које се касније показују као неповратне.

Тако се Радојева наклоњеност Вишњи на почетку прићуткује, а бива изговорена онда када је Вишња емоционално одвећ припадала Чедомиру Илићу. Уколико Вишња понизно говори о универзитету утолико Радоје наместо партнерске, упућује Вишњи лажну пријатељску љубав:

„Мени треба... Овде се Остојић заустави као опоменут једном унутрашњом примедбом, једним од оних тајанствених гласова у нама самима који не варају никада. Мени треба један искрен друг – хтео је рећи једна жена као што си ти, тако учена у својој простоти, тако проста у својој учености... ти која би вечито била уза ме, која би се посветила моме делу, била мој добри геније, јер је сваки рад... нарочито овај који траје

више година, врло тежак, огромно тежак... Он то не рече. Уосталом, већ и пристигоше Милева и њен пратилац.” (Ускоковић 2019: 67)

Вода има функцију објаве преломних животних тренутака Ускоковићевих јунака. Наслућивање будућег несрећног живота отвара се и пре саме реализације несреће. Мотив вилинског кола, у које Вишња улази претпоставља злу коб, јер према народном веровању „онај ко би ту наишао могао да се разболи, или, чак, и да умре.” (Кулишић 1998: 100) Међутим, како се трагови народног веровања нијансирају у значењу према локалитету у којем се јављају, тако се Вишњина позиција унутар вилинског кола тумачи као угрожавање девојачке среће: „Кажу - додаде друга девојка, великог носа и зелених очију – која нагази на вилинско коло никад се неће удати.” (Ускоковић 2019: 167) Траг народног веровања задржан је у Вишњиној свести, као сумња којој се стално враћала и као предосећање о несрећној будућности: „- Назови како хоћеш – једва чујно прошапта девојка – али ја осећам нешто јаче од мене, нешто неправедно, немилосрдно, што ме плаши.” (Ускоковић 2019: 169)

Меланхолија Вишње Лазаревић осетно је друкчија од меланхолије Чедомира Илића. Прва је меланхолија слутње и ишчекивања опасности за коју субјект зна да ће се десити, јер меланхолици „на себе преносе све што виде, чују прочитају.” (Бартон 2006: 85) Стога је прича о вилинском колу транспонована у Вишњину писху као окидач који пројектује психолошку резигнацију у чијем је средишту прошли живот и Чедомир Илић:

„Ово цвеће, широка ливада, јаки мириси, па то коло и све враџбине, којих је пун њен крај, бунили су јој главу, мучили је као нешто живо, гушили, давили. Језа ју је подузимала. Руке јој гореле. Њена мисао осветли јој за часак преживели живот, Вишња виде Београд... у неколико партија, без реда, један по један крај, знаменита места као у албуму. Сети се Чедомира. Доведе га у везу са министровом ћерком. Сети се његова ћутања на њено писмо. Сумња је уједе за срце. Учини јој се да тоне, да се земља сурвава под њом, да околне планине падају. Дође јој да викне: „За име божје, погледајте!... Пропадам... Има ли људи!... Не дајте ме.”” (Ускоковић 2019: 168)

Прве халуцинантне слике које обузимају Вишњу сведоче о психолошкој распућености и мучењу кроз које Вишња пролази. Вишња је свесна да је изгубила Чедомира, но поставља се питање шта је заправо Чедомировим одласком нестало. Меланхолија Вишњи не допушта да открије шта је губитком изгубљено. На основу таквих случајева, Фројд је начинио примарну диференцијацију између жалости и меланхолије, јер Вишња не пати само за Чедомиром већ је реч о сложеној вези осећања, снова и амбиција које никада нису вербално конкретизоване. Стога је и одлазак Чедомира губитак који се не да дефинисати. Тако се потврђује скривена меланхолија Вишње Лазаревић: „Има, пак, случајева када се осећамо обавезним да прихватимо претпоставку о стварном губитку, али не можемо јасно да разаберемо шта је то што је изгубљено [...] а да притом зна само кога је изгубио, али не шта је у њему изгубио.” (Фројд 2006: 167) Вишња је кроз промишљање о Илићевој женидби, наизглед јасно дефинисала губитак: „Илић је био полуга на којој је почивала зграда њеног живота. Полуге је нестало. Зидови су попуцали. Грађевина се срушила.” (Ускоковић 2019: 174) Међутим, крах који Вишња доживљава Чедомировим поступком остаје на нивоу психе, јер је слика о Чедомиру као полузи њеног живота, такође психолошка креација. Вишња никада није добила вербалну потврду као обећање будућег заједничког живота. Пројекција коју је Вишња створила завршена је издајом у

психи субјекта, јер није изневерена реч већ Вишњино уверење да јој је Чедомир обећан. Стога се из прећутне љубави јавља отворена мржња. Вишња губитак Чедомира и искреираног живота модерне жене замењује негативним осећањима како би одстранила остатке успомена и живота у Београду: „- Бедник! – оте јој се узвик.” (Ускоковић 2019: 173)

Последњи разговор Чедомира и Вишње одиграва се, такође, поред воде: „На зиду је била остављена рупа за чашу или сапун, а изнад ње се налазио узидан крст од црвеног камена на коме је изрезан натпис: *Вилина Вода 1848.*” (Ускоковић 2019: 217) Имењене перцепције и психолошке структуре, Вишња и Чедомир претпостављају некадашњи пар у којем су замењена места. Вишњина бојажљивост транспонована је у смиреност, док се Чедомирова меланхолија отеловљује у свакој изговореној речи. Илић има потребу да Вишњи исприча живот који се одигравао у временској дистанци коју су живели. Стид који може бити присутан у исповедном кајању субјекта, у меланхолији је претворен у свесни проговор о психолошкој резигнацији која подстиче да субјект искаже несрећу којом је обузет: „- Ето тако – закључи – откако смо се растали, тера ме нека несрећа, све ми је пошло наопако. Трудио се да не изгледа бедан, али неки пркос против самог себе терао га је да се излије пред својом старом пријатељицом, ма по оцену да се понизи. – уосталом, мени није ништа право, све ме буни, нико ме не воли. Сам сам.” (Ускоковић 2019: 213) Међутим, последњи сусрет потврђује Вишњино меланхолично виђење будућег живота. Уколико је вилинско коло први пут наслутило Вишњину несретну будућност, утолико се последњим сусретом потврђује веровање у проклетство: „Шта је ово мени?, питала се она. Тамо вилинско коло, овде вилинска вода, све неке мађије.” (Ускоковић 2019: 2019) Две просторне одреднице, које Вишња именује неодређим прилозима „тамо” и „овде”, а које се односе на Чачак и Београд, сустичу се у кулминацији емотивне и психолошке расолућености. Последњим сусретом Вишње и Чедомира отелотворује се проклетство вилинског кола које објављује коначну немогућност спасења. Простор поред вилинске воде јесте тачка у којој се меланхолични јунаци разилазе са својим идеалима: „Укратко, схватамо да је материја несвесно форме. То нам сама вода, као маса, а не више површина, шаље упорну поруку својих одблесака. Само материја може да прими терет мноштва утисака и сећања. Она је сентиментално добро.” (Башлар 1998: 70) Сусрет поред воде претходи смрти Чедомира Илића, будући да „[...] материјална имагинација захтева да и вода има удела у смрти; вода јој је потребна како би смрт сачувала свој смисао путовања.” (Башлар 1998: 102)

Нагон којим је субјект подстакнут да говори о животу на који је осуђен одлукама сопства јесте чин закаснелог искупљења, којим Чедомир покушава да надомести године раздвојености од Вишње. Међутим, није реч једино о физичкој одвојености. Временска дистанца изродила је нову психолошку структуру оба учесника комуникације. Чедомир, поражен континуираним несупесима има потребу да се оголи пред Вишњом, јер Илићева меланхолија има потребу да буде вербализована како би се задржана патња ослободила: „Код меланхолика би се могла истаћи готово супротна црта: он се исповеда пред другима на наметљив начин налазећи задовољство у властитом разголићавању.” (Фројд 2006: 168) Илићева исповест, којом покушава да оправда издају Вишње, транспонује се у представљање слике о губитку сопства кроз погрешне одлуке којим је подлегао у времену раздвојености, јер говорећи о краху брака и губитку посла, субјект заправо говори о процесу губљења идентитета, лутајући до циља којим би остварио свој идентитет у

потпуности. Тада долази до разоткривања меланхолика, јер како истиче Фројд, прича о губитку објекта, јесте прича о губитку сопства: „Аналогија са жалошћу наводи нас на закључак да је меланхолик претрпео губитак који се тиче објекта; из његових исказа произилази, међутим, да се губитак тиче властитог Ја.” (Фројд 2006: 168)

Губици у прошлости наводе Илића да надомести једном изгубљену Вишњу, кроз покушај повратка идеалу жене коју је у Вишњи одувек видео. Међутим, уколико је Вишња на другој равни претрепла губитак и идеал о животу модерне жене који је у љубави подразумевао Илића, Вишња се ипак, након година дистанце појављује као надређена у односу на некадашњег Чедомира, којег је бојажљиво, скоро одушевљено слушала. Промена Вишњине психе, чини да она са меланхолијом живи, не допуштајући да меланхолија раздире њен живот како је то случај са Чедомиром: „Ти претерујеш. Ти си се спотакао о прву сметњу и сад очајаваш. Не треба бити тако осетљив на неприлике у животу. Ти си млад. Треба ти времена.” (Ускоковић 2019: 213) Промена психолошке струкутре чини да Вишња у меланхолији ужива, јер је помирена са животним неприликама и не покушава да промени позицију у којој се налази. Вишња се тада појављује као принцип разума и као потврда апсолутног пораза Чедомира Илића, јер Вишња довршава његову пропаст. Ставови који су Чедомирова мисија у животу јесу принципи уништења његовог бића. У томе се огледа основна разлика Вишње и Чедомира. Вишња се спасила апсолута пропасти, јер је на време одустала од принципа који ће Чедомира довести до суицида: „ – Принципе! Принципи су за децу, за школске клупе. Изузеци, маленкости, противуречности, слабости, погрешке, довеле су ме на једну тачнију оцену света и саме себе: ја сам се спустила на општи ниво.” (Ускоковић 2019: 217) Општи ниво о којем Вишња говори претпоставља став који је у свести човечанства, о пролазности, страдању и немогућности да се прошлост реинкарира. Вишња се враћа у општи ниво/систем из којег је једном непромишљено иступила. Стога ће привидну наду коју Чедомир, као субјект који је заувек отцепљен, и даље живи, управо Вишња убити: „Било и прошло.” (Ускоковић 2019: 220)

Меланхолична вода појављује се као основа дискурса страдања, те проговор о сновима споредних ликова, као што је Радоје, дубоко је прожет меланхоличном немоћи да субјект оствари замишљено. Након грађења брана на реци путем којих би се производила струја, наизглед епохално откриће младог Радоја, завршава се убрзо крахом. Вода изнова сведочи матријалном и духовном страдању једног младалачког сна:

„Једне од тих влажних, мрачних ноћи, чу се пуцањ, јачи од топа, страшнији од грома, као да се земља прецепи. [...] Река је била разорила брану, заглавила своје корито одроњеним каменом, ишчупаним дрвећем, нанетим балванима, бурадима и пластовима сена, па ударила преко поља и бацала се право на град. [...] Радоје је био први и овде. Али га сад нико није слушао. Они коју су му се дотле дивили највише гледали су га сад попреко, мрко, осуђивали га гласно, претили му. У једном тренутку, неко примети да се нешто црно гiba на таласима. Донесоше чакље, али оне беху кратке. Радоје обеси тада један фењер на чакљу, па присветли. –Мртвачки сандук! – приметише присутни. Не чу се реч објашњења, као да све обузе језа од нечег кобног, натприродног.” (Ускоковић 2019: 177)

Појава мртвачког сандука интегрише у јединство смрти целокупни Радојев пројекат, у који је уложио свој интегритет и визију новог живота у Чачку. Полагање вере у сопствену визију која се шири на поверење које стиче у колективу, укида се у тренутку урушавања брана. Мртвачки сандук, према Башлару, сведочи смрти коју вода проглашава јавном, материјализованом: „Није ли много пре него што су живи поверили своју судбину води, мртвачки сандук био поринут у море, у брзу реку? У овој митолошкој хипотези сандук не би био последња, већ прва барка.” (Башлар 1998: 99) Сандуком који плови реком, материјализује се смрт Радојевих идеала, довршавајући, на тај начин, започети сан. Сан се прекида, идеали су срушени, сандук је објавио коначни слом.

1.3.4.2. Градови

У вези са Ускоковићевом поетиком, критика је често истицала важност градова које аутор користи. Именовањем простора у којима живе или из којих долазе Ускоковићеви јунаци, илуструју се зачеци сукоба који се тичу провинције и града, индивидуалног и колективног. Градови стога говоре о својим представницима, њиховим навикама и вредностима, које, по одласку, носе са собом у будући свет:

„Обликујући престонички амбијент, Ускоковић је у први план поставио приказивање отуђености, колебљивости и тјескобе, као и декаденцију која је била захватила лични и породични живот, а која се огледала у материјалном пропадању, као и напуштању традиционалних вриједности, које су нарочито биле присутне у чиновничким породицама, а које су за посљедицу имале стварање малограђанског полутанског менталитета и разарање етичких норми. То се нарочито исказивало у међугенерацијском односу старих и младих, очева и дјеце, али и наглашеном јазу између дошљака и домаћих. Дошљаци су били више усмјерени на скроман живот и чување старих вриједности, а домаћи су смисао постојања проналазили у слободном и често распусном животу, у тјелесним уживањима, у пороцима и забавама, у расипању времена у кафанама, те потпуном занемаривању брачних и породичних дужности.” (Максимовић 2020: 11)

Уколико бисмо прихватили наведену тезу Горана Максимовића, који у тексту „Градови Милутина Ускоковића”, прави опречну дистинкцију између две средине, поставља се питање позиционирања јунака Чедомира Илића. На основу града из којег долази, Ваљева, Илић је несумњиво дошљак. Међутим, континуирано покушава да се уклопи у ново идејно поимање живота. Чак и када је у питању брак, Илић је, прећутно, недвосмислен:

„Чедомир заусти да каже онако како је осећао: Ја сам одсудан противник брака уопште. Он је неприродан и неморалан. Неприродан, јер се у органском свету не зна за такву везу; неморалан, јер се обавезујемо за нешто што није у нашој власти. Брак ствара од људи силом хипокрите, установљава једну врсту ропства. Идеална веза између човека и жене постоји, за мене, једино у слободној љубави. – Али се његова реч заустави на уснама.” (Ускоковић 2019: 100–101)

Страх да вербализује своје ставове, учиниће да се Илићева природа погрешно перципира у очима других. Између оног што је јавно и приватно, постоји непомирљив раскол, јер се делатно и идејно међусобно искључују. Чак и када говори о браку, Илић ће говорити кроз филозофску доктрину органске селекције, коју је касније Дарвин применио на анимални свет. Принцип искључивости који Илић примењује, пренеће се и на унутрашњи раскол, јер живот који илуструје и став о животу који има, неспојиви су.

Стога се и јавља раскол у субјекту који покушава да бивствује на двома, непомирљивим крајностима. Када говори о поетици простора, Башлав истиче да унутрашње и спољашње чине одлучујућу дијалектику искључивања:

„Споља и унутра сачињавају дијалектику растрзања, раздвајања, и очигледна геометрија те дијалектике нас заслепљује чим је применимо у метафоричким доменима. Она има одсечну јасноћу дијалектике између *да* и *не* која одлучује о свему. Од ње се и нехотично ствара основа слика које управљају свим мислима позитивног и негативног.” (Башлар 2005: 196)

Спољашњи и унутрашњи простор јесу, стога, простори у којима јунаци маскирају идеале зарад опстајања у друштвеном поретку за који верују да је идеалан. Стога се перцепција градова преображава заједно са психолошким падовима којима подлежу јунаци. Слика великог града постаје слика претње, буђења прошлог од којег је јунак побегао: „Свуда! Свуда... само не у Београд!, шапутао јој је унутрашњи глас. Ти си дошла у њега весела као срна, побегла си с ишчупаним срцем. Шта сад тражиш опет?” (Ускоковић 2019: 185) Будући да је већ истицано како је путања меланхолика кружног типа, евидентно је и да су градови топоси кружења, места из којих јунаци најпре беже, а затим се (не)надано враћају.

Простор у роману *Чедомир Илић* чини значајно средство у сагледавању меланхолије, јер се кроз промену простора јунаци преображавају, суноврате и постају носиоци меланхолије. Сусрет Чедомира и Вишње, као и њихов коначни растанак, дешава се у Београду. Најзад, велики град, јесте простор у којем се одигравају порази и у којем се довршавају судбине и Чедомира Илића и Вишње Лазаревић. Простор у којем се окончава живот Чедомира Илића, повезан је, не случајно, са његовим животним уверењима. Уколико је Илићева филозофија живота укинута, онда није могуће ни материјално је довршити. У последњим тренуцима живота, Илић у соби даје рукопис тезе за паљење ватре, чиме физички уништава принцип који га је у животу одржавао. Након тога, суицид је само последњи чин којим се потврђује пораз: „Ако субјект постоји захваљујући истини, може се истовремено рећи да истина, то јест, њена рецепција, зависи од афирмативног одговора субјекта. Уколико је одговор негативан, онда је реч о не-субјекту, о распарчаном субјекту, или о такозваном субјекту на рубу егзистенцијалног понора.” (Олах 2013: 182)

Фројдов рад на проблему меланхолије у многоне је посвећен односу субјекта према (изгубљеном објекту) те и повлачењу либида и опирању реалности. Меланхолија Вишње Лазаревић, напослетку, у Београду, илустурује случај халуцинантне представе (не)свесног губитка. Делиријум у који Вишња упада резултат је свесног одрицања објекта, јер Вишња одбије да се уда за Чедомира, но Вишњино несвесно пројектује задржавање објекта жеље, јер се не мири са губитком који је одабрала:

„Пред огледалом је стајала Вишња у ноћној кошуљи, боса. Као ван себе, гледала је своју слику, слику не ње, него друге жене, не жене, него нечије неготе. Њене очи су добијале чудан сјај и упијале у чипкану кошуљу, у дивна округла рамена, у румену кожу босих ногу. – Ево ме... Узми ме! – промуца њен глас.” (Ускоковић 2019: 234)

Слика наге жене, која и психолошки и сексуално огољује своје пориве претпоставља меланхолични проговор о ономе што ју је до меланхолије довело. Умна

подвојеност између традиционалног начела које говори „ми се нећемо више видети. Никад.” (Ускоковић 2019: 220), и начела жеље која исказује „ – Чедомире, узми се!” (Ускоковић 2019: 235), рађа помућеност ума који покушава, узалудно, да помири законитости које се искључују:

„[...]тестирање стварности је показало да вољени објект више не постоји и намеће захтев да целокупни либидо повуче из својих веза са објектом. Против тога јавља се разумљиво опирање – може се свуда уочити да човек либидиналну позицију не напушта вољно, чак и ако је некаква замена на видику. Ово опирање може бити толико снажно да из њега проистекне повлачење од реалности и задржавање објекта путем психотичног халуцинаторног задовољења жеље.” (Фројд 1986: 166)

Две стварности које се сустичу у једном субјекту, чине субјект располућеним и подвојеним. Субјект је приклоњен обема странама, свестан немогућности да обе буду реализоване. Стога је Вишњина слика у огледалу, слика коју Кристијан Орах назива једном од истина субјекта: „Ако је прва истина идеала, онда је друга истина огледала. Свака је, из сопствене перспективе, убеђена у властиту исправност и непомирљива са другом.” (Орах 2013: 183) Уколико постоји једна истина, а субјект креира две стварности, као две релевантне истине, онда је меланхолично растројство одговор на немогућност да субјект живи две истине које се међусобно искључују. Београд тако довршава меланхолију оба јунака, Вишњину која се материјализује халуцинацијама и Чедомирову која закључује живот суицидом: „Остало је само његово тело, које је у том тренутку, наго и покривено платном, као и Вишњино, почивало на мермерном столу у хируршкој дворани београдске болнице.” (Ускоковић 2019: 236)

2. МЕЛАНХОЛИЧНА ДРАМА: МАСКА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

1.1. (Не)могућа жеља Генералице

Драма *Маска* претпоставља жанровску могућност уписивања меланхолије у природу субјекта који је носилац агона. Агон којим је субјект, Генералица Ада, вођен у драми *Маска* омогућава да се значењско поље меланхолије са психолошке деструктивности прошири на еротску аутодеструкцију, при чему се нужно успоставља однос каузалитета. Драмско лице проговора о унутрашњем агону под маском, јер „ћутљив јунак не може бити *persona dramatis*“ (Лешић 2011: 424), што двоструко усложњава разрешење драме и разоткривање настране љубави Генералице Аде. Односи које субјект гради према другим ликовима драме, у служби су истицања неуравнотежене психе субјекта, која је унапред задата драмским жанром, али се испољава кроз технике драмског казивања: „[...] поступци, мисли и осећања се саопштавају публици путем изјава које даје сам лик.“ (Елис-Фермор 1981: 293) Проговором о упоришној тачки драме сопства, Генералица Ада постаје меланхолик хотећи да прекорачи границу задату друштвеном нормом у коју је смештена. Екстремизам Генераличине жеље и страх од старења: „Знате ли шта је страшно: кад младост прође и осетите, да сте свели...“ (Црњански 1994: 97), чини да се узрок нарушавања психичког склада испољи од субјекта који је погођен. Како сматра Зденко Лешић, драмско лице само саопштава своју несрећу будући да „сам свој унутарњи свијет драмски лик мора сам изразити: оно што није изразио, било ријечима, било поступцима – то и није дио његове личности“ (Лешић 2011: 424). Будући да је субјект и вербално и делатно вођен унутарњим страхом због којег и исклизава из етике моралног понашања, долази до хтења да се пробије граница и бића и друштва. Будући да је субјект онемогућен, он жели да измени и себе и космички поредак како би жеља била реализована. Неуспех резултира меланхоличним стањем и потпуном деградацијом личности: „Оно жели издајство козмичког уређења, јер за себе тражи не могућност, већ немогућност. Оно, дакле, устаје празном вољом – празном јер је њен предмет потпуно узалудан – против смисла и бити властитог постојања.“ (Јурица 1985: 97-98) Лик Генералице Аде тако постаје меланхоличан двоструко: по својој природи која је одређена драмским агоним и на основу пораза који доживљава, јер издаја која се одиграва средство је материјализовања унапред уписаног трагичног краја. Шелингов систем сукобљених ликова показује да силе делују по принципу противуречности и неочекиваних окрета. Меланхолију и драмско лице, стога, повезују нагонске силе којих се субјект не одриче, премда је свестан узалудности жељеног: „Тиме што трагични јунак у Шелинговој интерпретацији подлеже објективном, с једне стране, и бива кажњен због тога што је подлегао и уопште прихватио борбу, с друге стране [...] воља за слободом која је „суштина његовог Ја“ окреће се против њега самог.“ (Сонди 2008: 40)

Када говоримо о немогућности бића, одабиром драмског лица, жене, долази до нарушавања традиционалне парадигме донжуановског система, јер и поред тога што код Генералице постоји континуирана жеља за младошћу и завођењем, није могуће да се женски принцип уклопи у прототип Дон Жуана: „Међутим, донжуанска страст и донжуанско понашање који претпостављају стално завођење и успех у том завођењу, постају, у Маски, ертоманска страст и ертоманско понашање, управо зато што се не завршавају успехом. [...] по дефиницији немогуће је завести оног који треба да буде

заводник.” (Миочиновић 1972: 63) Како драмско лице не жели одустати од илузије којом је вођено, долази до психолошког суноврата при чему субјект наступа деструктивно и према другим лицима и, најзад, према сопству. Реч је, како сматра Етјен Сурио, о специфичној функцији која је драмском лицу додељена, а односи се на „специфично деловање лица у ситуацији: његову улогу силе у систему. (Сурио 1981: 57) Сурио користи појам „силе” зато што меланхолични субјект претпоставља друштвени конеткст као претећу опасност што изазива широк дијапазон променљивих расположења. У *Анатомији меланхолије* Роберт Бартон је указао на потенцијална испољавања психолошке деструкције меланхолика:

„[...] претерано се обрадују свакој доброј причи, или срећном догађају, буду изван себе од среће: а опет, на сваку ситну незгоду, лошу вест, ако погрешно поверују да их је неко увредио, да их је снашао неки губитак, опасност, они се претерано растуже, страшно се муче, узнемирени су, утучени, запрепашћени, потпуно снуждени: од свих страхују, у свакога сумњају. А опет многи од њих су очајно танке памети, брзоплети, немарни, кадри да постану убице, пошто у њима нема ни страха ни гриже савести [...]” (Бартон 2006: 69)

У лику Генералице Аде сустичу се семантички диферентне валенце меланхолошке типологије коју даје Бартон. Парадоксално, драмско лице које вербализује своје страхове континуирано, делатно се ослобађа не само страха, већ свих принципа уздрживости. Тако долази до сукоба између очекиваног и испољеног понашања, јер меланхолични лик води унутрашњи нагон, а не морална обавеза: „Али, суштина тог сукоба је више у супротстављеним силама (или агенсима [...]), него у супротстављеним личностима (тј. актерима).” (Лешић 2011: 425) Изнова се намеће интезивирање рушилачког принципа који одржава и условљава постојање драмског лица које је у средишту драмског агона: „Њихово понашање одређује њихов особени карактер, који не мора, као у антици, нужно да отеловљује морални патос.” (Сонди 2008: 192) Генраличина инцестна љубав према рођаку Чезару и планско маскирање при сусрету како би се, макар привидно, реализовала немогућа љубав, чини да се Генералица уписује у драмски текст као јунак који се одриче морала зарад унутрашњег нагона, јер више није у питању еротски набој већ принцип који одржава драмско лице у животу: „Сила која идеју нагони да се уклопи у један трагични процес, који ће тек својом пропашћу зајемчити победу, више није фатум или нужност објективног него егзистенција самог човека.” (Сонди 2008: 96)

Одређење лика Генералице Аде одређено је жељом за вечном младости која се транспонује на могућност успостављања заводничког принципа. Стога је однос према времену, у меланхолији и у драми ирелевантан за реакцију субјекта, јер је актуелно време увек неподесно за психолошко стање субјекта. Субјект у меланхолији тежи хипотетичкој будућој, немогућој жељи или је окренут прошлом које се поима као време када је субјект био задовољан. На то је указао Жакар: „Садашњост, скоро увек повезана са старошћу и пропадањем, најчешће је туробна, смрадна и неподношљива. Напротив, прошлост која одједном искрсава из дубине памћења са целом поворком успомена, буди носталгију [...]” (Жакар 1981: 484) Геенраличино сећање на младалачке дане прекинуто је почетком драмског појашњења, јер се Генералица уводи у драмски текст као лик који противуречи младости: „Ничега ме није стид. Стид ме је да старим. Да крадем бих умела [...] Не. Ничега ми није жао што је прошло, само младости. И ничега ме није стид, само тог, да старим.” (Црњански 1994: 80) Исказујући страх од старења, Генералица вербално руши могућност већ актуелне старости коју не жели ни да призна ни да изрекне. Међутим, када

се стави у саоднос према лику Глумице, Генералица је у знаку старости: „Генералица, аристократкиња из Рима и Глумица носе исто одело, сасвим су сличне. Једна је млада, друга вене.” (Црњански 1994: 15) Прећутна свест о старењу која се избегава, испољава се међутим, променљивим расположењем које сведочи стању меланхолије према младости, животу, лепоти, еротском принципу. Стога се јавља потреба за признањем и даље постојеће лепоте и заводљивости, како би се страх од старења додатно маскирао. Суочавањем са сопством, визуелно и психолошки, имплицира онда страх од демаскирања унутрашњих заблуда које субјект покушава да прикрије: „Ви све превађате псалме...бојите се аксана, а ја се бојим само огледала.” (Црњански 1994: 90) Избегавањем реалне слике сопства, Генералица тежи да надомести туђом младошћу, која је оличена у лику Чезара. Тако субјект покушава да се повеже са Другим, како би се идентификовао са младости и потврдио свој заводнички принцип узвраћеном љубави. Како до остварења замишљеног не може доћи, на место субјекта остаје празнина. Губитак Ја, услед губитка објекта, претпоставља, по Форјду, последицу немогуће идентификације и сведочи поремећају чији су корени у нарцизму субјекта:

„Постојао је најпре један објектни избор, везаност либида за одређену особу; под утицајем реалне повреде или разочарања од стране вољене особе, та веза је пољуљана. [...] Показало се да инвестирање (катекса) објекта није било нарочито отпорно, те је обустављено, али се ослобођени либидо није преместио на неки други објект, него се повукао у Ја. Ту, међутим, није искоришћен било како: послужио је да се успостави идентификација Ја са напуштеним објектом. На тај начин је сенка објекта пала на Ја, коме је тада једна нарочита истанца могла да суди као објекту, као напуштеном објекту. Тако се губитак објекта преобразио у губитак властитог Ја, а сукоб између Ја и вољене особе у раскол између критичке активности Ја и Ја измењеног идентификацијом.[...] Као што је О. Ранк на једном месту исправно приметио, ова противречност, изгледа, захтева да објект буде изабран на нарцистичкој основи, тако да, кад се суочи са тешкоћама, инвестирање објекта може да регредира на нарцизам. [...] Оваква замена љубави према објекту идентификацијом представља значајан механизам нарцистичких поремећаја.” (Фројд 2006: 169)

Основа психолошког раскола Генералице Аде јесте расцеп који се уписује између жеље за младости, при чему је нужно признање заводничког принципа као услова задовољења Генераличине жеље. Како драмско лице опонира између унутрашњег нагона и контекста у који је смештен, долази до спречавања жеље, јер је у основи жеље кршење моралног и етичког кодекса. Меланхолија Генералице уписује се као жал за прошлим, неповратним и као неприхватање садашњег у знаку старости. Тако долази до иступања субјекта из прихватљивих оквира, што омогућава творење драмског сукоба којим је субјект вођен и одређен.

1.2. Принцип сексуалности у меланхолији

Модерна драма, какву претпоставља Брехт у својим истраживањима, помера тежиште значења са радње на унутрашњи свет лица, јер фабула драме вођена је преображајима драмских личности, што омогућава да психолошка структура постане семантички носилац догађаја. То омогућава да се лица прате у различитим вербалним и делатним ситуацијама, док драмска радња постаје процес који служи да се лица осветле из различитих перспектива: „Најзад драма којој се Брехт противи узима човека као нешто

познато [...] драма којој он тежи показује како се човек гради у току радње и тако је предмет критике и промене“ (Вилијамс 1979: 315). Процењивање Генераличиног психолошког стања омогућава да се прати како се њена меланхолична природа уводи у драмску радњу, на који начин се испољава те какве последице има по драмско лице и драмски текст. Агон јесте интегрисуће својство још од античке драме, но агон субјекта у 20. веку претпоставља комплексно психолошко стање, који пркоси истовремено и сопству и контексту у који је смештен.

Контекст драмских лица у Црњанској драми, осветљава шири историјски моменат, у којем аутор драме борави у Бечу, отуда и алузије на Бранка Радичевића уз суматраистичке пориве далеких предела и завичајне чежње: „Знам само да сам живео у Бечу, а желео сам да живим у Паризу. [...] У оближњим болницама је ту, некад, и Радичевић учио, а ни она болница није била далеко где је болестан лежао, и умро. Отуда код мене алузије на Бранка. Ја сам тада почео да пишем и Маску.” (Црњански 1959: 55)

Алегоријска представа Беча кроз маскирање дворске раскоши и балова: „Сви су раскалашни, сви говоре у нереду и не чекају да други доврши” (Црњански 1994: 75), који имплицитно подривају дубоко несрећни људи, чини да се контекстуализацијом драмског текста, прикаже општа друштвена слика и историјска слика друштва након револуције. Евоцирање Бранкове смрти претпоставља сустицање са другим несрећним бићима, чији се живот своди на тражење немогућег идеала, Чезаровог за љубави, Генераличином за младости. Стога су назнаке² суматраизма повезане за меланхолијом лица, који незадовољства овлапоћују жељом за променом: „Дођите једном к мени на море. [...] Да видите, како су у зору несретни ти разговори о младости и славенству. Тамо све дође из неба и ноћи и воде, нестану у зору успомене”. (Црњански 1994: 92) Потреба да се драмско лице психолошки оголи другим лицима, претпоставља чињеницу да, иако о својој драми проговора, драмско лице опстаје кроз однос са другим, противуречним лицима, која се појављују као силе ономогућавања жеље. Стога је, како сматра Холтхузен, неопходан аналитички приступ драмском лицу, како би се драма могла узглобити: „Да би из познатог могло настати нешто сазнато, то мора произаћи из његове неупадљивости; мора се раскинути с навиком да се тврди како дотична ствар не изискује објашњење.” (Холтхузен 1981: 453) Није, дакле, могућно, из самог лица које је назначено као *persona dramatis* осветлити психолошку неуравнотеженост управо зато што се драмско лице одликује недоследношћу и контрадикторним ставовима. Будући да је вођено унутрашњим нагоном, а истовремено ограничено спољашњим системом, драмско лице сумња и у систем и у сопство, јер је свесно да жеља не може бити реализована. Сумња онда подрива и расположење и ставове које субјект износи: „[...] ох, како га мрзим...ох, како га волим.” (Црњански 1994: 105) Неопходно је пратити процес промена којима подлеже Генералица Ада, како би се могао пратити начин на који је испољена меланхолична природа и меланхолија као одговор на кодекс забране које друштво намеће: „Драмско позориште човека третира као фиксум, као непроменљивог епско га схвата као предмет истраживања, као променљивог и мењајућег, укратко као процес“ (Холтхузен 1981: 451).

Драмски текст потенцијално омогућава да се сценским декором упути на лица која на сцени бораве. Представа раскалшности, коју Црњански назива погрдном, упућује на домаћина бала и власницу двора, Генералицу Аду. Погрдност се даље преноси на емоционално стање, које подрива маскирани сјај присутних. Сценски декор који одашиље

² Петар Цацић сматра да у *Маски* можемо само наслућивати елементе суматраизма, који нису експлицитно дати. Петар Цацић, 1973, 285

слику гужве, сјаја, накита, намештај, наглашену китњастост и вештачку радости присутних служи, на почетку, као уводна слика драме која следи: „Ова семиолошка расипност, ово гомилање знакова, јесте битна одлика света који смо назвали оперским.” (Миочиновић 1994: 133) Управо је раскалшном сценом начињен пресек којим се визуализује, наизглед, скривени детаљ салона: „Салон није велик. [...] У ћошку лево, један костур, обучен у бело свилено одело пиер-рот-а са црвеним китицама. [...] Много тешког накита, лепеза, цвећа”. (Црњански 1994: 15–16) Увођење костура нарушава слику велелепног раскоша, укида маску Генераличиног аристократског сталежа, чиме се са спољашњих реалија драма премешта на унутрашње стање. Мотив костура семиолошки се транспонује на лик Генералице, чија је несрећа прикривена уклапањем у балску декоративу, од које, међутим, одступа огољеним емотивним стањем које је супротно представљеној раскоши. Костур који објављује пролазност живота, смрт и труљење, постаје носилац Генераличиног психолошког стања, које је, као и костур, изоловано и не може да се уклопи у балски амбијент: „Неподношљива усамљеност је чињеница, а када посматрамо људе како представљају себе и свој положај онда они изражавају управо ту изолованост која се сагледава као неизбежна, а ипак се одбацује.” (Вилијамс 1979: 329) Тако се креација интегрише у меланхоличну природу Генералице Аде, чије је физичка укљученост у срећан живот/бал креирана као привидна, под маском. Парадокс сјаја представљен сценским декором изриче се ставом наратора: „Према гледаоцу грдни призори. Назире се Виден у снегу.” (Црњански 1994: 73) Призор који наместо одушевљења исказује погрдноћу упућује на материјализовану привидност којом се максимира унутрашњи свет јунака. Разоткривање драмског имплицира уклањање балске сцене, јер да би се осветлио драмски агон лица, неопходна је, најпре, ресемантизација представљеног. Велелепни сјај и сценографија укидају се у корист меланхолије која постаје огољена онда када драмско лице уклони маску. Но, двојна природа драмског лица имплицира подељеност на јавно и приватно, при чему се уклапање у тескобу друштва коси са личном отуђеношћу. Међутим, маском се успоставља баланс који огољено драмско лице не може да упостави, јер се његова драма и систем којем припада међусобно искључују. Осећај слободе коју маска даје, јесте средство да драмско лице, постане, на моменте, део друштва од које је отцепљен: „[...] Постоји и једна друга, тј. да је благодарјећи тој маски (личини) човек, глумац, али тим пре и гледалац, стекао, изван укус слободе, изван нарочито постојање (ипостас), изван битијност коју му разум и етичка хармонија света у коме живи одричу.” (Зизјулас 1992: 10) Противуречећи свету драмско лице нарушава устаљени склад који у остатку света постоји, јер нарушавајући етику морала коју је друштво установило, драмско лице иступа из система закона и правила. Но, провоцирање друштвених норми неопходно је како би лице опстало као драмско, јер без агона постаје дисфункционални елемент драме. Тако се драма и меланхолија надовезују: унутрашња драма уписује субјект у драмски текст, док је меланхолија психолошка последица сукобљености између лица и сила које му пркосе. Однос маске и личности нужан је, но истовремено и трагичан, јер, будући да су део истог бића, једно потиरे друго: „Личина није без односа са личношћу, но њихов је однос трагичан.” (Зизјулас 1992: 10–11) Однос маске и личности централног драмског лица пренесен је и на остала лица, јер се маскирањем става других лица сакрива реалност коју Генералица не жели да прихвати: „- Генералица: Боли ме глава. Само ме боли глава. - Баронеса: ...али си лепа...глава ти је дивна.” (Црњански 1994: 83) Физичка недостатност надомешта се задовољством психолошке природе, јер када добија потврду о својој лепоти,

Генералица заборавља на реалност старења. Субјекту је неопходна вербална потврда како би се осетила вољеном, јер тада њена личност опет постаје важна у друштвеном систему: „Ништа није тако добро и часно као кад се воли. Ма кога, ма како, само да се воли.” (Црњански 1994: 86)

Меланхолична природа Генералице, на моменте прелази у маничну деструктивност туђег говора, јер не признаје похвалу упућену другој жени. У Генераличином систему вредности, женски принцип постаје супротстављена, рушилачка страна, који отежава да Генералица задржи апсолут пажње од других лица. Стога је приморана да прекине сваку пажњу посвећену другој жени, тако што изнова скреће пажњу на себе: „Генерал: Ала сте вечерас лепа. – Глумица: Да, јер носим исте тоалете као она. Генералица: А ја?“ (Црњански 1996: 79) Заштитнички однос присности према Мими, прекида се се када Мимица постаје потенцијална опасност која нарушава Генераличин заводнички принцип, као императив њеног постојања. Генералица мора остати млада како би остала у животу, јер своје постојање једначи са појмом младости и заводљивости. Уколико Генералица освести старост, губи се разлог постојања. Стога је живот у прошлости, као периоду пуне младости и моћи, време у којем Генералица и даље живи, одбијајући садашњост као претећу старост и будућност као коначну остарелост и смрт женског принципа. То имплицира продирање лирског елемента у драмски систем, јер ако је драмско време будуће, „лирици, напротив, времена постају једно, прошло је у исти мах и садашње [...]” (Сонди 1995: 71), што је особеност и временске перцепције меланхолика, који време не одређује према законитостима прошлог, садашњег и будућег, већ према сопственим потребама. Уколико је Генералици потребна прошлост, како би опстала у животу, она ће потпуно укинути друга времена и промене које доносе, јер време је примарна претња Генераличином страху од старења. Антиципација прошлости/младости тада постаје принцип задовољења психе у садашњости: „Курмахер ми је био гроф Литке из Ревала, Леконт де Лил дошао је за мном преко [...] и сиромах Поерио [...] у мене се заљуби Гаварни [...]”. (Црњански 1994: 90) Антиципацијом младалачке заводљивости Генералица јамчи садашњи процес старења, одбијајући да буде део тог процеса, макар само вербално. Однос Другог према сопству Генералица мери према принципу младости/старости; „Ох, како си груб... само ми се чини? Јер сам у четрдесетпетог?” (Црњански 1994: 93) Долази до меланхоличне самокривице, при чему субјект криви себе, односно своју старост, за мањак пажње коју добија, на шта упућује Константин Захарија: „Опседнутост неподношљивим идентитетом тада води нехотичном уништењу своја ја. Одуштајемо од тога да за мету узмемо друге и све ударе сопствене жестине усмеравамо на себе.” (Захарија 2006: 200) За разлику од жалости коју, како сматра Фројд, најчешће карактерише конкретан губитак, код меланхолије „уочавамо да је губитак у већој мери психичке природе.” (Фројд 2006: 167) Генераличин жал за младости постаје критеријум за проматрање других људи који је окружују. Уписивање мушког принципа онда, нужно мора испунити услов младости, јер уколико Генералица појми себе као младу жену онда је њој потребан једино млад мушкарац: „Генерал: Био сам најбољи камерад... - Генералица: mais...то сте већ, али ви сте ми стар.” (Црњански 1994: 80) Помућена свест чини да се објективни свет потиरे у сврху субјективног поимања живота, љубави, људске вредности. Уколико остарела жена не може бити вољена, онда је постојање више мушкараца потврда постојања младости: „Господи боже, ти би, да тебе сваки мушкарац воли.” (Црњански 1994: 82) Изокренута перспектива посматрања света и субјективизација појма љубави, чини да Генералица пролази кроз процес суноврата сопствене личности, драмско лице

дела док не доживи трагичан крај. Нарциситчка природа субјекта не допушта прихватање друкчије слике света, од оне која је изграђена према унутрашњим нагонима. Стога се субјект креће између самокривице и самосажалења испитујући начин на који може допрети до стецишта мушке пажње: „Сви сте ви сувише млади [...] о, мушки, мушки, да знате како су јадне жене.” (Црњански 1994: 92). Вербална и делатна активност Генералице вођени су асптракtnим циљем који је жеља за потврдом сопства које кроз друга лица жели да потврди своју нарцистичку природу. Зато је Генералица антипод донжуановском принципу као архетипском заводнику, јер Генералица не заводи, већ жели да буде освојена. Потрага субјекта за потврдом сопствене вредности, кроз вредност коју изазива у другима, чини да дође до круцијалне разлике између старости и младости, јер објекат своје жеље Генералица тражи у недозовљеном објекту, младом рођаку Чезару. Како до Чезарове замишљене љубави не може доћи у емпиријској стварности, Генералица прибегава маски младости, наступајућу наместо Мими. Чезарова погрешка и Генераличин циљ онда бивају реализовани уз помоћ декора који Генералици омогућава привидну замену места и тренутно психолошко задовољење кроз улогу коју одиграва. Тако субјект, како сматра Сурио, постварује жељени циљ: „[...] Арбитрар у ситуацији или могући Добитник жељеног добра ни у ком случају не проистичу из карактера или личности: већ из саме ситуације.” (Сурио 1981: 63). Међутим и када се ситуативно приближи оствареном циљу, меланхолија проговара кроз субјект који објект своје жеље не види као остварени циљ, већ кроз страх сопствених порива: „Загрли ме..тешка сам, као гроб. Ох, како си млад [...] немој да остариш. Ах, пољуби ме.” (Црњански 1994: 111) Посматрање Чезара кроз принцип младости коју заступа, показује да се меланхолична жеља Генералице вишеструко коси са истинском жељом за остварењем, јер Чезар се не посматра као објекат љубави, већ као принцип младости. То потврђује и само драмско лице у тренутку психолошког прелома: : „[...] За ништа не марим. Стара сам кокета. Оговарате ме сви, али ја хоћу, хоћу још, још да живим.” (Црњански 1994: 81) Стога је и меланхолично осећање, које је у основи драме Генералице, пренесено на Чезара, чији морални закони бивају пољуљани услед Генераличиног поступка. Несвесна погрешка Чезара, имплицира суицид као залог за неправду и инцестни чин изазван од стране Генералице. Несвесна је стога што наместо Чезаровог објекта жеље, Глумице, која је на састанак позвана, долази Генералица под маском, чинећи тако двоструко нарушавање система и према принципу матријархата који се укида ради задовољења нарцистичког принципа, и према Чезару који у чин сагрешења улази услед незнања. Но, изван лица које је означено Чезаром, Генераличино задовољење жеље је апстрактне природе, која нема материјално утемељење. Објект Генераличине жеље је психолошке природе и тиче се страха од пропадљивости женског принципа и свој надомештај тражи у туђој младости. Уколико Генералица више никада не може бити млада, онда је потребан објект љубави који недостатак субјекта употпуњује. На то је указао и Етјен Сурио, назвавши је: „тема замене љубави, утешитељке, која постепено постаје вољени предмет да би драма несрећне љубави могла да добије срећно разрешење”. (Сурио 1996 : 67) Но, како начела драмског текста не допуштају повољно разрешење, јер носилац драме јесте сила која нарушава морални поредак, није могуће реализовање Генераличине замисли, јер је немогућност субјекта уписана самом нормом драмског текста. Уколико је, како сматра Сурио, знак страсти сачињен од жеље и страха истовремено, могуће је аналитички приступити носиоцу задате страсти, Генералици Ади. Генералица претпоставља хетероген систем противуречних осећања, јер у односу на сопство и на свет, постоји забрана, коју, иако ју је свесна, континуирано крши. Илузија у

чијој је основи жеља да кроз туђу младост потврди своју изгбуљену, нужно је праћења и страхом и сумњом, јер не може променити ни објект жеље, ни извор страха.

Промене које се догађају изван моћи субјекта, интензивирају неурозу којом је Генералица обузета, јер није у стању да прихвати реалност и могућности сопства. Будући да се тело и ум налазе у односу противуречности, долази до психолошког растројства, када у огледалу добија потврду унутрашњих страхова. Субјект не жели да промени тежите жеље, нити да себе прилагоди понуђеним могућностима те улази свесно у простор недозвољеног, како би на тренутак осетио задовољство и победу над сопственим изгледима. У сврху илузорног задовољства, укључени су ликови помагачи који ће вербално, наизглед, помагати Генералици да се осети добро. То чине тако што потврђују статус лепоте: „Још сте чудно лепа. То је истина.” (Црњански 1994: 90) Међутим, Соломон Маркус, одређује позицију драмских лица на основу седам критеријума³ при чему су на лик Генералице Аде примењива два: драмски значај и индивидуална својства лица. Соматска представа Генералице Аде контрадикторна је у зависности од позиције наратора или саме Генералице која о себи говори, но у основи, функција је одређена према односу младост/старост који је уписан: „Једна је сасвим млада, друга вене. Осим физиогномије све је једнако, чак и коса.” (Црњански 1994: 15) Драмски значај, пак, у основи је психолошког растројства и меланхоличног (не)прихватања емпиријског света, у којем постоји нормативно прихватање пролазности, времена и старања. Носилац драме тако постаје носилац пркоса и провокације система и осталих лица која постоје, јер хотећи да прекорачи границу сопства, Генералица нужно ремети цео систем. Испробавање могућности којима се може испољити унутрашња неуротична жеља, доводи, најзад, до изврнуте перцепције објеката, када субјект више није у стању психолошки да усмери жељу на конкретан објект љубави, већ стреми ка било којем постојећем објекту. Увођење лика Бранка Радичевића, кроз сцену на самртничкој постељи, претпоставља визуру Генераличине неурозе, која поништава Бранкову болест у корист задовољења унутрашње нагонске силе: „Тебе хоћу, тебе...нико као ти. Тако витак, тако мио, тако млад.” (Црњански 1996: 47–49) Поремећај личности шири се на поремећену објективизацију других људи, јер принцип младости, као нагонска сила субјекта, постаје принцип кроз који се вреднују остала лица. Тако Генералица поништава болест и смрт, хотећи да у Бранку види потврду своје нагонске жеље – младости. Промене расположења и измењена перцепција другости, чини да се Генералица посматра у знаку самосажалења којем истовремено пркоси бунтом према другим лицима. Амбивалентна осећања израз су немоћи субјекта чије је кружење око тачке немоћи нужно праћено вербалном одбраном од задате ограничености. Стога долази до ступања у комуникационе чинове са другим лицима, кроз које се не може пратити континуитет ставова, већ противуречност субјекта, која је једина константа: „Останите. Не... Последњи пут... Питам вас последњи пут. Све вас мрзим. Све... кукавице сви”. (Црњански 1996: 50) Потреба за присуством других лица, као страх од самоће који је истовремено и жеља са самством, чини да субјект, који је носилац меланхоличности, изгуби свест о реакцији другости на сопствена делања и вербалне

³ Маркус је специјализовао врсте критеријума према начину на који одређују драмско лице: присуство или одсуство реплике, људско или нељудско, живо или неживо, присутност или одсутност глумаца, учествовање и неучествовање у радњи, прихватање гледаочевог угла посматрања, сталност или променљивост статуса лица, драмски значај, начин перцепције, начин схватања позорнице и индивидуална својства лица или прихватање колективних лица. (Маркус 1981: 201)

контрадикторности. Субјект који нарушава принципе система, претходно је поништио сопствене моралне принципе и, као слободан, ступа у непромишљење односе и језичке баналности са остатком света: „Стид пред другима [...] код меланхолика се не опажа. Код њега би се могла истаћи скоро супротна тежња опажања за наметљивом комуникативношћу која налази задовољство у сопственом излагању непријатностима.” (Фројд 1995: 124) Како је Фројда већ утврдио⁴, меланхолик не мора патити за конкретним губитком, те упориште меланхоличности може бити у апстрактном или, пак, недефинисаном губитку. Губитак који проживљава Генералица не тиче се другости, као објекта, већ губитка сопственог идентитета услед свести о пролазности и старењу. Како се младост не може ни повратити ни надомесити нити се субјект може окренути другој жељи долази до затварања ега у границе немоћи: „Лако уочавамо да је ово спутавање и ограничавање ега израз искључивог предавања жалости, где ништа не остаје за друге намере и интересовања.” (Фројд 1995: 121) Премда се чини да је Генералица отворена за друга лица и нове односе у које потенцијално жели да ступи, исходи комуникационих чинова у које ступа показују се увек неуспешни, зато што субјект није спреман да изађе из микросистема који је креирао. Повезивање са другим лицима претпоставља маску којом се субјект формално уклапа у свет осталих лица, но демаскирањем се показује потпуна немогућност поновног повезивања и апсолут затворености у меланхолични свет сопства. Субјект не одустаје од апстракције којом је вођен, јер тако потврђује статус драмског, меланхоличног лица што се може видети кроз емоционалну обојеност вербалног кода којим се служи, за разлику од других лица, чије је вербално испољавање подударно ситуативности. Субјект проговора из раздражљивости и психолошке подвојености, независно од ситуације у којој се налази чиме иступа од осталих лица и улази у први план драмског текста: „[...] доказ за то јесте околност да за време дијалога сваки од учесника може употребљавати други функционални језик [...] познато је какви се ефекти могу постоћи оваквим контрастирањем функционалних стилова, на пример, у драмском дијалогу.” (Мукаржовски 1981: 265) Разговор са Стратимировићем указује на једностраност субјекта, који остаје нем за туђа питања: „Стратимировић: „Што долазите непозвана? - Цар ме је дао звати. Генералица: Не волиш ме више?” (Црњански 1994: 86) Стратимировићево питање постаје ирелевантно за субјект, који је вођен сопственим мисаоним током обузетим личном стрепњом. Преусмеравање дијалога у личну корист претпоставља жељу да се у први план истакну индивидуални страхови и да се реалност подреди мисаоном току субјекта: „Станковић: Ја бих у Москву, на Кавказ. - Генералица: Ман’те политику. [...] живот и младост и умирање... и љубав и остарити, видите, то је тако много, много више, него што ви мислите.” (Црњански 1994: 92) Дијалогске форме семантички се осиромашују, јер се преусмеравају на једну тему која је у интересовању субјекта. На формалном плану, дијалози се преображавају у монологе Генералице чиме се онемогућава успостављање нове теме у чијем средишту није Генералица. Информације које се потенцијално успостављају, за драмско лице су ирелевантне, јер не омогућују да се лице ослободи задате драме. Надмоћ коју субјект жели да постигне у односу на остала лица и нове теме које би субјектске неурозе потиснуле, привидно се реализује преусмеравањем дијалога на монолошку форму, чиме се претеће друго брише из комуникационог чина - Мукаржовски наведени поступак даје као могући: „[...] разговор може услед доминације једног од учесника над осталим прећи у монолог, на дужи

⁴ Радом субјекта у меланхолији и односу према изгубљеном објекту, Фројд се бави у тексту „Жалост и меланхолија“, часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, 165-175.

тренутак или трајно.” (Мукаржовски 1981: 265) На тај начин, субјект постаје надређени учесник комуникације, верујући да су унутрашњи нагони постали примат и осталим лицима драме. Уколико до тога не дође, субјект ступа у однос расправе, чиме се објављује „[...] конфликтни карактер самог драмског лика, који је увијек спреман да ступи у сукоб са другим личностима.” (Лешић 2011: 425) Потреба за доминацијом у односу према другима, претпоставља усмереност на сопство, јер драмско лице не жели да се уклопи у друштво, већ да друштво прилагоди сопству. Унутрашњи монолог, који постаје јаван, потребан је меланхоличном субјекту како би се осветлио психолошки набој, од којег потиче драма лица. Према Мукаржовском: „Могло би се очекивати да ће се управо унутрашњи монолог аутору јавити као питање јединог субјекта, оног који проживљава психичко збивање”, и даље, Дижареден „своје схватање унутрашњег монолога повезује са драмским монологом који је у суштини дијалоска манифестација.” (Мукаржовски 1981: 280) Монолог који постаје релевантан елемент дијалоске форме, усмеравајући дијалог са опште на личну тему, чини да се субјект јавно оголи и увуче остала лица у сопствену несрећу. Стога се комуникација увек креће од опште, нове теме, ка индивидуалној, већ познатој: „Генералица: [...] Још никад не бејаш сретна. - Чезар: само ти се чини. - Генералица: ох...како си груб...само ми се чини?”(Црњански 1994: 93) Монолошка и дијалоска форма повезују се у драмском лицу кроз његов унутрашњи свети проговор о датом свету, који тек кроз дијалог постаје јаван, јер је изложен реакцији осталих лица. Дијалоска форма меланхоличног лица функционална је, јер је ревидирана и тако открива психолошки набој који је у основи драме: „Људи се по правилу не користе говором као средством којим би размрсили своје мисли и осећања када су сами [...] Слушајући монологе, наша машта прихвата једну врсту комуникације која се разликује од драме скоро узете, а која је слична приповедању или лирици.” (Елис-Фермор 1981: 301) Измењен концепт дијалоске форме чини да се лиричност драмског лица испољи у наизглед комуникацији са другима лицима, јер субјект не говори ради размене информација, већ да би објавио другима своје унутрашње стање. Недоследност у говору, који прати недореченост или, пак, сложене херметичне реченице, условљен је психолошком мотивацијом која субјект подстиче на говор: „Зато што има врло мало људи који би, размрсујући на овај начин мисао и осећање, заиста у својој свести употребили цео распон речи и реченица које би употребили да говоре на глас.”(Елис-Фермор 1981: 302). Но, психологија драмског лица условљена је да психолошко стање објави кроз говор који мора бити емоционално обојен, јер сведочи сложености унутрашњег стања. Контрадикторност осећања нужно је праћена неусаглашеним говорним ставовима и чиновима који нису прилагођени задатој ситуацији. Генералица је свесна старости, но пориче је услед неумитне жеље за животом: „[...] али ја хоћу још, хоћу још, још да живим.” (Црњански 1994: 81) Незадовољство сопством преноси се на објекте жеље, који као доступни морају бити одбачени. Недозвољени објекти, пак, остају у пољу жељеног. Слобода одабира коју Генералица има, јесте условна, јер она може бирати само између понуђених, дозвољених љубави, које не жели, јер је поље Генераличине жеље увек у знаку забране. Тако се и појам слободе ограничава, јер није апсолутан: „Међутим, „слобода“ такве врсте већ је унапред везана ‘датосћу’ тих могућности, а коначна и потпуно везујућа датост за човека јесте само његово постојање.” (Зизјулас 1992: 24) Уколико, како истиче Зизјулас, позивајући се на Аристотела „[...] човек јесте конкретна индивидуалност, међутим, он траје док траје његово психофизичко сједињење [...]” (Зизјулас 1992: 5), онда је нарушавање психофизичког склада, као основа меланхолије, почетак урушавања могућег

постојања субјекта, који не може живети изван унутрашње драме, нити се драме може ослободити.

3. ЗНАКОВИ МЕЛАНХОЛИЈЕ У АВАНГАРДНОЈ ПРИПОВЕЦИ

3.1. Авангардни јунак као меланхолични јунак

Културне и књижевне промене, које се догађају након Првог светског рата у знаку су неминовног прелома, који диктира ресемантизацију наслеђеног. Но, поратни период у српској књижевности, представља промену која је била неминовна и поред историјског момента рата. На то је указао Марко Ристић, наглашавајући: „Тај прекид са предратним конвенцијама настао би и без рата: симптоми модерног духа јављали су се и пре 1914. године. [...] Рат је дошао да то брутално демаксира, рашчисти.” (Ристић 1952: 100) Формација авангарде у српској књижевности претпоставља стециште историјски преломних момената, који књижевни израз проналазе у психолошком продубљивању ликова, као преживелих субјеката: „Тада је поново актуелизована Фројдова психоанализа [...]” (Вучковић 2011: 33) У преживелости и опстајању након Великог рата долази до психологизације јунака, чије се постојање и делање везује, директно и индиректно, и даље за рат: „Рат је у свести тадашњих приповедача разорна, сатанска сила која дезинтегрише телесне, душевне моћи човека, свдећи га на ниво животињства.” (Вучковић 2011: 33) Меланхолија, која се темељи на људској психи, јер „меланхолија је стање психе” (Лепениз 1985: 148), у процесу борбе за опстанак у свету бесмисла, препознаје се у авангардној приповеци, чији су јунаци у знаку психолошког превирања сопства и у релацији са силама спољашњег света. Меланхолични субјект међуратног периода покушава да опстане кроз историју рата и трауме, што имплицира резигнацију и деструктивност немоћи: „Меланхолија се јавља као трајна и неразрешива.” (Лепениз 1985: 148) Драган Јеремић повезује Андрићеву поетику за јединственим виђењем живота, које је у основи људских судбина: „Тако у Андрићевој визији живота уметност представља подршку човеку који, борећи се против својих највећих непријатеља: хаоса, смрти и бесмисла, на тежак и мучан начин одређује смисао свог постојања и утврђује положај у свету.” (Јеремић 1965: 21) О смислу човековог опстајања након рата, о могућности спасења субјеката повратника, говорили су и други приповедачи. Чини се да је међуратној приповеци од Вељка Петровића до Драгише Васића, својствена људска резигнација и преображај у знаку порицања живота који, након рата, није могао бити исти. Субјект послератне приповетке интегрише се у ратну страхоту као неодвојива жртва и онда када се рат формално окончава. Укидање вере и прератне илузије националног спасења преображава се у егзистенцијалну борбу, коју субјект води са траумама прошлости. О поратној прози Милоша Црњанског, Бранко Лазаревић говорио је у знаку резигнације Црњанских јунака, који више не доводе под упит појам смисла, већ укидају могућност смисленог постојања: „Они не мисле о животу ни смрти, не верују ни у рај ни у пакао, неће и не знају ни за шта, за крај и свршетак не питају, не буне се много, нису ни са ким и ни за што, светлост им смета и помрачина, ментална и морална, добра им је мајка. Чак не верују ни у ту и такву људску мисао.” (Лазаревић 1922: 93) Сумња и страх од прошлог које је се интегрише у будући живот, чини да поратни субјект види другост као непријатељски принцип који урушава квалитет живота. Стога је окренутост унутрашњем свету и затварање у систем негативних мисли израз меланхоличног доживљаја живота који је обезвређен. Меланхолик не верује у позитивну промену ни у спасење, расцеп између ја и света постаје начин да се субјект условно заштити од новог страдања за које мисли да му прети. Када се траума и страх једном појаве, оне постају интегришуће својство субјекта кроз даљи живот: „Њихова спољашњост, њихова физиономија, њихови поступци, њихови говори, све на њима изражава најдубљи, најоштрији страх на који не

могу да забораве и који не могу да савладају. ” (Ексирол 2006: 90) Стога се прератна вера у жртву као залог бољег живота претвара у помућену свет резигнираног субјекта, који је физички жив, но са новим поимањем живота који је сада у знаку незнања.

3.2. Меланхолија у приповеци *Мустафа Маџар* Иве Андрића

Психолошка пројекција Мустафе Маџара у истоименој приповеци проговара о људској психи након рата и начину на који се ратна страхота инкорпорира у живот и након његовог званичног краја: „Бунило добија особине душевне тегобе која је болесника бринула пре него што је болест експлодирала, или чува својства самог узрока који ју је изазвао [...]” (Ексирол 2006: 90) Сусрет са Мустафом јесте прекид епског величања јуначке храбрости и демитологизација јунакове величине, физичке и духовне: „Бијаше погнут и некуд мален (јер у причањима и очекивањима бијаше порастао). Вас савијен, мрк и умотан, више је личио на побожна и учена путника него на Мустафу Маџара о ком се толико причало и пјевало.” (Андрић 1965: 99) Физиономија јунака, која поништава представу у колективу, упућује на дубље проматрање положаја који би, славни јунак, требало да има. Бавећи се Андрићевом причом „Чаша”, Слободан Владушић је истакао:

„Крах епског света доводи до разлагања епског јунака на два посебна типа индивидуалности, на две фигуре које су у епском свету биле парадоксално уједињене у лику епског јунака: то је фигура симболичког вође и фигура особењака, унутар кога се јунак разликовао од својих саплеменика, при чему је та разлика била у квантитету, а не у квалитету. У не-епском свету те две фигуре се одвајају и егзистирају посебно – Ниче их види као политичара (који покрива фигуру вође) и психолога (који покрива фигуру особењака).” (Владушић 2007: 89-90)

Погнут положај тела опонира величању јунака у свести нација, када субјект још увек не открива истинску психолошку располућеност. Да је Мустафа Маџар најпре контролисани меланхолик, показује дискурс успешног ратовања: „Сувремени циник даде се разумијети као гранични случај меланхолика, који своје депресивне симптоме може држати под контролом и до становите мјере остати радно способан. Даче, у модерном се цинизму у битном смислу све своди на то: на радну способност својих носилаца – упркос свему, заправо тек последице свега.” (Слотердијк 2008: 21) Радна/ратна способност чини Маџара подвојеним субјектом, који ратничке пориве прошлости наставља и након рата. Међутим, ни нови рат не допушта да Маџар отпочне нови живот. Почетак снивања ратних страхота претпоставља историју трауме која креира будући и садашњи живот. Свеукупно искуство Маџар ће подвести под паролу: „- Свијет је пун гада.” (Андрић 1965: 103) Ратну трауму настављену након трећег повратка кући, јер: „Ово је трећи пут да се Мустафа враћа у свој погнути чардак понад воде” (Андрић 1965: 99), субјект испољава кроз даља убијања. Чини се да се прошлост интегрише као релевантни показатељ Мустафине садашњости, јер након сваког сна, Мустафа убија насумично људе које среће.

Но, неопходно је вратити се на сам почетак дискурса и на опис Мустафиног погнутог тела, које, као што ће се најзад показати, сведочи о трауми коју, наизглед славни јунак, носи у себи. Тело, према мишљењу Питера Слотердијка постаје удружена непријатељска сила према субјекту којем тело припада, јер одаје слабости и узрочник је психолошке болести: „Опасност од болести откуцава у њему попут темпиране бомбе; оно је сумњиво као могући будући убојица особе што обитава у њему. Тијело је мој

атентатор.” (Слотердијк 2008: 339) Како тело постаје претећа опасност психолошког растројства Мустафе Маџара? Најпре, основном физиолошком исцрпљености, која онемогућава сан. Измучено Мустафино тело постаје психички терет, узрок раздражљивости и помућене свести. Борба против несанице, најзад постаје борба за живот и очување идентитета, који је већ урушен догађајима прошлости:

„То се мучење понавља сваке ноћи. Одједном заборави све што је икад било, и своје рођено име, и пошто се тако у првом полусну угаси свако сјећање и свака помисао на сутрашњи дан, и остане само склупчано тијело под тамом као нијемим жрвњем, отпочну брзи мравци уз ноге и стрепња у мекоти испод срца, и стане свуда да се шири страх као хладно струјање. С времена на време ваља да устане, ма и с највећим напором, да пали свијетло и отвара прозор, да се увјери да је жив, да га нису сатрле и разлијеле мрачне силе. Тако до зоре, кад у тијело уђе тежак мир и однекуд потече сан, кратак, али милостивији и дражи од свега на свијету. А сутра је дан као и други. И то се једнако понавља, а да никад није помислио да коме каже. Хоће је презирао, а у лекаре није веровао.” (Андрић 1965: 100-101)

Борба коју Мустафа води против демона прошлости подједнако је принцип укидања и телесне и психолошке равнотеже: „Позиционирање казивања у прошлост, у Андрићевим међуратним приповијеткама функционира тек као реконструкција минулог времена и извесна његова надопуна. При томе, повијест ће у овим приповеткама обликовати појединчев идентитет само у оној мери у којој је његова особна прошлост мрачна, тамна, или, пак, непозната.” (Кос 2012: 176) Мустафина затвореност и унутрашња борба, чине да се иза јавне слике јунаштва крије поражени субјект, немоћан пред ратом у којем је прослављен. Јавна слава и приватно постепено урушавање субјекта резултирају дистанцирање Маџара од остатка света, јер унутрашња борба потири спољашњу слику: „Хитећи и не обазирјући се, пројаха кроз гужву, вреву и клицање, не окренувши се и не рекавши ником ништа, уђе у свој чардак [...]” (Андрић 1965: 99) Потрага за идентитетом отпочиње након реконструкције прошлости, наспрам које је изграђен лажни идентитет славног јунака у свести колектива. Поларитет између прошлог и садашњег, изговореног и прећутног, сновног и реалног, укида се у корист унутрашњег, јер Мустафина реалност јесу снови као антиципација почињеног зла у рату који пројеткују мрачну будућност његовог живота. Деструктивност Маџара постаје апсолутна када као изграђени меланхолик, посматра сваку другост као претећу опасност. Бежећи од несанице, али и од прошлости, Мустафа постаје претећа опасност за свет у којем живи. Зло почињено у прошлости транспонује се на визуру садашњег тренутка: „Путовао је час странпутицама, час посред села, био је и разгонио хришћане с таквим бијесом да ни Турци нису волели да га сретну.” (Андрић 1965: 104) Мустафино меланхолично кретање, као начин да се отргне мрачним силама снова, претпоставља рушење међуљудских односа чиме се једна траума замењује другом. Тако се трауме прошлости сажимају у исечцима који се појављују у сновима. Иако се Мустафа у сновима сусреће само са одређеним сценама из прошлости, дате сцене довољне су да се стекне увид у сложено психичко стање субјекта, у чијој основи је деструктивност. Сажимање као процес који се јавља у сновима доказује да је на основу малог броја слика могуће ући у скривену трауму субјекта, јер „један очигледан елемент одговара истовремено већем броју елемената; а, обратно, може један скривени елемент суделовати у више очигледних елемената, дакле, као у некој врсти укрштања.” (Фројд 2014: 172) Провоцирање стварности, као израз бунта према свету који је пун гада, чини да

Мустафа, напоследку, постане непријатељ сопства. Убиства која чини у завршеним ратовима, настављају се по повратку двојако, у сну и на јави. У сну је Мустафа прогоњен, на јави, пак, постаје прогонитељ. Страх од прошлог маскира се новим страхом који изазива у другим људима. Тако се субјект, наизглед штити од психолошке пропасти којој не успева да узмакне. Стога, Мустафа Маџар не ужива славу која му је приписана, јер је његов живот, наместо јунаштва, сведен на борбу за егзистенцију: „Зашто Мустафа Маџар није држао до свог јунаштва? Зашто није уживао у својој слави, у слави свог великог подвига? Зато што је знао да је већи патник неголи јунак.” (Костић 215: 194) Између оног који зло чини и оног који зло трпи Мустафа Маџар не бира, већ постаје субјект који чини зло и објект који трпи зло. Физичко зло, убијање претпоставља настраност проистеклу од психолошког зла које прогони Мустафу кроз снове: „За разлику од трагедије која показује пропаст човека по средини, који мора да бира између све вредности које се међусобно искључују, два добра која сукобљавајући се ипак не престану да буду вредности, овде нема ни добра ни вредности. Има само тензије између два зла, од којих ниједно не може бити у праву и тако постати неко макар релативно добро.” (Милутиновић 2012: 5)

Свет Мустафе Маџара, који је изграђен од убијања јесте основа за делатну активност у тексту приповетке. Убијање које Мустафа врши преплиће се са убиствима и силовањима која су се већ догодила и чини да зло из снова имплицира зло које ће се догодити након изласка Мустафе у свет. Начин на који Маџар представља своје јунаштво укида се у тренутку нових убистава те субјект сам онемогућава да ратничка вештина добије вредност. Чини се да једно зло интензивира друго. Мустафин став о свету као бесмислу не добија могућност промене, те се екстремизам Мустафиног убијања једначи са сопством као једним од гадова из света. Сан о силованој деци с Крима: „Сад их виде све четворо. Чује Русе како долазе. Хтио би да узјаше, али му се узенгија мрси и измиче и коњ се отима” (Андрић 1965: 101-102), у којој Мустафа постаје немоћан над онима које је силовао, тражи залог на јави. Борба са Аустријанцима на јави омогућава да Мустафа потврди свој идентитет као непобедив: „Одавно није било брже побједе. Огроман аустријски логор, нападнут у неочекивано доба и с неочекиване стране, прште у тили час. Бјеже избезумљени у чопорима. Мустафа једва достиже посљедње, упада међу њих, окреће се стреловито, а завитлана сабља му шири свијетал круг и хладан вјетар око њега.” (Андрић 1965: 102) Меланхолија Мустафе Маџара открива се након што се потврдом зла, прошлог и садашњег, субјект осећа поражено. Победа над другим човеком, престаје да буде релевантна онда када снови сустигну Маџара и наруше јачину његовог јунаштва. Непоколебљивост дана преображава се у страх од ноћи и нових снова:

„Од те ноћи сан у се посве украде; и онај сат два пред зору разорише сва нова и нова сновиђења. Неочекивано се, из ноћи у ноћ, појављиваху већ сасвим заборављени, безумно помршени, уломци прошлог живота. Оно што је било најгоре код тих снова, то је нека језива јасност и оштрина којом се истицао, сваки поједини лик и покрет, као да сваки живи за себе и има неко нарочито значење. Поче да стрепи од помисли на ноћ. Ни сам себи није признавао тај страх, али он је растао, мучио га дању, разарао и саму помисао на сан, живио с њим, упијао му се у живо месо и, тиши и тањи од свилена конца, сваки да засијецао дубље.” (Андрић 1965: 103)

Резигнација којој постепено подлеже Мустафа Маџар чини да се свет негативитета потврђује његовим сопством, мишљу о свету и делањем које врши. Тада историјски моменат рата и друштвена окосница простора Босне у којој борави Маџар, постаје само окосница за психолошко продубљење (ауто)деструктивности којом је субјект одређен: „Писац као да застаје пред судбинама малих људи, остављајући хук историје иза себе, али ипак не губећи из вида историјски рам, онолико колико му је нужно да своје јунаке ситуира у времену и простору.” (Ђукић Перишић 2012: 342) Смрт, као коначност са којом је суочен Мустафа, претпоставља онда у крајњој меланхолији начин на који се субјект бори против смрти сопства. Бежећи од смрти прошлости, субјект проузрокује нове смрти у садашњости, чиме показује брисање сопства из рационалне свере живота. Мустафин свет ограничен је сновним привиђањем и животом оних које је убио. Будући да смрти креирају Мустафин живот, он се нужно мора изједначити са смрћу. Бавећи се мотивом смрти као трагом постојања у причи „Смрт у Синановој текији,” уз ослањање на Лаканову концепцију нецеловитог субјекта који умире смртима из прошлости, Маја Анђелковић истиче: „[...] оба ова трауматична момента објављују и скривају оно непредстављиво и несхватљиво, по логици трауме поновљиво, оно што ће Алидеде да сусретне само још једном, а што је Мустафу Маџара свакодневно прогонило све интезивније, од дневног страха до ноћних несаница и смрти [...]” (Анђелковић 2012: 60) Уколико је смрт материјализована у прошлом другом, кроз дејство субјекта, онда је садашњост субјекта пренела догођену смрт у будућност и нови простор у којем се налази. Ослобађање није могуће, јер изван физичког контакта са смрћу другости, субјект носи и симболичку везу са умрлима. Дата веза опредметиће се кроз снове, као начин да се смрт интегрише у живот оног који је убијао. Мустафа Маџар сједињује у својој сложеној личности, ратничку надмоћ и људску немоћ пред животом, који га на парадоксалан начин, најзад укида из дискурса. Меланхолична жеља да субјект иступи из поретка који га је издерио, по правилу се завршава трагично, чиме се додатно унижава увођење ратничке моћи, јер у контакту са животом, Мустафа је изнова поражен. Немир којим је обузет потврђује да су ратничка војевања редувантна у креирању идентитета, који се урушава тамо где физичка снага не може да се употреби: „Остаје то да сви ови људи, од последњег Ђоркана, до првога Мустафе Маџара, имају неке тежње навише, неке веће или велике жеље, неке чудне, плаховите, помамне немуре, једно отимање, једну побуну. Али остаје и то да су све њихове снаге узалудне, и да им иронија живота непрестано подмеће клип под ноге, све до самог начина како им смрт ставља у заседу.” (Богдановић 1962: 233) Начин на који умире непобедиви Мустафа Маџар сведочи о лажној слици величине која је уткана у представу, јер физичко усмрћење којем напослетку подлеже претпоставља довршење психолошке смрти која је наступила много раније. Пређашње смрти тако конституишу будућу смрт Мустафе Маџара и пре него што се она одиграла. Меланхолична психа субјекта сведочи о извесној смрти у будућности, као већ готовом ћину, јер, како сматра Лудвиг Бинсвангер, меланхолија не подлеже емпиријским чињеницама већ психолошкој креацији у свести субјекта:

„Јер када меланхолици кажу: знам сутра ми предстоји брука, злочин, стечај у новинама, или: знам, сутра ћу бити ухапшен, стављен на срамни стуб, бићу изопштен из породице, искључен из струке, протеран из земље итд., то за њих нема ни у ком случају карактер само закључка, него већ готове чињенице [...] Ослобођена последности (консеквентности) конститутивних временских веза природног искуства, ту се јавља једна стварност, која је, додуше, стварни свет једног лудака, али како смо то видели, показује

својство неупоредиво више извесности, о коју се одбија свака сумња, јер у меланхоличном начину доживљавања, као што је речено, оно што ће се сутра десити не значи у основи никакву будућности отворену могућност, него свршену и свршетку проведenu чињеницу.” (Бинсвангер 1985: 137)

Како је полазиште Бинсвангера примењиво на психолошку свест Мустафе Маџара? Убиства која се одигравају у већ завршеном времену у емпиријској стварности, постају ирелевантна за меланхолију субјекта. Мустафа Маџар и након завршеног рата види (вероватно) силовану жену:

„Иако све то мисли и гледа у жену и сјећа се како ју је, у Ерзеруму, затекао саму у сарафовој кући и како се очајно отимала, ипак се присебно бранећи од двојице хајдука. Отима се и жени и сјећању, и само гледа да одбије двије хајдучке сабље, али гњев га превлађује. – И њу сте довели! Мало вас је двојица, кучке хајдучке! Има ли вас још?” (Андрић 1965: 107)

Питање које Мустафа Маџар поставља хајдуцима против којих се бори, открива поларитет његове стварности, на оно што је у свести и оно што се заиста дешава пред очима. Жена, која је у Мустафиној свести удружена са хајдуцима, јесте непријатељ прошлости, обновљена освета, која израња у тренутку актуелних борби. Силована жена је уприсутњена траумом Мустафиних недела која укида просторну и временску заборавност, јер је оштећени објект прошлости актуелизован у садашњем тренутку. Међутим, ни хајдуци нису део реалности, већ нови сан који интезивира трауму и страх од прогона прошлости: „Видећи да опет није спавао него кратак час и да више нема мирна сна ни пред зору, јекну од немоћна бијеса, сави се и стаде да бије главом о земљу. Тако се дуго бацао и режећи, вас запјењен, гризао црвену кабаницу, док се дизало сунце, над планином, високим небом.” (Андрић 1965: 107) Узрок Мустафине меланхолије и става да је свет простор бесмисла, нису актуелне борбе, већ поражени повратници давних збивања: деца са Крима, силована жена, те опет деца са Крима. Услед немоћи да се отргне сновним привиђењима и гласовима који су постајали све уверљивији: „ – Требали сте их пећи, похватати на жару...али сада је доцкан. Бјесни од муке. То је требало: пећи! И поново се диже да их хвата, али само узалуд маше рукама, јер је нејак и смијешан, а дјечаци се измичу и, наједном, лете као облаци” (Андрић 1965: 109-109), Мустафа Маџар постаје кулминативна тачка гадости у свету, хотећи, макар и у сну, да доврши започето уништење дечијих живота. Поражени су транспоновани у прогонитеље те Мустафино почетно меланхолично виђење света, прераста у маничну борбу против духова прошлости и против сопствене немоћи. Меланхолична учмалост прелази у интезивирану активност субјекта, као начин да се ослободи од психолошке заробљености у трауми. Уколико црна жуч у абнорамалности може бити топла и/или хладна те изазивати различита психолошка стања субјекта, у лику Мустафе Маџара показане су осцилације у вредности црне жучи што изазива опречна осећања. Страх и немоћ из сна, преображавају се у маничну потребу за кретањем и делањем/убијањем на јави, као одбрамбени систем од духова који субјект прогоне. Неустрашивост и страх уједињени у истом субјекту, доводе до маничног понашања и противразумског делања:

„Као што меланхолна мешавина изазива аномалије у болестима, тако је и сама променљива: као вода, час је хладна, а час топла. Зато, када нешто страшно бива наговештено, уколико је случајно мешавина хладнија, она човека ћини плашљивим, јер утире пут страху, а страх хлади. Види се да су престрашени, јер дрхте. Ако је мешавина топлија, страх је доводи на праву меру, и човек јесте устрашен, али неосетљив.” (Аристотел 2006: 17)

Одсуство свести о каузалним везама, наводи најпре Мустафу Маџара на манично кретање, за које субјект верује да спасава од демона сна: „Све до подне, јахао је, као у сну и, зачудо, би смирен” (Андрић 1965: 108), али и на манично делање и убијање којем претходи свест субјекта да мора убити или ће бити убијен, јер као што смо већ утврдили, Мустафа свет посматра као претећу другост и животну опасност. Последњем убијању, које се одиграва у кафани и које Мустафа започиње, наизглед неочекивано, претходе два узорка који закључавају Мустафину судбину. Први је у знаку гласова који су почели да се јављају и током јахања кроз шуму, након убијања фратарара и бега, чиме се укида последња могућност спасења:

„Те ноћи, путоваше без престанка, кроз шуму. [...] Наједном му се учини као да уз сваки облик иде и нарочит глас, шапат, дозив или пјевање; тихи, једва чујни гласови који се измјењују, а преплићу с облицима. Сви утонуше у пуцању канције којом је шибао коња. Али чим би престао да шиба, стадоше гласови да се роје и наваљују. Да би их опет ушуткао он викну и сам: - Ааа!” (Андрић 1965: 111)

Приповедачева дигресија о Мустафиним прогонитељима, открива једну од главних текстуалних интенција које осветљују делање Мустафе Маџара. Апсурд Мустафиног убијања крије се у веровању субјекта да новим пуцњевима старе укида и да се новим убијањем стара поништавају. Стога је, и овог пута, пуцање средство да се утишају гласови прогонитеља из сна. Мустафино поимање духова утолико је сложеније што се прогонитељи појављују као облици без садржаја/живота, јер је живот истргнут Мустафином вољом. Опстали су тако једино гласови, који се преплићу са облицима који сведоче да је некада на место форме био живот. Снови постају манифестна траума Мустафе Маџара, у којој је сакривен латентни садржај сна, оно што је Мустафа оставио у прошлости, а што се несвесно транспоновало у садашњи живот. Бавећи се манифестним и латентним садржајем сна, Сигмунд Фројд показао је како две представе сна функционишу као допуна једна другој: „Од једне велике сложене психичке творевине у несвесним мислима сна доспео је један делић и у очигледни сан, као њен одломак или, у другим случајевима, као алузија на њу, као подсетна реч, као скраћење у телеграфском стилу. Рад тумачења сна има да допуни у целини тај одломак или ту алузију [...]” (Фројд 2014: 116)

Други принцип који претходи Мустафином свршетку јесте став, који открива ширу геополитичку слику Андрићевог приповедања о Босни, националним и верским поларитетима и међусобним односима уздражности, сумње и страха. Мустафино поимање света, надилазе верску подвојеност, односно спаја верске различитости у став: „ – И Крштеног и некрштеног: свијет је пун гада.” (Андрић 1965: 113) Тако се интегрише општа слика страдалног света у Андрићевој међуратној прози, у оквиру различитих народа, веровања, традиција, који су чинили ситем Андрићевог света јединственим управо кроз стециште разлика које се не искључују, већ надопуњују:

„У причама Ива Андрића, према томе, устаје пред нас оно што је Босни било тешко, али што је, у исти мах, бацало на црни живот њен богате шаре и гротескног и страшног муслиманског Оријента. Устаје пред нас и некадашњица, с логорима и хановима, вазда живим друмовима, са чаршинлијама и кахвама, с прљавим и суровим животом, са страшним и тајанственим, бива и смешним типовима, какви су Ђерзелез Алија, Мустафа Маџар, Мула Јусуф и други [...]” (Секулић 1985: 221)

Парадокс живота Андрићевих јунака претпоставља чињеницу о страхоти живота и сложеној психолошкој свести која, напослетку уништава субјект немоћан у борби против сопствених страхова. Крај Мустафиног живота потврђује апсурд његових ратних вештина, јер Мустафа страда у тренутку психичке суманости, без могућности да се брани. Бежећи од смрти колектива, Мустафу дочекује друга смрт, која обезвређује славу његовог лика, јер Мустафино психолошко усмрћење, које је наступило одмах по завршетку рата, довршава физичку смрт на баналан начин, јер за манични страх субјекта ирелеватан је начин на који ће субјект бити физички усмрћен, уколико је већ психичка смрт наступила: „Мрак и тврдо. Тврдо. То је последње што је осјетио.” (Андрић 1965: 114) Символичка пројекција звезде која се гаси: „Крупна звијезда прелеће преко мрачна и уска неба, а за њом се осуше ситније. Учас згасну и посљедња”, претпоставља гашење једног живота и једног зла, но зло као општи принцип у свету наставља да живи у онима који Мустафу гоне и који иза Мустафе остају да живе:

„Зло у овој Андрићевој причи није системско, није израз бирократизованог друштвеног устројства, а није реч ни о баналности зла, већ је снажно, архетипско, релевантна антрополошка могућност, која је овде доведена до свог радикалног облика. Да је тако, потврђује и зло које се јавља као колективни феномен, као део психологије масе коју оличавају на крају Мустафини гониоци, који не знају ни кога ни зашто гоне, али то чине до истребљења.” (Ахметагић 2001: 288)

Психолошки феномен колектива, који наставља злом да одговара на зло, претпоставља архетипске обрасце који функционишу у несвесном делу психе и који се обелодањују у тренутку активације од стране спољашњег фактора, као окидача. Обрасце понављања, које Петар Џацић проналази у Андрићевим романима, можемо применити и у психологизацији ликова међуратне приповетке: „Ако предвидљивост извесних збивања произилази из архетипа као психолошке компоненте јединке, свакако да ту предвидљивост треба тражити у колективној психологији, тачније речено у оном што Јунг назива колективно-несвесним.” (Џацић 1995: 187)

3.3. Негативитет јунака – меланхолична негација

Психолошко устројство Мустафе Маџар претпоставља став да се злом одговара на зло. Апсурд делања Мустафе Маџара пренепрегава чињеницу да се, као продукт зла у прошлости формира став субјекта који бежећи од зла пројектује ново зло. Залог за почињено у рату, страдање невиних људи постаје интегришуће својство онтолошке егзистенције Мустафе Маџара, јер између подвојености у свету верске различитости, субјект живи поларитет јавне славе и интимног растројства која онемогућава да се његов

живот поима као живот славног јунака: „С једне стране, он коегзистира између свијета крштених и свијета некрштених, док с друге стране он коегзистира између онога људскога у себи и онога елемента у себи који припада демонолошком свијету.” (Ђорђевић 2017: 259) Поред демонског које је другост, али дубоко укорјењено у психу субјекта, однос према миту, претпоставља начин на који субјект (мисли) да гради однос према прошлом, према поретку, према сопству. У *Приповедачевој естетици* Иво Тартаља, освртом на концепцију мита Томаса Мана, процесуира лик Андрићевог Ђамила кроз лудило, суманутост и помућену свест. Уколико бисмо, угледајућу се на Тартаљу, аналитички посматрали лик Мустафе Маџара, видећемо да лудило садашњег тренутка (јер се Мустафина помућена свест маттеријализује у садашњости) антиципира већ догођено које се активира онда када субјект одлучује да заборави. Када субјект изгради однос према убиствима, као према завршеним догађајима, долази до повратка сећања о умрлима који спречавају да се прошлост заборави. Тако се Мустафа враћа у негативитет прошлог делајући кроз негацију према повратничком животу и новим, недужним људима: „У миту и халуцинацијама лудака присутна је иста немоћ заузимања критичког одстојања, привид се примају здраво за готово.[...] Формула мита према Томасу Ману сажета је у речима *Ja sam то*. Те речи своде искуство човека појединца који у поистовећењу себе са неким претходником: или са низом претходника, налази митску мудрост.” (Тартаља 1979: 80-81) Уколико је Ђамилово „признање кулминације једне трагедије лудило” (Тартаља 1979: 80), утолико је Мустафино прећутно признање, које нам приповедач открива кроз сновне халуцинације, процес који траје и током којег се Мустафина помућена свест интензивира пропорционално демонима прошлости. Сваки наредни сан освећује свест субјекта о немогућем спасењу, али и о екстрему негативитета према свету у којем се налази. Процес поистовећивања са ликом другог, у Мустафином случају, прогонитељ постаје прогоњени, Тартаља доводи у везу са староиндијском поетиком и појмом „дхвани”, који претпоставља несвесно виђење себе у другом. Уколико је староиндијска поетика Абхинавагупта из 10. века служила да се митско (пре)познавање одиграва упркос временској и просторној разлици, историја трауме Мустафе Маџара имплицира невољно пресликавање трауме других у трауму сопства: „У естетичком доживљају читаоца или гледаоца, треће лице се преобраћа у прво, а прошлост у садашњост.” (Тартаља 1979: 114) Силовани дечаци са Крима појављују се најпре као део приповедачевог увођења у Мустафину прошлост. Други пут појављују се као део стварности, просторно и временски део су Мустафиног актуелног психичког суноврата, јер није реч о сећању, већ о „живом гласу”, који Мустафи сугерише да злочин из прошлости ипак није довршен, јер децу није требало силовати и оставити „требали сте их пећи”. (Андрић 1965: 108) Иронично поигравање другог гласа који је глас трауме и провоцирања Мустафиног заборава служи активирању погрешке злочина, но не погрешке у злочину као покајања, већ као подсетника да је злочин морао бити екстремнији. Кулминација психичког растројства Мустафе Маџара догађа се активирањем различитих гласова, слика, облика и успомена, које субјект не покушава да окаје, већ да одбаци новим убиствима. Тако би се живот, као свет који је пун крштених и некрштених гада у потпуности одбацио и субјект би се, верује, спасао. Тако се креира меланхолична заблуда кроз коју субјект устаје против поретка којем припада, верујући да страдањем јамчи време за спасење сопства. Лудило које обузима субјект и које ремети равнотежу тела и психе, јер тело је поражено пред неуравнотеженом психом, прелази из меланхолије као стање продужене жалости у меланхолију са бунилом, односно липеманију:

„Мономанија коју карактерише весела или тужна, узбудљива или опсесивна страст, која доводи до непроменљивог и сталног бунила жеља и одлука у вези са карактером преовлађујуће страсти, природно се дели на мономанију у правом смислу речи, чије карактеристично обележје јесте делимично бунило и тужна или опсесивна страст. Прва од ових болести одговара манијакалној меланхолији, манијакалном лудилу, меланхолији са компликацијом маније [...] Ја је називам именом мономанија. [...] Друга одговара меланхолији старих, Рашовој тристиманији, Пинеловој меланхолији са бунилом. Упркос бојазни да ће ме оптужити за неологизам, ја јој дајем име липеманија[...]” (Екирол 2006: 85)

Као што видимо, за разлику од устаљеног дефинисања меланхолије, коју карактеришу продужена туга и жалост, Етјен Ескирол придружује меланхолији страст којом је субјект вођен и која прераста у лудило. Такво одређење меланхолије/липеманије одговора психолошкој концепцији Мустафе Маџара, чије пређашње зло претпоставља идентификацију субјекта за негацијом добра и продужено зло које Мустафа чини и након повратка из рата. У помућеној свести, липеманијак не види ствари у њиховој објективној појавности, већ према сопственој креатури света. Уколико субјект изриче „Свијет је пун гада” (Андрић 1965: 103), онда је свет непријатељско друго, од којег се субјект брани новим убиствима. Између субјекта и емпиријске стварности постоји расцеп, те Мустафина липеманијска унутрашњост искључује реалност спољашњег света. Бавећи се пројективном идентификацијом лика Мустафе Маџара, Јасмина Ахметагић наглашава помућену свест субјекта, која је узрок недела које субјект чини:

„Мустафина недела одвијају се према истој схеми: властиту мржњу и насилништво он упсиује у другог, те у свести овог Андрићевог јунака он сам и није нападач, него жртва туђег узурпирања. Оно што се објективно збива и оно што јунак мисли да се збива радикално се разилази. Параноидна свест никада не види целину, него прави менталну конструкцију усредсређивањем на детаље и појединости који конструкцију подржавају. Зло се храни злом, Мустафина бестијалност постаје све изразитија, а сходно се и томе пројекција генерализује, више не захвата појединце, већ дословно читав свет: Свијет је пун гада.” (Ахметагић 2011: 279)

Мустафина располућеност између садашњости коју посматра у магновењу и сновне прошлости коју, пак, види у јасним сликама, сведочи психолошкој располућености, које је субјект свестан, но ипак верује да је његово зло одбрамбени механизам од света који је препун гада. Дакле, насупрот самосажалењу или самокривици коју спомиње Фројд, долази до уступања места оправданом злу, јер субјект не увиђа погрешке сопственог делања. Верујући да је убијање логични чин одбране, субјект проглашава себе за неподесивог у емпиријској стварности, насупрот сновима пред којима је унапред поражен. Свест о свемоћи субјекта, нужно враћа на основу граница и тежњу за њиховима прекорачењем: „Отуда је, заправо, меланхолија стање свијести о властитим границама, с тим јасније што је јача била жеља за прекорачењем граница.” (Јурица 1985: 96) Иступање из граница рационалног понашања имплицира суноврат субјекта који иступањем иде у суноврат и/или смрт:

„Према Андрићу, дакле, Мустафа се изгубивши себе, одбио сасвим и од људи у трену своје највеће славе. Само, то није био пустахилук услед охолости ни острвљеност непобедивог газиде: био је то крај једне личности која се већ одала злу и коју је урнебес

битке готово отрезнио у стању у ком се већ налазила. [...] Тренутна свест о прекорачењу границе може бити знак и бржег стропоштавања у безумље.” (Самарџић 1980: 273-274).

Разарајући митску представу јунака, која се пресеца Мустафиним трећим повратком кући и затварањем у свој чардак и, на даље, обрасцем понашања, убијања, који Мустафа успоставља, Андрић врши психолошко раслојавање расцепа у Мустафи Маџару, који се, уколико се вратимо на почетак приповетке, јављају још у периоду менталног сазревања субјекта. Најпре се субјект одваја од породице: „[...] послаше га у Сарајево да учи медресу” (Андрић 1965: 99-100), након чега долази до првог негативног преображаја субјекта који ће, касније, своју мрачну психу ћутње и осамљивања објавити злочинима које чини:

„Ту проведе четири посне и четири тешке године. У двадесетој години, са сандуком књига из софтинске сиротиње, и с великом зурном од црнога дрвета, а рупице јој оковане сребром, врати се у Добој и не одсједе код брата него у овај чардак. Био је сасвим промијењен. С наусницом изнад напућених усана, погнут, мрк без осмијеха, нит се с ким дружио ни говорио.” (Андрић 1965: 100)

Почетак демитологизације и негације живота, догађа се много пре ратничких подухвата те онда постаје јасно због чега Мустафа Маџар не може да испуни очекивану слику непобедивог јунака. Психичко растројство унапред одређује Мустафин животни пут:

„Андрић је управо довољно нагласио неповољне животне околности, које су личности Мустафе Маџара могле да нанесу жестоке емотивне ударце. [...] Испод схеме почетног циклуса иницијације митског јунака у Андрићевој новели, дакле, свом снагом избија конкретним животним околностима условљена његова изузетност: он је рано напуштен од свих верски аскетизам му је изнуђен (зато је касније, како писац каже, презирао хоће), а предавање уметности колико год да може бити урођено, исто толико може да буде условљено објективним околностима.” (Шутић 1980: 284)

Рана меланхолија Мустафе Маџара, испољена кроз дистанцирање од света, осамљивање и прекид са породичним везама, уз бављење науком и музиком, јер „по дану би читао књиге у варошког хоће Исметаге, а ноћу би свирао дуго у зурну[...]”, отворила је могућност плодотворне меланхолије, која претпоставља пасивну продуктивност субјекта. Субјект је, физички пасиван, отуђен, но психолошки креативан. Плодотворна меланхолија укида се одласком у рат и психолошком променом којој субјект подлеже. Након шест година, субјект се физички враћа у свој чардак, но живот пре рата се брише: „Погледа мушему у коју је замотана његова стара зурна, и зелен сандук са књигама, али се не дотаче ничега.” (Андрић 1965: 103) Сада субјект постаје емотивно раздражљив, сумњичав према свету и уверењима сопства, јер сновне визије у знаку су релевантне јаве за Мустафу. Тако настаје меланхолија страха и читавања снове негације у реалан живот: „[...] такав човек сумња да је све што види или чује ђаво, или неко омађијан, и замишља хиљаду привиђења и авети које у мислима свакако и види, као на пример бауке, и разговара са црним људима, духовима [...]” (Бартон 2006: 65)

Негација живота коју континуирано живи Мустафа Маџар и која траје до кулминативне тачке када се и Мустафин живот укида, порекло води од трауме прошлости која више није прошлост, већ креатура Мустафиног живота заснована на сновима. Стога је

понављање прошлости кроз сновне слике, понављање трауме које онемогућују нормалан рад Мустафине психе. Сигмунд Фројд темељи неурозе на понављању трауме, због чега субјект не може да се ослободи ни трауме ни последице коју траума производи:

„Трауматичне неурозе показују јасним знацима да им је темељ у фиксирању за моменат трауматичне несреће. У својим сновима ти болесници редовно понављају трауматичну ситуацију. Изгледа као да они нису изашли на крај с трауматичном ситуацијом, као да та ситуација још стоји пред њима, као несавладан актуелан задатак, а ми то схватање примамо са свом озбиљношћу; оно нам показује пут ка једном-назовимо га тако-економском посматрању душевних процеса.[...] Тако називамо један доживљај који душевном животу за извесно кратко време доноси тако силан прираштај надражај да његово окончање или довршење нормално навикнутим начином не успева, из чега морају произаћи трајни поремећаји у промету енергије.” (Фројд 1976: 257-258)

4. МЕЛАНХОЛИЈА У *ЛИРИЦИ ИТАКЕ* И У РОМАНУ *СЕОБЕ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

4.1. Меланхолични субјект у збирци песама *Лирика Итаке*

Појава *Лирике Итаке* 1919. године претпоставља објаву једног прелома који не значи само временско-просторно измештање субјекта из реалности у свет текста, већ објаву новог субјекта, који своју модерност интегрише у мотиве страдања и уништења. Владимир Гвозден у тексту „Религија без наде” истиче:

„Уистину, поезија Милоша Црњанског сведочанство је, можда и најдубље у српској поезији, дубинског распада заједнице који не можемо прикрити наивним идеализацијама и испразно-носталгичним реторским замасима. Не ради се овде само о томе да песник сведочи о распадању заједница и држава у контексту Великог рата, већ је реч о сеизмографском запису дубљег процеса фрагментације повезаног са темељним наративима и противуречностима модерности.” (Гвозден 2013: 124)

Субјект Црњанскове Итаке меланхоличан је вишеструко. Његова меланхоличност не произилази само из сећања на скорашњи рат. Креира се нова свест субјекта, који је меланхоличан по својој природи, изван спољашњих околности, јер „меланхолија је стање психе.” (Лепениз 1985: 148) Црњански ће у *Лирици Итаке* узети психолошки набој субјекта као начин на који субјект превреднује вредности уписане у идентитет колектива, јер само тако постају објашњиве очигледне непоударности између традиције изван текста и у тексту: „Г. Црњански поштује подсвесну психологију човекову, она која је мање рационално ухватљива, а више се наслућује, која се не сазнаје дедукцијама него интуицијом, и која се зато не објашњава већ живо и топло сугерира.” (Богдановић 1930: 16) Тако се авангардни песник измешта у поље меланхолије, ослобађајући се традиционалне устаљености и историјског момента у којем се налази. Црњански поезијом противуречи дотадашњим нормама, вршећи експеримент над поетским врстама, он пушта да поезија проговора о меланхолији сопства: „Техника и реторика преобртања налазе тако једну од својих најделотворнијих метода: исмевање званичне културе, књижевности и њених институција, друштвених механизма итд. Тако негативни и деструктивни дух игре стиче до тада невиђену критичку снагу.” (Марино 1998: 150) Деструктивност којом се користи Црњански постаје плодотворно средство у разоктривању стања меланхоличног субјекта, који противуречи прототипу Одисеја. Субјект прати Одисејев повратак, но крајња инстанца лутања је меланхолично кружење у ништа:

„Код Хомера, Одисејев одговор Полифему (у деветом пјевању Одисеје), да му је име Нико, може се разумјети дословно: Одисеј јесте нико све док се не успостави нарушени поредак. Као што Хомеров јунак треба да се врати на Итаку како би поново задобио свој идентитет, тако код Црњанског пјесник треба да, након целокупног искуства, идентитет поново дефинише.” (Радоњић 2013: 135)

Превредновање традиције тако рађа ослобођени, меланхолични субјект, који меланхолији не пркоси, већ је објављује својим постојањем: „Као Танатосов гласник, меланхолик је саучесник-свједок крхкости означеног, несталности живог.” (Кристева 1994: 30) Саучесништво у рату те постојање субјекта као живог сведока неочекиваних сломова вредности националних уверења текстуално резултира општим расположењем које није пуки песимизам, већ једно ново искуство и традиције и модерности. Једна од

новина коју Црњански уноси, јесте меланхолија мушког, којом се у историју меланхолије, чији су носиоци увек биле жене, уписује концепт разарања традиционалног поимања меланхолика. Меланхолични субјект жене, за коју се најчешће веже осећање пролазности времена, па чак и на Диреровој гравури где „видимо женску особу са крилима – персонификацију меланхолије – [...]” (Батос 2006: 40), замењена је у 20. веку мушкарцем чија је меланхолија свесни одговор на трауму рата. Авангардни субјект, није по природи меланхоличан, већ под присилом спољашњих реалија, које транспоноване у песничко искуство, постају меланхолијски плодотворне. Но, меланхолија је и даље песнички текст ратничког искуства и обезвређене мушкости у преживелом мушкарцу: „Меланхолични дискурс који Црњански доследно употребљава у политици представљања жртвоване или осујећене мушкости која памти искуство Првог светског рата конституише специфичност мушког родног искуства и есенцијализује почетну разлику.” (Росић 2014: 173) Жаки Пижо је, бавећи се везом генијалности и меланхолије, евоцирао генијалце⁵ кроз историју, чији су животи уско повезани са меланхолијом. Меланхолија се, сматра Пижо, не може подвести под појам болести, јер није реч о болести тела, већ о болести душе, стога је емоционална променљивост природно стање меланхолика: „Услед дејства жучи која га нагриза, меланхолик не подноси безбојну трезвеност живота. принуђен је на то да се забавља. Он је човек Забаве. Из истог разлога, он је биће насиља и контраста, изложено сталним променама, он је неухватљив.” (Пижо 2006: 26-27)

Није ли субјект Црњанскове *Итаке* субјект који се „забавља” на простору који је, након рата, нулта тачка меланхолије? Након суноврата културног наслеђа, херојских идеала, ратне жртве јунака, преживелом субјекту, остаје поигравање са остацима онога чега више нема:

„Припадницима генерација, које су преживеле рат 1914–1918., крајње насиље и патња постали су део свакодневног идеаријума и имагинаријума. Култура сећања, која се обликовала подизањем монументалних споменика и других обележја као и уређивањем и посеђивањем гробова, побринула се за то да њихово искуство не потоне у нерелевантност или да буде демолирано заборавом. Постале су како традиција тако и историја.” (Грдина 2014: 247)

Субјект онда постаје предводник ништавила некадашњег система, који на месту уточишта налази празнину:

„Нисам патриотска трибина.

Нити марим за славу Поетика.” (Црњански 2010: 8)

Уколико долази до подривања вредности, на начин да се конвенционална вредност потпуно брише, меланхолику је допуштено поигравање са остацима реалија којима се служи у сврху материјализовања празнине. У авангардној поезији физичко присуство празнине, реализовано је пародијом која рекреира устаљене конвенције. Објава меланхолије имплицира интегрисање смрти као плодотворно семантизовање јединице, јер меланхолични субјект је жив како би говорио о смрти(ма):

⁵ Присећајући се дела и судбина Херакла, Сократа, Емпедокла и Платона, Пижо је нашао блиску везу генијалности и меланхолије, као и то да се меланхолија може тицати личности и/или дела одређеног човека. Жаки Пижо, Гениј и меланхолија, часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, 2006, стр. 23.

„Јунаци модерних времена се сматрају строгим, суздржаним и правим. Такође скривеним; истинитим у могућем а ипак загонетним. Никаква промјена која одаје радост. Никакво узвишено уздизање ка оностраном. Ништа осим једноставне тешкоће да овдје доле буде усправно. Они једноставно остају усправни око празнине која их чини чудно самим, и блиским.” (Кристева 1994: 169)

Романо Гвардини, у тексту „О смислу меланхолије”, покушава да осветли меланхолију као стање бића које није само психијатријски проблем: „Меланхолија је нешто превише болно, она сеже предубоко у корене нашег људског постојања да бисмо имали право да је препустимо психијатрима.” (Гвардини 2006: 134) Меланхолија је одговор на болести друштва, историје и општих животних принципа које урушавају устаљени склад бића. Авангардни субјект, стога, претпоставља отпор традицији, чија је уверења рат поништио, јер „Црњански указује на потребу промене објекције према националној теми.” (Вучковић 2011: 154) Нове, (анти)вредности поратног субјекта израз су искуства Великог рата. Према се чини да Црњански разара устаљене каноне, чини се да меланхолични субјект *Итаке* довршава став урушавања постојеће етике, коју је рат одвећ започео: „Тај сензибилитет и морал у вези су са трауматичним искуством Првог свјетског рата. Нов поглед на стварност и традицију даје се из индивидуалне перспективе, а то се слаже са превредновањем стварности и интерпретирањем традиције из перспективе колективне, националне.” (Радоњић 2013: 142) Тежња аутора да „анархију прогласе за принцип” (Богдановић 1930: 257) јесте последица ратне деструктивности која је коначна. *Лириком Итаке* Црњански сведочи националној меланхолији, која се исказује из перспективе једног субјекта, као носиоца вербалног кода целог колектива. Смрт као проглас рата наставља да живи кроз усмрћење принципа који у поратном периоду не могу опстати. Црњансков меланхолични субјект јесте наставак смрти у друкчијем облику. Долази до усмрћења формалних књижевних конвенција, националних тема оптимизма и трансцеденталног поимања спасења, које је укинута још у модерни. Меланхолија тако наставља духовну смрт преживелих након што је рат довршио физичко и материјално усмрћење:

„Да ли је смрт крај свега? Добро ћу пазити да не одговорим на то питање. Она је у сваком случају крај свега материјалног и што нас може везивати за овај земаљски свет, на крају крајева, једини који нас занима, јер смо за њега везани. Она може бити и почетак нечега другог, на пример, неког потпуно духовног живота, савршено меланхоличног. Ипак, остаје чињеница да између то двоје нужно стоји смрт.” (Прео 2006: 247)

Између Првог светског рата и *Лирике Итаке* гради се семантички центар који интегрише страдања на духовном и материјалном плану. Меланхолични субјект онда пружа отпор прошлости која је у знаку страдања, тако што покушава да укине или превреднује њене валенце у периоду након рата. Црњански то чини пародијом и сатиром. Херменеутичка позиција песничког субјекта омогућава интертекстуалне везе са различитим периодима историје и књижевности и њиховим личностима. Субјект је стециште авангардне побуне и меланхоличног става према институцијама политике и истакнутим именима прошлости. Хотећи да представи суноврат поратног периода, песнички субјект провоцира (ин)директно историјске садржаје, задржавајући формални облик који је читаоцима познат. Сачињена од „Пролога”, „Епилога” и три циклуса:

„Видовданске песме”, „Нове сенке” и „Стихови улице”, *Лирика Итаке* ресемантизује митску причу о Одисеју, херојску прошлост косовског завета, те религиозни принцип (не)могућег спасења. Меланхолија је средство да песнички субјект, духовно усмрћен текстуално сведочи о непосредној прошлости, чије су конвенције, у књижевности, друштву и политици, неодрживе. Започета за време рата, током Црњансковог боравка у болници на Ријеци, *Лирика Итаке* уписује будућа времена у знаку неименоване меланхолије: „Тада сам, први пут, осетио и наслутио да ми живот неће бити онакав какав сам ја да буде желео, него да ме носи ветар судбине, који има неку мрачну страну. Почео сам да пишем, кришом, песме за Итаку.” (Црњански 1959: 174)

4.2. Противуречење традицији

Стање које је задесило песнички субјект након Великог рата, као стање које означава општу резигнацију, услед материјалних и духовних поништења верујућег у субјекту, претпоставља збирно осећај меланхоличности, који настаје када субјект бива суочен са смрћу. Меланхолију Роберта Бартона, Бела Хамваш повезао је са појмом који синтетише меланхолична искуства смрти и који назива Палата психе. Психолошко поимање света као меланхолично претпоставља освешћење субјекта у додиру са смрти. Када смрти постану неминовне и очигледне и када је субјект немоћни посматрач усмрћења, догађа се психолошко путовање у меланхолију која је сублимација семантичких варијација смрти: „А кад каже да меланхолија седи на сред пакла, онда то значи да је Палата психе заправо доњи свет, односно пакао.” (Хамваш 2006: 80) Не постаје ли онда јасно ради чега је модерни субјект нихилиста без наде? Огорченост као основни израз немоћи песничког субјекта постаје средство провокације према систему који се урушио и више не постоји. Тако се поратна поезија Милоша Црњанског упиње на ниво општељудског страдања, које надилази националне оквире и претпоставља апсолут страдања под окриљем Великог рата. То омогућава да се меланхолија у поезији Црњанског повеже са песничким понором Георга Тракла, који страда у краковској болници након учешћа у рату. Осећај безнађа који обузима повезује субјект Траклове и Црњанскове поезије, претпоставља проговор о дехуманизацији поратног периода и деградацији етике моралности и јунаштва:

„Младост у корену сасечена, младићи тако невесели и уморни, оптерећени свеприсутношћу смрти и бременом убијања, трагају за специфичним изразом, који ће њихово разочарење и згађеност светом спрегнути са чежњом за оностраним, са метафизичким визијама и екстазама. Расплитање чврстих форми певања тек је предуслов на том путу, следи усвајање сопственог карактеристичног корпуса доминантних лексема, које ће условити и често понављање и варирање основних, готово опсесивних мотива. Поезија заласка, како бисмо је могли назвати, ослања се на слике јесени, вечери, сутона, слутње смрти, на усамљеничка, невесела, меланхолична расположења, а чезне за слободом и смирајем звезда и месеца.” (Веселиновић 2006: 550)

Стога се субјект служи заосталом формом чији је садржај, такође у рату усмрћен, како би уприсутнио немир и страх разореног бића у процесу превредновања старог: „Има се утисак да оно што је у читавом његовом делу најважније, а то је форма дела, у *Лирици Итаке* то је најмање важно, разбијена је снажним дејством песничких суштина, жестином песничке јарости и побуне.” (Лончар 1972: 145) Сублимирање ратног, поратног и, уопште,

једног искуства у преломном историјском тренутку претпоставља изван осећаја разочараности једну продуктивност која се рађа у меланхолији. Меланхолија јесте стање потиштености, али се песнички субјект интегрише у проживљено искуство смрти како би могао о смрти да говори:

„Ја видех Троју, и видех све.

Море и обале где лотос зре,

И вратих се, блед и сам.” (Црњански 2010: 7)

Меланхолија се, као што видимо, у збирку уписује као почетни, већ закључен став. Искуство деградације света и сопства које субјект саопштава, резултат је већ проживљеног искуства, након којег је спознаја коначна. Она се тиче пропадљивости система, вредности, етике људскости и вере у постојање формалних норми. Субјект се одриче прошлог, како би, ослобођен, о прошлости могао да говори. Стога је подривање дотадашњих вредности нужен услов за меланхолију коју субјект жели да саопшти. Довођење у питање поретка имплицира упитно постојање субјекта. Да ли субјект може опстати изван система чији је био део:

„Осетљив човек тражи не себе, него притајене осете нечега што није он. Оно што мрзи и од чега страхује није то да ће остати сам са собом, него да ће бити лишен утисака који му омогућавају да осети живот. Није довољно да остане лишен свега како би био са собом и видео себе; а када нађе себе и види себе, он више не жели осете; он у својој унутрашњости и у самом посматрању своје слабости налази неку врсту уживања које се везује за мишљење или интелектуалну активности.” (Де Биран 2006: 120)

Продуктивност меланхоличног субјекта пропорционална је празнини коју осећа. До стадијума интелектуалног генија меланхолик долази спознајом смрти другости, али и смртношћу сопства, но то сазнање користи као делотворно средство у саопштавању истине. У „Нашој елегiji” уписана је традиција страдања и прихватање безверја као једине могућне вере. Потенцијално опстајање на остацима укинутих вредности, омогућено је прихватањем крајњег негативитета који се прокаљује као нови живот:

„Ми више томе не верујемо,

Нит ишта на свету поштујемо.

Ништа жељно не очекујемо,

Ми ништа не оплакујемо.

Нама је добро.

Проклета победа и одушевљење.

Да живи мржња смрт презрење.” (Црњански 2010: 15)

Проглас новог сазнања јесте део новог времена и новог субјекта, чији је процес преображења текао у времену рата. Стога је ново искуство исказано

парадоксалном објавом живота, али и мржње у животу, како би се успоставила равнотежа између бића и новог поретка:

„Извртање по супротности повезаних слика и значења с лица на наличје, чудновате оксиморонске структуре, обртање лествице вредности, пародијска помицања и карикатурална претеривања, чак до ругалачких изобличавања, све су то видови успоравања и деструкције који су у разним покретима авангардне књижевности мање или више, краће или дуже, преотимали маха.“ (Петковић 1996: 39)

Проглас новог времена поништава залог живота за који се субјект, најпре, борио. Након психолошке промене која је била увучена у глобалну измену једног свеобухватног система, субјект прихвата то мукотрпно осећање постојања у оквирима новог живота. Стога је рушилачки став одабир који субјект не врши произвољно, већ наметнутом променом у коју је насилно увучен. Говорити како Црњански руши традиционалне облике, пренебрегава чињеницу да је пуноћа смисла задатих форми одавно уништена и да је формално усмрћење последњи знак краја једног времена. Меланхолија Црњансковог субјекта односи се, најпре, на нови смисао који субјект увиђа, а који је бесмисленост формалног трајања облика који су изгубили своју сврху. То се посебно односи на циклус „Видовданских песама“ у којима је представљен крај проговора о херојству и славној прошлости. Тон којим се аутор служи претпоставља експлицитан бунт против прокламовања прошлости у времену које прошло потире:

„Јаук и гробље је народ мој.

А сјајна прошлост је лаж.

Мој народ није стег царски што се вије,

Него мајка обешчашћена.

Зној и сиротиња и мржња што тиња,

У стиду згаришта и стена.“ (Црњански 2010: 20)

Лично искуство резигнације пренесено је на колективну трагику живљења, чији је проглас слободе, парадоксална жеља заробљеничког живота. Осећање за традицију као уједињеност колективног духа опстаје само као начин да се колективном јединству објави крај, јер народ представља расуте, страдале појединце, чија је вера у заједништво убијена онда када су чланови те заједнице страдали. Стога се о осећању меланхолије може говорити као о пробуђеном субјекту који након рата не жали за прошлим, већ се учи животу у простору који наместо домовине објављује празнину смрти. Како нема могућност промене нити измештања из постојећег стања, субјект наздравља суноврату у којем се задесио. Извртање наслеђених облика и семантичко измештање њеног садржаја јесте провоцирање којим меланхолични субјект „Здравицом“ уписује нову стварност у дискурс страдања:

„Да живи гробље!

Једино чисто и верно.

Да живи камен и рушевине!

Проклето што света у висине.

Ми смо за смрт!” (Црњански 2010: 23)

Зашто је меланхолични субјект за смрт? Спознаја страдања у различитим видовима пређашњих историјских момената, чини поратни субјект обogaђен новом вредоносном перспективом. Субјект је посредством меланхолије двоструко обogaђен новим сазнањем. Прво се тиче чињенице да је смрт једина извесност. Друго је, пак, могућност, да се кроз свест о пропадљивости обезбеди легитимна бесмртност. То се постиже прихватањем смрти. Субјект више ништа не може да изгуби те је за њега нова смрт уклопљена у систем којим субјект потврђује своје постојање. Гласајући за смрт, субјект интегрише сопство у царство материјалне и духовне смрти како би, након апсолута нападања, и даље био биолошки жив. Уколико је након рата позиција субјекта она која сведочи остацима умирања и смрти, онда је нова позиција субјекта уједно и део унапред одиграног чина усмрћења. Бавећи се меланхолијом Роберта Бартона, Хамваш је довео у везу спознају, смрт и бесмртност. Однос међу наведена три елемента јесте однос међузависности:

„У сред среде душе, унутра, у дубини, скривена столује смртност душе. Ту столује бескрајна пролазност, болна пропаст, ту столује оно нешто што је минуло човекa, судбине, живота, лепоте, љубави, страсти, знања, величине – проминуће и сам свет. А ко преживи ову неопозивост и ову непроменљивост, тога ова свест неће поразити, неће га уништити, не, учиниће више од тога: биће испуњен неком врстом благог, густог, тешког, тамног нечега. То густо, тешко, благо, тамно нешто јесте – меланхолија. Меланхолија је болест коју сви добијају када у средишту палате Психе дознају да ће умрети. Меланхоличан постаје свако ко сазна да није бесмртан.” (Хамваш 2006: 81)

Субјект кроз смрт спознаје аполут смрти, омогућивши сопству бесмртност кроз прихватање задатог апсолута. Субјект не чека да се догоди ново усмрћење, јер је у његовој свести смрт већ одиграна и зато борави у простору смрти, оглашавајући њене валенце кроз песнички дискурс. За меланхолију је важно одређење временских секвенци које постају призма кроз коју се проматра свет. Меланхолик посматра и актуелне догађаје, као већ одигране, јер у свести меланхолика када је једном наступило нападање, оно постаје именитељ и за све будуће догађаје. Резигнација као ново психичко стање субјекта, јесте тачка из које започиње рушење спољашњег света, јер „одлучујуће место или моменат не налазе се у спољашњим околностима и потресима, него у унутрашњости самог бића, у некој врсти селективне сродности са свим оним што може да повреди.” (Гвардини 2006: 137) Бол који субјект осећа интезивира се при сваком контакту са спољашњим светом, који постоји у обрисима некадашњег изгледа. Но, патња субјекта која долази до кулминативне тачке, нужно прелази у равнодушност као крајњу истанцу немоћи која се одражава пасивношћу. У „Новим сенкама” субјект сведочи стању непоминости и психолошке обамрлости који показују да се субјект одрекао живота који га је након рата сачекао:

„Моје су ране болне и нове,

А мисли сузне, неопрезне.
Блажени који по мору плове,
И не остају да чезне.
Мисли се моје ничег не клоне.
Без суморне наде и спаса
Пусте радосно у видик тону
У зрак што их таласа.
У бол и грех и крвопролића.
Са тугом новом и безданом
У сласт витлају жељом необузданом,

Ко свело лишће, сва бића.” (Црњански 2010: 43)

Назнака суматраистичке чежње за далеким пределима, у *Лирици Итаке*, претпоставља чежњу субјекта за измештањем из оквира у којима се налази. Но активност субјекта унапред је онемогућена те је метафора жутог лишћа у сразмери са стањем у којем се субјект, након самопроматрања, налази. Уколико субјект не може да измени околност у којој се задесио по повратку свом народу, нити да измени систем који постоји, јавља се реакционарна провокација као начин исказивања разочарања. Стога је свесно извртање руглу традиционалних вредности начин да се субјект обрачуна са прошлоћу и историјом које у новом времену губе значај. Поништавање наслеђених идеала и усвојених религиозних доктрина посебно долази до изражаја у песмама „Спомен Принципу”, „Гротеска” и „Химна”. Рушење могућности трансцеденталног система и утехе славе прошлости као залог за жртве у рату, јесте меланхолично скидање застора са представљених националних слика, уписаних у свест народа као императив жртвовања:

„О правди и победи светој
Нек умукне крик.
Оцеви и браћа и сестре беху срам.
Освети, мајци нашој, нек се ори цик.
Раји, рити, диште косовски храм.
А сунцу и манастирима угушите пој.
Кадифе и свиле нек нестане драж.
Јаук и гробље је народ мој.

А сјајна прошлост је лаж.” (Црњански 2010: 19-20)

Резигинирани субјект обузет је деструктивним набојем према прошлости, као култу пред којим клечи страдали народ. Потреба да се уприсутни садашњост у свест колектива једначи се са потребом субјекта да објави крај једном времену чије се херојство не може транспоновати у садашње тренутке страдања. Црњански је у *Итаци и коментарима*, посебно „Уз песму о Принципу” приближио слику пресека који се догодио након видовданског атентата 1914. године: „Надао сам се да ћу моћи живети скромним али слободним животом књижевника. У тој нади сам се преварио. [...] Вест да је у Сарајеву убијен аустријски престолонаследник, стигла је до нас, тог сунчаног дана у Бечу, – који је освануо без и једног облачка [...] Епоха валсева била је завршена.” (Црњански 1959: 55-57) Прелом који се догађа након атентата претпоставља друкчију позицију и перспективу младих стваралаца, чији су животи били увучени у политичке вртлоге: „У великим, историјским тренуцима, судбина додели сваком улогу, и не пита.” (Црњански 1959: 57) постаје онда јасна меланхолија којој је обузет субјект Црњанскове *Итаке* чије се демаскирање славе прошлости догађа у оквиру неочекиваних околности. Спознаја и интелектуално-књижевно сазревање чини да се осећај разочараности нужно упише у књижевно стваралаштво које је уследило:

„За све младе који су, кад је требало да ступе у живот, ступили у рат, овај је, као што је познато, био пресудан, преломан, истородан доживљај: без обзира са које зараћене стране су се налазили, и да ли су били у рову или позадини, они су се осетили нагло отрежњени и разочарани. Победа једне стране није ту ништа изменила: поменута вера у Европу, разумност, науку и човека – била је уздрмана или уништена.” (Витошевић 1972: 13-14)

Преокрет који се догађа на књижевном плану, није значио једино нову, авангардну формацију у књижевности, јер као и меланхолија, авангарда настаје као одговор на историјске катаклизме. Преживели се обрачунавају са појмом прошлог чија се уверења поништавају онда када историја брише титуле предака и наслеђену свест о самовољном жртвовању за отаџбину. Између обрачуна зараћених страна, постоји колектив који бива увучен изван своје воље, једино као број у збиру страдалих или преживелих. Бунтовнички дух који је интегрише у целу збирку, претпоставља глас преживелог који талогом меланхолије успоставља рационализацију преживелог стања. Тако се повезује страдање једног народа са искуственим садржајем појединца у стециште које се назива меланхолија. Владимир Дворниковић користи специјализовани појам „југословенска меланхолија”, обухватајући страдална искуства суседних народа, повезаних заједничким искуством – страдањем: „И тзв. добра својства и мане, све настраности и особитости, све разлике и одлике спрам ближих и даљих сусједа ту се у једном коријену зародише.” (Дворниковић 2006: 142)

Песме „Химна” и „Гротеска” повезане су, у меланхолијском кључу, посредством позиције бога који ће се најпре позивати, као меродавност правде, да би се, најзад претворио у крв:

„Немамо ничег.

Ни Бога ни господара.

Наш Бог је крв.”

Модерни субјект се, након уништења храмова, Милешеве и Грачанице, окреће Богу на чијем је месту сада празнина. Принцип Бога као свемогућег оповргава се континуираним страдањем, јер ако је, према Библији Бог љубав, због чега се субјект суочава са мржњом и пропагира, најзад, мржњу? Уколико се субјект нужно суочава са мржњом и живи у систему мржње, нужно се мора одстранити Бог који је мржњи антипод. Субјект је препуштен себи и другим немоћнима, чија је борба започета физичким обрачунама, а завршена материјалним и духовном усмрћењем, те је стога бог, какав је некада био, сувишан. На то је указао и Новица Петковић: „Замена крв наместо владалаца неба и земље има непосредно значење које се – преко лирског ми у име војника – везује за конкретан време Првог светског рата.” (Петковић 1994: 74) Нова религија јесте религија меланхоличне резигнације, при чему је наместо Бога ништавност/човек/рат/страдање, крв:

„Не веровати ни у шта, не поштовати ништа, не очекивати ништа, и у свему томе осећати, макар и привидно, задовољство и естетичку радост, уистину, није само један свесни изражени мазохизам, већ слика света без Бога, без вере, без поноса и без части. То је она празнина у којој трепери људско биће. Без Бога, као огледало празнине света. То је онај пад у ништа, у самотништво, у негацију света. Пут према не-бићу, као пут према бићу, осећање смрти као осећање живота, између света и не-света, као између Алфе и Омеге.” (Ракитић 1972: 126)

Меланхолија као пут од бића ка не-бићу имплицира опречност субјектског кретања. Субјект склизав у празнину живота, но ипак задатом празнином успоставља повратак у свет који му је понуђен. Субјект се мора одрећи сопства и света из којег излази како би успоставио равнотежу између новог поретка и позиције сопства у њему:

„Живот који се не може живети, пун свакодневних мука, прогутаних или проливених суза, неподељених несрећа. Девитализован живот спреман да се сваког тренутка стрмоглави у смрт. [...] Одсутна из смисла других, странкиња, тек узредно присутна у наивној срећи, од своје потиштености прима врхунску, метафизичку луцидност. На граници између живота и смрти, понекад можда имам горд осећај да сам сведок неког не-смисла Бића, да разоткривам апсурдност везе и бића.” (Кристева 2006: 181)

Рушење номиналних вредности које су у вези са функцијом и позицијом традиционалног Бога настављено је у песми „Молитва”, у којој меланхолични субјект постаје луцидан у извртању канонизоване молитве „Оче наш”. Отац из молитве меланхоличног субјекта није на небесима већ је конкретизован соматском представом унижености:

„Оче наш

Сенко, света седа погурена

На дрвеној раги.

Са лонцем разбијеним на глави

и очима пуним ветрењача плавих.” (Црњански 2010: 79)

Биће које се обраћа Богу налази се у позицији оног који Бога исмејава. Успостављајући нову религију ништавила, меланхолик не води рачуна о начину на који се Богу обраћа, јер Бог више није духовно савршенство којем човек с унижењем прилази. Уништењем постојећих вредности и одрицањем живота, субјект се одрекао и принципа по којем је Бог створио и живот на земљи и човека у животу. Усто, људско спасење више не зависи од Бога, јер Бога нема. Уколико Свето тројство чине Отац, Син и Свети дух, у меланхолији долази до расипања и тројства и сакралности. Син је следбеник Оца по осрамоћености и унижености, он нема моћ да исцели ни себе ни друге:

„Оче наш,

Син је твој бољи него анђели,

Али ником помоћи не може.” (Црњански 2010: 79)

Усмрћење сакралног тројства и његове апсолутне моћи у религиозном систему јесте део процеса који је започет одрицањем свих вредносних норми које су до тада важиле. Измењене перцепције о космичком поретку и божанском стварању кроз љубав, меланхолик пропагира оно што је рат успоставио: смрт, крв, вешала. Користећи се традиционалним облицима, субјект их руши семантиком која је одређена меланхоличном разочараношћу. У „Оди вешалима” значењски је доведен у везу предмет вешала са душевним стањем субјекта – стидом:

„Још има нас што волимо рат

И на вама висити од стида.” (Црњански 2010: 82-83)

Вешала и биће заменили су места. Вешала не треба да се стиде своје функције, јер су одиграла улогу задату сврхом. У поље стида улази човек, чија је сврха, уколико постоји, преузета од вешала – да убија и мучи. Тако се креира иронична слика дехуманизације до потпуног укидања квалитативне функције човека. Интезитет меланхоличности којом је субјект обузет постигнут је визуелним декром, јер „пут до истинске славе вешала, сада, по песнику, може да буде само ослобађање из ове приземне, мање вредне области у вертикалној слици света.” (Шутић 1972: 178) Опредметити човека у крајњој истанци значи учинити га оруђем којем је одузет живот. Кроз такав процес преображења пролази Црњансков субјект након поврата из рата на „родну” Итаку. Уколико је рат поистовећен са лутањем, а субјект са Одисејем, повратак модерног Одисеја претпоставља не повратак, већ улазак у нову сверу живљења, до тада непознату. Измењене психолошке структуре и квалитативне перцепције, нови је субјект/повратник суочен са непознатим системом у којем су знак и означено прекинули познату везу. Стога ствари добијају ново значење које креира преображени субјект. Рађајући нови систем вредности, субјект се затвара у меланхолични простор кружења. Између знања о прошлости, које више није релевантно и новог сазнања које се конкретизује у пракси, субјект неминовно бивствује у тачки која је вредносни пресек. Огорчен и немоћан, меланхолични субјект слави оно у шта је увучен, исказујући тако став прихватања ратне страхоте, јер другог избора нема. Песничком сликом закључен је став о судбини ратног и поратног човека у „Дитирамбу”:

„Наша је судба урликом мрети

Охоло страшно по горју.

Певати, гласно разапети,

По стењу, кршу и борју:

Да је живот за слуге част,

и над весео гњили свет

виталит себе смрти у почаст,

као стег крвав и свет.” (Црњански 2010: 21)

Прихватање рата одриче се поносне жртве људског живота, уписане у историју славне прошлости: „Тако се идеологија као његов поглед на свет и трауматично сазнање света лирског субјекта ове песме нису претворили у величање рата и српских победа, у узвишену апотеозу скорашњој епопеји, већ у болну поратну јадиковку тужног повратника.” (Пијановић 2013: 118) Историјска представа о завршетку рата, за психичко стање субјекта није мердовано, јер се њене валенце уписују у нови идентитет субјекта као нови начин поимања живота. Тамо где се рат завршава отпочиње борба која се транспонује на душевно стање и психологију преживелих. Субјект се са илузијом о крају рата обрачунава у песми „Вечни слуга” чиме се алегорички уписује у служење рату који нема крај:

„Оплакали сте рат и мислили:

Сад је крај.

О мученици, вешала расту

Више него син, жена и брат

И верна су, у бескрај!” (Црњански 2010: 90)

Семантичка инверзија последњег стиха јесте провокација резигнираног субјекта, који своје служење вешалима приказује као верност вешала човеку. Материјализовањем рата кроз вешала потврђује континуирано присуство душевне располућености, као последице рата, која је трајна. Једина извесност коју субјект уочава јесте нови живот који је уписан у меланхолију. Једино тако субјект може опстати у измењеној струкури и сопства и света и наставити тамо где је, пре искуства рата, стао. Сведочење страдању, међутим, чини да се поратни субјект потпуно измени. Променом психолошке структуре, субјект нужно мења и перцепцију света који се мења пропорционално промени субјекта. Уколико је субјект уписан у ново време као преживели сведок рата, нужно је уписивање нових вредности које потиру прошло, изгубљено. Бавећи се делом Фјодора Достојевског и везом туге, злочина и меланхолије у *Злочину и казни*, Јулија Кристева преиспитује односе између субјекта и промена које су га задесиле. Уколико постоји принцип који је претећа опасност, коју субјект ипак избегава, потребан је, сматра Кристева, опрост, и поновно повезивање са силом, узурпатором, јер само тако може опстати субјект који је избегао или преживео смрт:

„Је ли могуће да опроштење које долази, које долази након већ замишљене – ако се може рећи већ преживљене – смрти која је и нужно обухватала тако муњевит сензибилитет какав је сензибилитет Достојевског, стварно може узвисити ту смрт: избрисати је и помирити осуђеника са силом која га осуђује? Велики занос помирења са заборављеном силом, пошто је постао жељени идеал, без сумње је нужан да би поново прихватио изнова дати живот како би се успоставила веза са поново пронађеним другим. Занос под којим ипак остаје често меланхолична зебња већ једанпут умрлог субјекта мада чудесно васкрслог...” (Кристева 1994: 238-239)

Субјект повратник тако формира нови однос према већ проживљеном, проматрајући и смрт као проживљено искуство. Будући да се субјект нашао у простору смрти, „меланхолија је тако предворје, Лимб Смрти.” (Јурица 1985: 99) На основу новог искуства које је искуство смрти, субјект располаже пређашњим животним искуством и новим, стеченим у рату. То му омогућава поигравање формом и смислом старог и новог, креирајући себи статус ослобођености од значења:

„Сета нас свега ослобађа сем себе. Ослобађа нас и сећања да свему није осигуран смисао. Смисао је попут мозаика, састављен из различитих комада. Могућно га је покварити и од исте грађе сачинити други. Смисао меланхолије, баш као речи, може бити и онај растур смисла какав импликује меланхолија, реч за бољку онога који у писању, и не само у њему, воли понекад да види хетерогену смешу.” (Аћин 1985:66)

Страхујући од новог живота, услед немогућности да поврати стари, меланхолични субјект *Итаке* узима за тему проговора управо нови живот, како би психолошким обрачуном победио силу спрам које је немоћан. Како се субјект не би препустио смрти/сили чије последице и даље осећа, субјект се служи иронијом и слави управо оно против чега се борио. У песми „Југославији” слави се неподударност коу објављују песничке слике. Принципу југословенског уједињења, субјект додаје осећања негативне конотације, при чему слика потиरे тему јединства о којој говори:

„Здраво, на дому мрки погледи,

Мржња и свађа.

Здраво, у сраму, покору, беди,

Браћа смо, браћа.” (Црњански 2010: 96)

Спајањем семантички опречних слика, братства и мржње, субјект проговара о парадоксу рата којим се, жртвовањем живота, пропагира слобода. Онда је прихватање рата/смрти одговор који меланхолични субјект успоставља. У психолошком усмрћењу меланхолије могућа је слобода бића. Стога и појам меланхолије у 20. веку помера значењски центар са болести на душевну бол, јер се меланхолични субјект новог века рађа услед друштвено-историјских чинилаца који директно угрожавају субјект и ремете његову животну равнотежу: „Нова психијатрија покушава да психички болесном, који је тако често понижаван, врати каризму патње. Она наглашава да болесник пати и због друштва, првенствено због тога што не може да поднесе болештине овога друштва и што им се инстинктивно одупири – по томе се разликује од наводног здравог.” (Гинтер Шмиц 2006:

181) Раздвајањем унутрашњег стања од јавног делања меланхолични субјект открива постојање две опречне стране, једну која је интимна и искрена и другу, која је јавна, маскирана:

„На јави моја душа је богат сељак

Веселјак.

Само у сну, ко Месец бледа

И тако ко он невесела,

По свету блуди.” (Црњански 2010: 98)

Повлачење разлике између интимног и јавног претпоставља комплексно душевно стање субјекта. Субјект је (не)вољно прихватио нови живот, но његов унутрашњи свет у односу је искључивости према датом животу. Тако се, према мишљењу Милосава Шутића, креирају две функције људске фигуре, визуелна и чулна. Перцепција света и реакција субјекта на свет нису увек у односу складности, јер представљеност слика и начина на који субјект чулно перципира дате слике, јесу у односу дистинкције:

„1. Човеково тело је један визуелни детаљ, оно је само по себи једна визуелно-перцептивна чињеница. 2. Човеково тело је везано за свет интензивним чулно-визуелним доживљајем, који је необично динамичан, и у коме се стално смењују доживљајни објекти – конкретне појаве у простору објективног света, као и перспективе песниковог ока у односу на њих.” (Шутић 1972: 184)

У односу субјекатске перспективе према спољашњим реалијама налази се значењски центар меланхолије, јер меланхолија је најпре последица, а затим и реакција на друштвени контекст песничког субјекта. Меланхолично кружење претпоставља немоћ субјекта, али и немогућност да прихвати наметнуто: „Постојање је постало бесмислено. Све што је та особа чинила јесте да кружи око једног те истог, то јест свог доживљаја празнине.” (Хамер 2009: 88)

Семантика лутања која чини да се субјект идентификује најпре са Одисејем, а затим са Дон Кихотом, чини да се, путањом која води ка крају збирке интензивира ресемантизација епске прошлости у корист јунака који припада пикарском јунаку. Тако долази до десакрализације и губљења етике херојства епског јунака који се, на крају, преображава у антијунака чије лутање претпоставља меланхолично кружење нихилизма:

„Епилог је на крају књиге као завршни шамар јавном мњењу, глас упућен читаоцима и критичарима, док је Молитва смисаоно окончањем одификације лирског субјекта од хероја-луталице до витеза-луталице који стоји на почетку модерног доба. То је пут од авангардно ресемантизоване, из митских и епских оквира у домен историје и политике изведене фигуре Одисеја до последњег, уморног витеза, Дон Кихота, којим се не толико пародијски колико нихилистички разрешава питање апсолута у Лирици Итаке.” (Петровић 2013: 178)

Питање нихилизма у *Лирици Итаке* решава се крајем збирке, којим се субјект измешта из поља психолошког преиспитивања позиције света након рата, јер извесно је да је свет којем је припадао, дефинитивно уништен. Обраћање јавности, као заокружено раположење ироније којом субјект довршава провокативни чин изазван осећањем разочараности, омогућава да меланхолију посматрамо као психолошку свест субјекта, који је активни учесник у суновраћењу онога што је после рата остало:

„Не, томе је крај!

На Итаки ће да се удари у сасвим друге жице.

Свеједно да ли ја или ко други.” (Црњански 2010: 107)

Субјект *Итаке* потенцијални је нови ратник који свој обрачун према јавном мњењу уписује као генијалну креативност меланхолика. Питање новог времена, које је Марко Ристић представио у знаку нужности која би се свакако одиграла, социјалним променама имплицирана је измена перспективе песника и песничког субјекта: „Самосвест модерног субјекта, чија је мисија обрачуна са старим те динамичност новог живота, интензивиранија је психолошким набојем негативитета услед Великог рата, чије су валенце одиграле важну улогу у креирању ново друштвеног поретка и позиције субјекта у њему. Процес дехуманизације који је оштро спровео Црњански, јесте начин да се скрене пажња на биће којег историја уписује у културу трауме и страдања изван његове воље.” (Ристић 1972: 28) Безнађе, међутим, није више у знаку романтичарске жртве за херојско одликовање отаџбине, већ самосвест авангардног субјекта да је преиспитивање и превредновање стварности, након преломних историјских момената нужно, и да нови поредак захтева нову субјекатску позицију.

4.2. СИМБОЛИЧКИ ПОРЕДАК КУЛТУРЕ И МЕЛАНХОЛИЧНИ ЈУНАК – ВУК ИСАКОВИЧ

Симболички поредак културе 20. века уписан је као део историјских момената, у којима су носиоци догађајности *Сеоба*, најпре Вук Исакович, нужно меланхолици. Разарање предратних вредности уочава се као интегришући елемент кроз антиципацију 1744. године и будућа ратна, емоционална и психолошка растројства. Нови дух авангарде, којима се провоцира већ убијен идеал рата, претпоставља креирање нових облика, као носилаца преживелог, разореног стања субјекта:

„Неизбежност преокрета у вредностима и законитост смене раздобља одлично је осетио сам Црњански, у *Мисли*, 1922, исписујући неку врсту, могли бисмо рећи, златног правила српске авангарде: то је повлачење од оних вредности које је досад живот истицао и уздицање нових, досад непримећених вредности.” (Витошевић 1972: 17)

Видимо да се, поредак културе, и пре објављивања *Сеоба*, превредновао, чинећи да се нови субјект суочава са укрштајем спољашњих и унутрашњих борби, које носи у својој модерности. Вук Исакович претпоставља искорак из предратног идеала херојства и освешћеност у чијој је основи меланхолична (само)спознаја о узалудности борбе, јер „одбацивање предратног испољило се најпре као одбацивање доратног, романтичарски занесеног и парадно-свечаног виђења отаџбине.” (Витошевић 1972: 20) Меланхолија Вука Исаковича уписује се у психу разореног субјекта и пре одласка на војну, где се довршава став о немоћ и када „[...] увиде да му је живот прошао и да га више поправити не може [...].” (Црњански 2015: 155) Пројекција лика Вука Исаковича сведочи о субјекту чија је природа меланхолична отпочетка. Одлазак са славонско-подунавским пуком имплицира трајање заблуда које Вук наслућује и пре коначне реализације и страдања војника.

Растргнутост између породице и жене, и војника на другој страни, Вук Исакович пресеца одласком у рат који види као пут новог почетка. Једну несрећу, субјект замењује новом: „Ратна зла, разарања и разочарања имала су ту добру страну да су човеку, тако често утонувом у заблуде и замке, помогла да из неких од ових изађе.” (Витошевић 1972: 32) Болести деце, као и честе селидбе, Исакович пренебрагава одласком, којим се маскира решење несреће, јер ће време проведено у рату бити импликација за додатна страдања и рушење апсолута породице Исаковича, али и ратничког идеала: „Несрећа као да је остала била иза њега, пред њима је била само та даљина, зарасла густом травуљином, од које се малаксава.” (Црњански 2015: 17) Као носилац илузорног решења у чијој је перспективи спасење лично и национално, Вук Исакович постаје илузија сопствене (не)моћи, чију ће коначност освестити тек након повратка. Назнаке суматраистичке визије, као потреба изгубљеног субјекта да изнова пронађе уточиште претпоставља егзистенцијално спасење разочараног субјекта у рату. Тада се суматраизам појављује као „уточиште свих изгубљених, намучених, рањених и разочараних, једина вера коју они могу да супротставе нељудском механизму рата.” (Зорић 1972: 211) Пут заноса који је у основи уверења при поласку у рат, претпоставља идентификацију Вуковог национа са средством у рукама Марије Терезије. Свест о бесмислу рата и искоришћавању, чини да се сан о промени живота у Вуку Исаковичу измени до попутоног укидања, тек онда када је безизланост окончања. Но, и тада свест Вука Исаковича гони ка даљем кретању и нади која се ипак успоставља у незнању:

„Негде мора бити лакшег живота, ведрине догађаја, што се сливају као чисти и хладни, пријатни пенушави слапови. Одселити се треба зато, отићи некуда, смирити се негде, не нечем чистом, бистром, глатком, као што је површина дубоких горских језера. Живети по својој вољи, без ове страшне збрке, идући за својим животом, за који се беше родио. Идући нечему ванредном, што је, као и небо, осећао да све покрива.” (Црњански 2015: 155)

Илузију бољег живота, која не напушта Вука Исаковича, бива транспонована у *Другој књижи Сеоба* на Павла Исаковича, као носиоца индивидуалне и националне наде у бољи живот на путу ка обећаној Русији. Преваре којима подлеже Вук Исакович интензивирају већ постојећи осећај меланхолије са којом полази у рат. Породично расипање које се понавља, као и тежак положај народа, чини да се природа Вука Исаковича идентификује са спасењем, које се неће догодити. Тако се индивидуална немоћ сједињује са општом, док се породична страдања одигравају паралелно, на другом простору, са унижењем војске након рата. Обезвређеност породичног и херојског идеала претпоставља суноврат Вука Исаковича који се огледа у лутању и неумитном тражењу спасења које није дато као могућност. Стога се меланхолична природа Вука уписује као навикнутост на несрећу, која опстаје у животу само уз лажну свест о укидању несрећног живота. Раполућеност између прошлог живота, садашњег повратка у разорену породицу и будућег живота који се неће догодити, Вук Исаковић процесуира прошле смрти, жене слуге, војника као залог за будући живот који постоји у Русији. Смрти блиских људи, разочараност у етику људског достојанства унижењима од стране Аустрије имплицирају жељу за поновним одласком, чиме се продужава и живот и заблуда Вука Исаковича:

„Русија му се чињаше као неко надземаљско царство. Чуо је да су неки који су тамо из белог света дошли, постали богати и моћни. Да су одмах добили по један чин више. Да се тамо живи и ратује господски. Да су цркве дивне и слатко православље. Овде га је чекала само беда и непрекидна жалост, што га је чинила безумним, очајним чудним. Овде га је чекало само бездано ништавило и празнина, што их је видео најпосле тако близу, пред собом и својом страшћу.” (Црњански 2015: 154)

Уколико је за Лакана стварно само оно што је увек присутно (Лакан 1971), јер стварно не може бити одсутно, док је имагинарно део природе, а симболичко део културе, евидентно је да Вук Исакович врши допуну имагинарног преко симболичког поретка, јер је и имагинарно произилази из симболичког. Тако се раскол у Вуку Исаковичу, између очекиваног и добијеног, у чијој је оновни симболички поредак културе херојства и пројекција будућег спасења, уписана у другом, Русији, која би требало да реконструише нарушену целину тренутног живота, јер „као важни елементи симболичког, концепти смрти и недостатка настоје да начине од задовољства принцип регулисања дистанце према ствари, а потреба за смрћу, која иде изнад принципа задовољства, преко понављања, представља само маску симболичког поретка. Зато је симболично одређено субјективношћу, а имагинарно, сачињено од слика и појава, резултат је симболичног.” (Милутиновић 2012: 202) Уколико Вук Исакович себе види као предводника решења, за које верује да постоји, тренутна пропаст, надомешта се визијом поновне селидбе и поновног покушаја. Узалудност коју израђа из бесмисла честих сеоба чини да се Вук Исакович одриче борбе у коју је најпре кренуо те да промени центар своје жеље, како би жеља била реализована. Сустицање двају живота у Вуку Исаковичу, један који се већ

одиграо и други који треба да се деси, чини константу Вукове психе, располућеност између оног што се догодило и оног што тек треба да се деси. Свест о прошлим страдањима надомешта свест о жртви као залогу за будући, срећан живот. Вук се онда не препушта ни потпуној меланхолији, већ своју меланхолију смешта у време којем у својој свести види крај новом сеобом која се треба догодити:

„Празно је било пред њим све и узалудно занавек за њим, што беше прошло. Ништа нјиј постигао ни у овом рату, као ни остали, и све то његово ходање и сељакање само се једнако настављало. До дна, међутим, у себи, осећао је да је немогуће да све тако прође и како га вуче глас неки, обећавајући му нешто ванредно при свршетку.” (Црњански 2015: 155)

Уколико је свест о узалудном рату једнака свести о меланхолији, јер: „меланхолијом која се беше претворила у ћутање, упорно и старачко [...] враћао се из рата” (Црњански 2015: 153), утолико је свест о Русији начин да се тренутне меланхолије спаси и субјект као јединка и субјект као предводник породице и национа. Тако се живот Вука Исаковича чини и даље валидним у знаку ратника и оног који заслужује много више од обичног живота:

„Ти тренуци великих сазнања и дубоких емоција представљају праве експлозије времена дуго нагомилаваног, времена које разбија чауре објективности и историјске мерљивости баш онда када главне личности, потопљене и саме у свакидашњи банални живот, осете потребу да изроне из те свакидашњице која убија и да открију нешто дубље и основније на чему почива и њихова егзистенција и егзистенција света око њих.” (Зорић 1972: 229)

Међутим, период од једне године, коју Вук Исакович проводи на војни претпоставља годину (раз)откривања душевних стања трију чланова породице Исаковича, при чему се паралелно прати Вук чији ће крахови бити унижење хероике и достојанства национа који предводи. Унутрашња превирања, емотивни недостаци те скрнављење брачне заједнице која се догађа чином између Дафине и Аранђела, претпоставља, на другој равни, осветљавање несреће која је дубоко усађења у Вуку, Дафини и Аранђелу. Сва три јунака делају као индивидуе, борећи се са страховима и немоћима сопства, но повезани су мучним осећањем живота и жељом за прекорачењем границе допуштеног и омогућеног. Стога је година Вуковог одсуства једнака години када се уприсутњују скривене слутње, чежње и страхови чиме јунаци пролазе кроз процес колективне и личне деградације:

„Између тог одласка и тог повратка за њега, за његове војнике и оне који су остали код куће, протеже се једна мучна и дуга година, која је у свом кобном и безнадежном протицању, као симбол не само живота тих личности или чак читавог једног народа, већ људског живота уопште који, посматран под извесним углом, изгледа заиста исто тако бесмислен и исто тако проживљен по туђој вољи и за туђ рачун.” (Ристић 1996: 163)

Време које Вук Исакович проводи ван породичног дома имплицира урушавање породичне парадигме, удаљавање од породице као асоцијативног модела муке и несреће, но и процес кроз који пролази Вук као изоловано биће. Процес преображаја претпоставља урушавање државничких идеала упртим у врх Аустрије, рушење илузије о Марији Терезији, и саму старост која није пука физичка пропадљивост, већ емотивна и

психолошка истрошеност. Апсолут меланхолије подударан је апсолуту Вукове немоћи која се материјализује ћутањем, при повратку са војне: „Меланхолијом која се беше претворила у потпуно ћутање, упорно и старачко, и он је, као и отац му, кога је при свакој важнијој изреци спомињао, враћао се из рата.” (Црњански 2015: 154)

Узалудно трагање и неиспуњена реч Марије Терезије чини да се женски принцип заводљивости и лепоте којом је Вук био најпре обузет, претвори у разочараност, политичку и емотивну. Вук Исакович и Марија Терезија пролазе паралелно кроз годину заблуде, при чему је царица обмањивач, док је Вук Исакович обмањени. Идентификација Вукове младалачке снаге и лепоте и војничког подвига и унапређења са лепотом и моћи Марије Терезија догађа се истовремено, као што се и разочараност јавља онда када субјект постаје свестан илузије коју је живео. Мушки и женски принцип уписују се као антиподи секулности и пожуде која је некада постојала:

„Разгораченим очима гледао је Вук Исакович све то, погледом упртим у њено остарело лице са збораним подваљком и висећом кожом под ушима, брадицом која беше врло мала [...] У њеним великим очима, једино, остаде још притајене, тамне лепоте, али су и оне биле упале у кожица, кесица, бора, белих крпица и свакојаке нечистоће.” (Црњански 2015: 80)

Уколико Марија Терезија апстрахује моћ и потврду Вукове ратничке моћи, утолико је њена пропадљивост импликација губљења моћи коју је Вук веровао да поседује: „Гледајући га са подсмехом и она беше зачуђена његовим кривим и отромбољеним устима и брцима и погледом уморним, а нарочито јој сметаше што се премештао с ноге на ногу. И њој се, као и другима, учини као неко одевено буре, шупље и празно.” (Црњански 2015: 80) Осећај пролазности у знаку узалудно утрошеног времена, чини да се визуелна представа Вука Исаковича измени, чиме соматска представа одаје психолошку свест о узалудности ратовања: „Кад му ни после првих победа, не дадоше за потполковника, престаде и да се брије и да се дотерује, тако да му нокти израстоше и да код Штрасбурга изиђе пред Карла Лотариншког, као прави, подивљао медвед.” (Црњански 2015: 92) Тако долази до идентификације принципа моћи коју Вук види у Марији Терезији и коју жели да постигне. Уколико нема унапређења и Вук није признат као потпуковник, онда долази до суноврата сексуалне и нарцистичке енергије. Субјект се запушта и препушта празном протицању времена:

„Подвостручавање је блокирано понављање. Док поновљено опада у времену, подвостручавање је изван времена. То је одражавање у простору, игра огледала без перспективе, без трајања. Двојник може фиксирати у једном тренутку, нестабилност истог, дати му привремени идентитет, али он продубљује исто у понору, он у њему отвара несумњиво и недокучиво дно. Двојник је несвјесно дно истог које га угрожава и које може да га уништи.” (Кристева 1994: 299-300)

Егзистенцијална потврда Вука Исаковича јесте потврда војничке способности и спасења колектива, при чему Вук посматра себе као предводника и потенцијалног спаситеља. Када реалност постане противуречна првобитној замисли субјекта, долази до разочарања у живот и у сопство, јер субјект више не види себе као изабраног поједница, већ као део масе која страда: „Сажаливши се, више него икад пре, на своје војнике, није имао на коме да истражи свој гнев и горчину, што се све дубље упијаху у његово тело. Чекање месецима, на потполковника, начинило га је грозничавим и он је, сад, јасно видео

и беду осталих.” (Црњански 2015: 92) Преплитање приватног и јавног, као део опште несреће и проживљеног унижења, доводи до психичке распопућености Вука Исаковича. Тренутак када субјект увиђа да се рационално и креирано међусобно искључују, претпоставља моменат демитологизације херојског ореола. Међутим, субјект не може у потпуности да напусти слику сопства као (све)могућег ратника, упркос стварности која изриче континуирано унижење Вуковом пуку. Две психолошке равни сустичу се као креирана и рационална свест, опстајући истовремено као нада и безнађе у истом субјекту:

„Све то прошло је тако бесмислено да се Вуку Исковичу чинило једнако као да постоје два Вука Исаковича; један који јаши, урла, маше сабљом, гази реке, трчи по гунгули и пуца из пиштоља, идући према Мајнцу, или зидинама Лујевих утврђења, која су се јасно оцртавала над водом, док убијени падају и остају на земљи. И други, који мирно, као сенка, корача крај њега и гледа и ћути.” (Црњански 2015: 92)

Ћутање ће, овог пута, постати репрезент Вуковог неизговореног неуспеха. Када Петер Слотердијк говори о физиономији људског тела, човечија уста у непокретности и ћутњи говоре о психолошкој деструкцији и немости субјекта: „Животно искуство жртве показује се у њијезиној горкости. На њезиним уснама обликује се горка шутња. Њих више нитко неће преварити.” (Слотердијк 2008: 149)

Интегрисање очекиваног испуњења жеље у апсолут незадовољства и немоћи, имплицира повратак првобитној несрећи од које Вук одлази. Када се истроше могућности на војни, субјект освешћује остављено и привремено заборављено. Повратак породици, као повратак преживелог ратника интезивира мрачну слику живота сазнањем о Дафининој смрти и болесној деци. Вук Исакович тада доживљава пораз као мушакарац, муж и отац, јер стање национа и његове породице затиче у апсолутној несрећи која се огледа у жртвама и спасењу које више није могуће. Нарцистичка природа Вука Исаковича укида се истовремено са губљењем ертоске жеље према Марији Терезији те се мушки и женски принцип моћи урушавају међусобно. Асоцијативна моћ према женском принципу транспонована је у пораз мушког, Вука Исаковича:

„Постојао је објектни избор, везивања либида за неку одређену особу; под упливом стварне повреде или разочарања од стране вољене особе пољуљан је тај објектни однос. Исход није био нормалан исход повлачења либида тог објекта и његово премештање на неки нов објект, него је исход друкчији, а његово остварење изгледа изискује више услова. Показало се да је заузимање објекта недовољно отпорно, те је докинуто, али се ослобођени либидо није преместио на неки други објект, већ се повукао у ја. Међутим, тамо није нашао погодну примену, него је послужио да се успостави идентификација ега с напуштеним објектом. Тако су неке посебне инстанце, као објект, као напуштени објект. С те стране се објектни губитак преобразио у губитак ега, а конфликт између ега и вољене особе у раскол између критике ега и ега преиначеног идентификацијом.” (Форјд 2006: 125-126)

Уколико је жеља за унапређењем Вука Исаковича поистовећена са жељом за освајањем неосвојивог, Царице, како би моћ субјекта постала легитимна, онда се пораз на војничком плану подударује са поразом мушког принципа, јер Марија Терезија јесте апстраховни циљ моћи у Вуковој свести. Када субјект увиђа да је искоришћен и ненаграђен, онда се и објект његове жеље, али и субјект сам, суноврати. Отуда, при повратку кући, након протраћених годину дана, Вук освећује антисексуално тело Марије

Терзије, у којем види једино пропадљиву старост. Долази до поистовећења субјекта са објектом преко којег је вршена идентификација моћи и потврде ега:

„У ствари, Вук Исакович клонио се и сам Принцезе Матере, мада га ни она није тражила. Клонио се да јој не мора гледати у лице и да јој не мора стати близу. Разлика између оне које се сећао и ове сад, беше тако ужасна, да је цело вече ишао, по дворани, разгорачених очију и као безуман, очајан што је и ово морао да претури преко главе, желећи непрестано да се све то, што пре, сврши. Зато је, при поласку, стајао пред њом прилично нехатно.” (Црњански 2015: 83)

Разрешење заблуде коју је годину дана живео Вук Исакович, догађа се освешћењем узалудности, коју субјект најзад постиже. Довршетак меланхолије у чијој је основи разочарање субјекта према Царици и сопственој немоћи, довршава се физичким доласком на место смрти, у породичну кућу и на Дафинин гроб. Кружна путања Вуковог кретања претпоставља меланхолично кружење око центра немоћи, при чему повратак означава заузимање почетне тачке, са које субјект полази: „Утонуо, још обучен, у неки тежак полусан, јер је тог дана све до куће пио, он осети да је опет ту, код куће, у благишту, над реком, што под брегом шуми, испунивши сву ноћ. Међу разливеним водама, рупама и јаругама. Над непрегледним врховима врбака, пуним шибља.” (Црњански 2015: 156) Символика воде, на коју упућује Башлар, бавећи се поетиком Е.А. Поа, показује да је вода управо упућивачка сила, то је „[...] живот једне супстанце коју је моћна материјална имагинација дубоко персонализовала; видећемо да он окупља шеме живота привученог смрћу, живота који хоће да умре.” (Башлар 1998: 67) Изван симболике сеоба, као кретања ка обећаном циљу, психолошки појам сеоба претпоставља и приватна емоционална кретања Вука Исаковича од потраге за потврдом сопственог идентитета у симболичком поретку српске културе и дубљом потврдом мушке моћи. Тело и ум онда постају синтетишуће појаве меланхоличног јунака, тело говори о ономе што је ум прећутао: „Теорија ума незамислива је без теорије тела. И обрнуто. [...] Схематизам перцепције паралелан је схематизму аперцепције. Субјективитет субјекта у настајању изложен је како оном унутра тако оном споља.” (Јевремовић 2012: 202) Стога, како је приметио Милан Богдановић „испод спољњих и проводних узрока који изазивају све те покрете, као да живи неки дубљи, урођени инстинкт који их прихвата и од њих чини судбину. То је један луди омађијани круг у коме се тај свет непрекидно врти, један бесциљан пут у празно, који рађа и одржава притисак трагичног осећања несмисла и узалудности.” (Богдановић 2006: 300) Изван колективне свести о потрази и промени, стоји Вук Исакович као симболичка пројекција национа и српске укоренење жеље за борбом и променом. Стециште двају опречних стања, митске воље за борбом која је онемогућена спољашњим историјским околностима, чини да Вук Исакович буде уписан у текст као поларитет (не)могућности. То чини да се меланхолија, као основно животно осећање, пројектује као општа слика целог романа, чији је носилац субјект промене, Вук Исакович. Чини се да су породични крахови неумитан след пораза који се слажу на Вукове поразе у рату:

„Вук Исакович вратиће се из рата жив – али ће херој у њему умрети. Свест о томе да је његова спремност на жртву и јалова и бескорисна, да је уопште свет у којем живи промењен, те да је и он сам као анахрони јунак заробљен у нехеројском времену, тако што је и својим телесним и физичким изгледом добио одлике карикатуре, чини Вука Исаковича несрећним и трагичним.” (Раичевић 2021: 277)

Као стециште колективне и личне жеље за променом, Вук Исакович постаје и носилац краха, приватног/породичног и јавног/ратничког:

„[...] Он је инкарнација те психологије бунила, али једна инкарнација не само у смислу реалном и конкретном већ толико исто, и више још у смислу идеалном и спиритуалном, управо, и у тачној слици говорећи, једно оживотворење које се повија и губи у облицима дима и облака. [...] Исакович је један живи фантом, једна моћна сенка свога народа, једна лирска синтеза свег његовог психолошког хаоса. Он оличава његов немирни нагон за покрет, он је израз анархичне потребе за променом, он је носилац његове старинске атавистичке ратничке воље.”

Затвореност Вука Исаковича у свет унутрашњих превирања и предавање току времена, претпоставља не само признавање психолошког пораза већ и асоцијативну везу са колективом. Вук није кадар да помогне свом народу и своју немоћ синтетиче у ћутање и (само)сажаљење које је једино могућно. Меланхолија која обузима ликове романа због различитих страдања, чини да се јунаци удаљавају једни од других, затварајући се у унутрашњи свет превирања. Но, управо то нам указује на меланхоличну природу субјеката, јер „сукоби су у ликовима, а не између ликова.” (Деретић 2006: 306) Стога је изван историјског концепта сеоба српског народа половном 18. века, Црњансков роман стециште психолошке структуре представника тог српског народа, Вука Исаковича. Како је истакла Горана Раичевић, страдање ратника претпоставља основу око које се нижу политичка превирања као узрок искоришћавања људске немоћи:

„Ипак, роман ратника, чије је отелотворење мајор Вук Исакович, није само историјски роман, то је и меланхолична прича о личним трагедијама – у чијој позадини само одјекује колективна несрећа судбина безимених војника из Славонско-подоунавског полка што гину на Рајни, у рату Аустрије против Француза, нит знаш зашто ни крошто, али и несрећа целог српског народа које је, селећи се, бежећи од бестијалности освајача, изгубио своје границе.” (Раичевић 2021: 273)

Иако је Вук Исакович отелотворење меланхолије приватног и јавног живота, митске хеорике и интимног незадовољства, његова меланхолија није меланхолија без наде. Симболика круга са звездом у центру, јесте принцип који меланхоличног јунака одржава у животу. Симболичка пројекција преноси се са садашњег осећања ништавила на будући живот оличен у Русији који ће бити стављен под упит у *Другој књизи Сеоба*.

4.2.1. Меланхолија и породица: Исаковичи

Уколико меланхолија Вука Исаковича као предводника свог народа претпоставља оглашавање једне опште меланхолије, у оквиру породичне трагике израњају споредна, но не мања важна, интимна страдања, страхови и прекорачења која чине паралелу пораза која се догађају у рату. Почетак дискуrsa романа даје увид у женску меланхолију која се огледа у емотивно-халуцинантном деловању госпође Дафине. Дафинина обузетост Вуком проговора о трагици женске љубави која превазилази границу брачне љубаве и транспонује се у страх од самоће те у страх од смрти и остављености. Страх од смрти оног који у рат одлази постаје парадигма смрти жене која у рат испраћа:

„У страху који је личио на лудило, она му је висила о врату, шкропећи га, већ богзна који пут, освећеном водицом и молећи га да се тамо не жени, као што то други чине, да се тамо не истиче, да и њу после позове онамо, да тамо не погине. [...] Пола у невести, опуштена, она је грчевито понављала: умрећу, умрећу.” (Црњански 2015: 16)

Психологија Дафининог лика, од екстремне оданости мужу до преваре којој подлеже у тренуцима самоће, показује да је несрећа њеног живота у основи делања које је бескомпромисно. Лик госпође Дафине транспонује колективну меланхолију оличену у честим пресељењима и честом самоћом, која се најзад трагично завршава. Првобитна веза Вука Исаковича са мртвим оцем: „Некако чудно обухвати га та веза са мртвим оцем: био је то мир, спокојство, а све што око њега беше, на свету, шарено, лудо, безумно и бесмислено” (Црњански 2015: 25) као одраз спокоја којем субјект безуспешно тежи, постаје принцип будућих смрти, као јединог начина да се трагичке судбине разреше у тачки кулминативног страдања. Било да је психолошко усмрћење идеала, у Вуку и Аранђелу или спрега емоционалне и физичке смрти у Дафинином лику, смрт као најопштија валенца претпоставља основу којој се јунаци напослетку враћају.

Говорити о меланхолији у породици Исаковича претпоставља унутрашње расипање појединачних јунака, међусобно опонентних. Најпре се дата разлика читава у односу Вука и Аранђела. Првобитна разлика, према којој је Аранђел надређени брат, преображава се, напослетку у суоврат преваре коју Аранђел чини, кршећи тако позицију оног који брине о брату и братовој породици:

„Млађи од брата, Аранђел Исакович понашао се према старијем брату као према млађем. Ако је стајао крај њега гледао га је некако сажаливо, ако је седео крај њега, препуштао му је благодоклоно место, мада је он био сув као штап, а онај тежак као буре. Кад му је брат говорио шта год, није му гледао у очи, већ смешећи се, преко рамена. Никад му није одговарао одмах.” (Црњански 2015: 36)

Меланхолија као стање психе којим се одражавају последице јунака, показују да се мушки ликови Црњансковог романа, препуштају илузорној креацији због које, најзад, страдају. Аранђелова женидба брата Дафином, ради спасења породичног култа и спасења Вука од порока: „Вук је био постао и пијаница и блудник и кавгација страшна, а беше отежао као неко буре. Тако га и ожени, мољакајући за њега све команде до Беча [...]” (Црњански 2015: 36), транспонује се у принцип урушавања породичне етике, коју крши управо онај који је Дафину довео –Аранђел. Почетак емоционалног суоврата претпоставља почетак издаје и породице и братске оданости: „Да брату отме жену, о томе није било ни говора. Чинило му се просто, изненада, да он ту жену није довео. Те ванредне, снажне ноге, то љуљање, тај смех. У први мах он се препаде за брата. Виде да му је у кућу довео ђавола.” (Црњански 2015: 37) Предаја чулном нагону иницира најпре халуцинантне слике кроз Дафинин сан, што претпоставља асоцијативну везу са кривицом коју Дафина осећа и казном коју треба да очекује. Појава Вука Исаковича са батином у руци, јесте одраз меланхоличне преобразбе. Будући да је Вук одсутан и није упознат са Дафинином и братовљевом издајом, Дафина уприсутњује сцену кажњавања: „Изнемоглој од бдења, уморној и бедној, уплашеној и замишљеној, учинлио јој се да је заспала, баш када угледа, под прозором како јој иде по води муж, сав обливен крвљу и мокар; необучени и неочешљани Вук Исакович, са огромном батином у руци, која је допирала до таванице.” (Црњански 2015: 49) Соматска представа Вука Исаковича, сведочи о трауми у

чијој је основи Дафинина погрешка, од које почиње најпре психолошко обољење, а затим и физичко, које резултира смрћу. Меланхоличност Дафинине природе огледа се још у почетку, у честим остављањима и селидбама, страхом од преваре и/или смрти Вука Исаковича. Отуда је превара којој подлеже, последњи чин који закључује Дафинину судбину и коначни крах. Страх од самоће надомешта се новим страхом у чијој је основи реална кривица и конкретна издаја мужа. Дафинина опседнутост мужевљевим неверством чини да постане она која је преварила. Принцип женске моћи која се не може доказати, јер Вук није присутан, транспонује се кроз задовољење са другим мушкарцем, Аранђелом. Тако долази до вишеструких погрешки, креирања нове илузије која је краткотрајна, након које следи апсолутни суноврат. Меланхолична отуђеност од реалног живота, чини да субјект креира фантазију у којој ће испунити лични интерес, који је на јави онемогућен: „Фантазија је, према Фројдовим речима, резултат процеса: сублимације, изнуђеног од принципа реалности, она пружа илузорно задовољење, које даје одштету за изневеривања реалности и из тога резултирајућег нерасположења (меланхолије).” (Гинтер Шмиц 1985: 182) Дафинино освешћење (само)кривице имплицира почетак болести у којој осцилирају кајање и прихватање греха. Болест којом Дафинино тело постаје предмет жаљења, на место некадашње заводљивости и лепоте, чини да Дафина тражи потврду љубави у било којем облику. Стога се некадашња слика ружног Аранђела преображава у прихватљиву мушкост, а осећај кривице пребацује се на Вука Исаковича:

„Најпосле, тај муж је то и хтео. То није било први пут да је одлазио и остављао је, остављао је као и своје коње и слушкиње. Без нежности, без нарочите жалости, без смисла. [...] Тако, размишљајући, би јој мало лакше. Овај други учини јој се, ипак, утолико бољи што је знала да ће живети у богатству, господству и без сеоба. [...] При помисли на Аранђела Исаковича, он јој се учини мање одвратан но ноћас, чак се, сетивши се понечег што је с њом чинио, пријатно замисли, и раскалашно насмеја.” (Црњански 2015: 53)

Заваравање којем подлеже Дафина чини да се тренутно креира заборавност о прекршеној породичној норми и оданости супругу. Разлог меланхолије Дафина види у кривици другог, који је иницијатор њене преваре. Успоредба мужа и девера доводи до лажне свести и/или свесног обмањивања, јер суочена са чином преваре, Дафина прихвата мушкарца који је присутан, покушавајући да се дистанцира од Вука, од којег је одвојена. Лажна слика о Аранђелу чини да Дафина креира у свести будући живот, као могућа Аранђелова жена, без Вука Исаковича који би требало да погине: „Муж, мислила је, не може се вратити. Не, овога пута, неће се више вратити. Каткад, у њеним успоменама, он ће јој се јављати на неком брду, у некој шуми, у сну леп као јелен у пролетном сутону, али биће дана када ће јој бити одвратан, као неки медвед у смрданој пећини.” (Црњански 2015: 53) Дафинина самоутеха чини да се преваром прекине прошли живот. Будући да је Вук, сада већ део прошлог живота, он се нужно мора усмртити макар и психолошки, како би се успоставио нови, будући живот са Аранђелом. Немоћ Дафине да ствари измени чини потребу да нове животне околности подреди захтевима сопства, занемарујући чин издаје и луцидну помисао на живот са девером. Стога је меланхолија Дафине једнака немоћи субјекта да рекреира прошлост и садашњост у будућу илузију. Свест о трудноћи јесте подсећање да је Вук Исакович и даље присутан, жив или мртав. Вуково дете јесте препрека Дафининој замисли да се прекине један живот и отпочне сасвим нови: „Без кајања, уосталом, зашто и да се каје, она увиде шта је учинила. [...] Заплака само при помисли да ће да роди.” (Црњански 2015: 52) Превирање мисли у Дафини које осцилирају од потпуног гађења до потпуног прихватања свесне преваре, као казна Вуку

који оставља породицу због рата: „Зар више није бринуо за своје цркве, војнике и коње, него за њу?” (Црњански 2015: 53), јесте одраз дубоке несреће коју Дафина испољава на различите начине. Тренуци кајања и тренуци жељеног заборављања мешају се са условном победом коју осветнички носи Дафина, но диферентни ставови сустичу се у једној тачки која одражава немоћ остављене, грешне жене. Меланхолија Дафинине природе чини да изван деце, мужа, девера и преваре, постане бесмислен живот као начин постојања на овом свету. Остварење жељеног живота више није могуће, јер иако је постојао концепт срећног живота, он је сада угашен осећањем разочараности у Вука и у сопство: „Све јој се чињаше некако бесмислено. И то што је учинила, али и да није учинила. [...] Чињаше јој се свеједно да ли припада једном брату, или другом, а што се ње тиче, учини јој се, то слеподне, да би пристала да припада обојици. Штавише, и другоме, ма коме.” (Црњански 2015: 55) Обезвређеност сопственог тела и женског достојанства јесте одраз Дафининог неоствареног живота, који се интегрише у препуштање било коме/било чему. Равнодушност којом Дафина прихвата континуиране преображаје у свом животу, чини да се меланхолија њене природе упише као припадност ништавилу, јер је свесна да нови живот више није могућ. Наступање телесне парализе интензивира психичку распоућеност која субјект блокира до потпуне непокретности:

„Отворивши широм очи, она тек сад виде да се није за времена спасла из мрака, које је беше опколио, а којег се тако ужасно плашила. [...] Загушена од мрака, није могла да викне, а, премрла од страха, није могла да се макне. Тресла се од језе и осећала како је, с ногу, обузима ледена зима. Осетивши све прсте на нози како јој се коче, она ипак није могла да ногу покрене, а желећи да се дигне и побегне, она осети како се, напротив, све више у јастуке зарива.” (Црњански 2015: 56)

Психолошка заробљеност у превари и садашњем тренутку од којег субјект не успева да побегне нити да стекне легитимност заборављања, чини да субјект читава и телесну заробљеност, што је продужена психолошка немоћ. Заробљеност у истом дану када се превара и догодила: „Тако паде и госпожа Дафина, треснувши рукама у мрак, одмах првог дана прељубе, повредивши у себи пород” (Црњански 2015: 56), укида могућност новог живота, пројектованог у Дафининој свести. Дафинина болест и смрт, симболичка су призма немогућег опроштаја и остварење Дафинине жеље – да се дете не роди. Међутим, прекидање трудноће као прекид са Вуком Исаковичем, потражује као залог управо Дафинину лепоту која се континуирано губила: „[...] она беше иначе слободна и сви је остављаху на миру, то јест, сви је напуштаху. Слушкиње од страха, комшије јер се чињаше тако жута да је изгледала самртница, а кир Аранђел, кир Аранђел, јер се гадио.” (Црњански 2015: 57) Дафинин страх од смрти пренебрегава чињеницу да Дафина жели бити жива једино уколико ће сачувати своју лепоту. Спасоносну руку она ће видети у Аранђелу, имплицирајући жељу за венчавањем, при чему потпуно одстрањује Вука из свог живота. Страх који изазива помућење свести код Дафине и Аранђела, чини да се чин прељубе и издаје укине у корист новог заједничког живота, о којем су обоје сањали. Страх од сеоба и нових страдања, којем су подлегли Аранђел и Дафина, а чији је предводник Вук Исакович, пројектује се у жељу за спокојем у којем нема нових сеоба и нужно, ни Вука Исаковича:

„У непрекидном сељакању још за живота очевог, мучећи се са својим обесним братом, Аранђелу Исаковичу чинио се живот његове породице [...] као право лудило.[...] Са жељом за непомичним и непролазним, изненада, даде му се да испуни и своју жељу за тело своје снахе, коју је сањао и волео [...] На дну његовог живота, већ толико година, као на дну реке по којој је путовао, било је то тело, као тешки камен, које је задржавало и његове лађе и његова блага, и његове послове и мисли; дивно, бело тело, на ком је хтео да се задржи дуго, дуго. Бог му га даде. И ето, као да оде за Вуком Исаковичем, као да ће отићи, оставивши њему само тај грозни ток, помешан крвљу, што тече непрекидно, већ две недеље, на његов мозак.” (Црњански 2015: 59-60)

Симболичка пројекција Дафининог тела указује на ширу геополитичку слику за којом чезне Аранђел Исакович. Дата слика односи се на утопијски простор који укида сеобе и лутања српског народа, укида страдања и страх са којим су навикнути да живе. Стога је Дафинина смрт у психолошкој свести Аранђела једнака свести о немогућем смирају и узалудности бољег живота, који не постоји. Интимне борбе које води Аранђел Исакович интегришу се у националну слику незнања и немогућег спасења. Тело жене из којег тече крв тако постаје амблем општег страдања и крвопролића без краја. Опозиција између браће постаје јасна у тренутку (не)прихватања пораза. Уколико је Вук Исакович поље жеље усмерио на будући живот у Русији, Аранђел се утапа у Дафинину смрт, признајући бесмисао трагања: „На други начин и оштрије, него његов брат, Аранђел Исакович осећао је ужас што је око њих све тако променљиво и бесмислено, јер се не догађа по њиној вољи и њиним надама.” (Црњански 2015: 129)

Парадигма тражења смисла у бесмислу рата и поратног живота уписана је и у лику Вука Исаковича, чија се меланхолична природа, интезивирана губицима блиских људи, пуковничког унапређења и заблуде о великој жртви, као залогу за спасење, након рата транспонује у наду коју издаја жене и брата нису кулминирали, јер их Вук није свестан. Као окидач семантички се уписује немогућеност унапређења, која пронице и износи на површину илузију свих идеала. Како је закључио Никола Милошевић у студији „О роману Милоша Црњанског”: „Са осујећењем напредовања у војној служби, Исакович не само што постаје безвољан и незаинтересован за војнички посао него се тиме уједно руши читав свет његових идеала.” (Милошевић 1970: 98) Свест о себи као преживелом и Русији као антиципацији спасења, јесте парадигма меланхоличног јунака по повратку са војне. Упоредо са националном борбом за будући живот, јунаци *Сеоба* воде интимне, психолошке борбе против сопства и неприпадјућег, другог, на које су у одређеном тренутку осуђени. Стога, осујећеност жеља производи и меланхолични доживљај живота најпре из чињенице да јунаци нису сигурни у оно што желе и да је смисао њиховог постојања у трагању, но не и у реализованом циљу.

5. МЕЛАНХОЛИЈА У КЊИЖЕВНОСТИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА – МИЛОШ ЦРЊАНСКИ

5.1. Меланхолија, нихилизам и град: поема *Ламент над Београдом*

Промене које се догађају у српској књижевности након Другог светског рата претпостављају, не више прелом, колико стециште супротстављених позиција из којих се узносе на површину, као последица историјских, књижевних и политичких промена, интимна превирања модерног субјекта. Однос према традицији, који је у авангарди најпре уписан као револуционаран, сада исказује помиреност субјекта са смрти као једином извесношћу. Позиција модерног субјекта постаје онај угао гледања из којег субјект приватну располућеност објављује мирно, као прихватање неминовних дисконстинуитета и укидање некадашње доктрине традиционалног поимања хуманитета. Хуго Фридрих истакао је у студији *Структура модерне лирике*:

„Модерна песма избегава управо ту непосредну комуникативност. Она избегава хуманост у традиционалном смислу речи, доживљај, сентименталност, па чак и лично ја песника. Он у својој товревини не суделује као приватна личност, него као песничка интелигенција, као оператор језика, као ументик који опробава преображајне могућности своје заповедничке фантазије или свог иреалног начина виђења на некој произвољној тј. не нарочито значајној грађи.” (Фридрих 2003: 15)

Премда Милош Црњански у поеми „Ламент над Београдом” уписује суматраистичку визију повратка далеком, отаџбинском граду, Београду, меланхолија, која је у средишту боли, саопштава из перспективе зрелог субјекта, који сопственим искуствима прекорачује књижевне, националне и културолошке норме. Бавећи се, најпре, поемом „Србија” Розана Морабито истиче:

„Битно је имати у виду да су дјела прве фазе писања Црњанског обиљежена знатном дијалогичношћу: писац води непрекидан дијалог са својим читаоцима, са европском и словенском културном традицијом, као и са својом земљом, и тиме успоставља експлицитне везе између туђине и завичаја, између путовања и писања.” (Морабито 2013: 232)

Везе између туђинског другог и завичајног, интимног, чини да се идентитет субјекта преображава прилагођавањем другом, чувајући, притом, време спокоја за повратак на тачку са које је најпре кренуо. Но, говорећи о поеми „Ламент над Београдом”, критичари често истичу да је то повратак у будућност. Структура субјекта повратника претпоставља нужну измену и позицију сагледавања завичајног у новој временској инстанци.

У „Послератној српској књижевности” Палавестра истиче дисконтинуитет у континуитету, који настаје као потреба послератних аутора да песничку контемпланцију саопште из нове перспективе, која ништавило, смрт и меланхолију валоризују као песничко искуство и као песничку вредност:

„Смела суматраистичка визија Милоша Црњанског и његова меланхолична стражиловска кантилена донеле су у српску поезију нове, несумњиве вредности и изразиле узнемирену осећајност модерног човека и његову вечну заљубљеност у младост, отворену према свему племенитом и новом, према пркосу и према нежности, према отпору и према помирењу, према животу и према смрти.” (Палавестра 1972: 119)

Повезаност трију Црњанских поема, „Стражилово”, „Србија” и „Ламент над Београдом”, омогућавају нам ретроспективно праћење генезе песничког субјекта и његових преображаја. Као последња написана Црњанска песма, „Ламент над Београдом”, према мишљењу Слађане Јаћимовић јесте закључивање судбине једног субјекта и антиципација прошлог, као мозаика животног искуства:

„Није то само стављање тачке на писање песама, то је и луцидно и беспоштедно, огољено и самосвесно свођење рачуна са сопственим животом, надама и илузијама са временима која су прошла, уверењима и обманама, са свим деловима слагалице једне необичне и јединствене животне судбине.” (Јаћимовић 2013: 254)

Однос према домовини, повратку и националном миту, довршава се у „Ламенту над Београдом” субјекатском антиципацијом прошлости, истовремено гледајући у повратак, као у будућност. Позиција раскршћа коју субјект заузима, чини да се субјект поима као меланхолик са надом. Перспектива прошлог, као загледаност у страдално, бивше ја, које се уписује као туђе, емигрантско ја, у Куден Бичу, транспонује се у надокнаду будућег, које се раскрива у симболу Београда, на шта указује Предраг Палавестра: „[...] Ламент над Београдом природан је и логички поетски закључак меланхоличних отаџбинских узнемирења што се од Стражилова и Србије провлаче кроз дело Милоша Црњанског као траг и део његове песничке и људске судбине.” (Палавестра 1972: 120) Позиција са које субјект проговара јесте позиција сумирања страдалне прошлости и повратак који се одиграва у субјекатској свести, као време које тек следи, јер „Ламент је повратак у будућност. Обрачун је пренесен на план прошлост-будућност.” (Ракитић 1972: 156) Субјект прошлости јесте сублимација страдања:

„Парис, моји мртви другови,

Трешње у Кини, привиђају ми се још,

Док овде ћутим, бдим и мрем

И лежим, хладан,

као на пепелу клада.” (Црњански 2002: 142)

Субјекатско истицање прилога „овде” сведочи о међупростору у који је смештен, из осећаја безнађа и апсолута обамрлости. Непокретност субјекта потврђује истрошеност у прошлости. Говорећи о себи, субјект говори о умирућем сопству, креирајући визуру оног који лежи хладан. Психолошко усмрћење животних радости трансформише биолошку смрт у меланхолично усмрћење психе, јер како је више пута истицано, „меланхолија је стање психе.” (Лепениз 1985) Поема је конципирана тако да се формирају не само две временско-просторне равни већ, нужно, и два психолошка стања субјекта, при чему је први меланхолија безнађа, док је друга, и у тексту посебно графички издвојена,

меланхолија наде, која проговора из субјекта повратника, који тек треба да настане. Алудирање на рођење Исуса Христа те и његово васкрсење претпоставља чин обрачуна са прошлошћу смрти, јер будући субјект поручује да васкрсења има, но смрти нема:

„У Теби нема бесмисла, ни смрти.

Ти сјајиш као ископан стари мач.

У Теби све васкрсне, и заигра, па се врти

и понавља, као дан и детињи плач.” (Црњански 2002: 142)

Уколико бисмо семантичку асоцијацију спасења у Христу посматрали кроз призму меланхолије, јасно се показују одговори људског страдања. Монахиња Хилдегарда која успоставља меланхолични концепт кроз пројекцију прародителског греха, показује да се страдање човека, напослетку, увек доводи у везу са грехом који се први одиграо:

„Та меланхолија је природна кос сваког човека услед првог ђавољег кушања, зато што је човек прекршио Божију заповест када је појео јабуку. Зато што ју је појео, та меланхолија се развила у Адаму и целој његовој раси, и код људи изазива свакојаке недаће.” (Хилдегарда из Бингена 2006: 58)

Но, да ли субјект 20. века потражује спасење у трансценденцији након што се, у самству сопства, отуђио и од Бога и од људи? Субјект Црњанскове поеме, алудурањем на Христа, прихвата смрт као смисао након живота у бесмислу. Меланхолична смрт коју субјект ревносно прокламује претпоставља вид спасења и спокоја који је у у животу онемогућен. Поларизација субјекатске свести чини да се повратак традицији одиграва не у духу религиозног покајања, већ равнодушног примања неминовности. Но, субјект не одгађа смрт пројекцијом у будућност, већ смирај у смрти прижељкује у отуђеном Београду. Нада која се успиње из текста поеме, оповргава романтичарско спасење кроз национално уточиште, али и средњовековну концепцију спасења који се нуди након смрти. Губитак се кроз књижевне традиције друкчије поима. Начин на који модерни субјект превазилази губитак и страдање јесте (само)спознаја којом субјект отворено прихвата себе као страдалника и свест да изгубљено није могуће повратити. Тада субјект не поима себе у знаку самосажалења, већ у знаку свесног прихватања сопства као меланхолика. Бавећи се суматраизмом код Црњанског, Никола Милошевић у студији „Зиданица на песку” истиче значај потраге за пределом који не подележе дефинисању, јер само тако субјект успева да се избави из постојећег стања и да прихвати неминовно. Креирајући сопствени предео, субјект креира метафизички простор који је очишћен од ништавности пропадљивог света, управо тако што задату ништавност прихвата. Као што је Урал у „Суматри” ослобођен историјске обавезе, тако и Београд постаје географски неодређен простор, јер Београд из поеме припада метафизичком простору песничког искуства: „Реч Урал означава нешто географски додуше далеко, али нешто што је, без обзира на своју удаљеност, у некој тајанственој, космичкој вези с нама, откривајући нам тако свеопшту повезаност света као извор извесног, благо мирења са егзистенцијом.” (Милошевић 1978: 13)

Прихватити меланхолију као нужност, но не у знаку негативитета, јесте начин на који Црњансков субјект прокламује модерност. Вршећи успореду између Радичевића, који

утеху изналази у романтичарском наслеђу фолклора, и Црњанског који изгубљено ненадомешта већ га сагледава и прихвата, Слободан Владушић уводи појам меланхоличности, као основну дистинкцију између Црњанскове модерности и Радичевићевог романтизма. Сматрајући да је модерност у коначном прихватању нужности, кроз које субјект поима меланхолију као део природе сопства и начина на које се (једино) може прихватити страдање, као и начин да се традицији врати кроз свест о губитку и нужном превредновању, Владушић закључује:

„Црњански овом Бранковом раположењу додаје осећање меланхолије. То је доминантно осећање његове прозе и поезије. Уз помоћ меланхолије Црњански омогућава живот једној традицији – Бранковој, романтичарској – али не тако што се са њом једноставно поистовећује, већ тако што указује на осећање властитог губитка управо те традиције, на осећање њене непоновљивости, њене довршености. На њеном крају остаје једино меланхолија, као свест о губитку. То што се изгубило – романтичарска снага младости – то се више не може вратити. Једно што остаје јесте бити свестан тог губитка, бити меланхоличан.” (Владушић 2013: 241-242)

Свест о бесмислу надомешта се самоутехом у Београду, који долази на место средњовековног Христа. Када субјект исказује веру да у страдање као залог за обнову која ће у будућности догодити, он то чини прилагодивши средњовековног Бога двадесетовековном спасењу, које није трансцендентално, већ „религија” коју субјект самостално конципира. Утапање у пројекцију града који у поеми добија статус божанског (свемогућег), јер „у Теби нема људске туге”, чини да се осећај меланхолије којом је субјект обузет и која је упориште његовог погледа на живот, пригрли од стране оног који има утешитељску моћ. Субјект, дакле, не захтева промену, јер је спасење неповратно и закаснило. Субјект преиспитује могућност спокоја у меланхолији и помирења са сопством, које у туђини не може пронаћи мир. Уколико се субјект налази у међупростору између прошлог страдања и будуће утехе, меланхолија покрива и субјекатско прошло и субјекатско хипотетичко будуће. Повратак Београду не нуди се као коначна истина нити као коначна извесност, али је свест о повратку, као сигурном уточишту, једнака осећању да је субјект заиста пронашао уточиште. Између наде која је у знаку Београда, и смрти која покрива целокупни прошли живот субјекта, јесте ванвременски простор којем субјект тежи, хотећи да се измести из овдашњег временског и просторног ограничења. Београд тако постаје симбол ванвремености и простор у којем меланхолија субјекта постаје смисао бесмисленог бивствовања:

„Београд је баштина и истина. Он је одговор на давно постављена питања. Између те две животне, песничке и философске крајности као да стоји изгубљени субјект ове поеме мотрећи једнако на обе зрелим и уморним оком и хотимично кидајући некадашње свемоћне везе. [...] Потпуном распадању супротставља се визионарска слика хармоније будућности.” (Ракитић 1972: 158-159)

Изван интимистичке потребе припадности неком издвојеном простору који је у знаку Београда, Црњанскова поема покреће питање субјекатског односа психолошке располоућености, која, како истиче Светозар Кољевић⁶ „слути и велико раскршће старе,

⁶ Светозар Кољевић отвара питање стваралаштва у егзилу као део једног глобалног процеса кроз који су пролазили послератни аутори: „Патријархална култура је подразумевала корене и блискости, приврженост у љубави и мржњи, као и речитост која почива на завичајној присности. Мобилна цивилизација подразумева

постојане или бар споре патријархалне културе и модерне мобилне, све покретније и брже цивилизације.” (Кољевић 1975: 78) Процес модернизације песничког субјекта трансформише субјекатско ја као страдално, самосажалјујуће у свесно биће повратка смирају/смрти. Иако се на неколиким местима чини да субјект чезне за младости: „Само то више нисмо ми, у младости и моћи, већ неки папагаји, чимпанзи невесели [...]”, чиме се на карикатуралан начин представља позиција садашње пропадљивости, субјект, ипак не жели повратак у младост, јер уколико је период младости једнак страдалном периоду, онда је повратак младости једнак страдању. Отуда се из младалачке меланхолије субјект окреће будућности која још увек није конкретизирана (и не зна се да ли ће бити), јер „сусрет са Београдом у поеми није остварен – како се то многим, па можда и самом Црњанском, у ишчекивању повратка у завичај морало чинити – већ најављен, и питање је где се и да ли се са тим и таквим Београдом икада ико може срести.” (Вранеш 2013: 273), но субјект верује у уточиште које није уписано. Модернистичка фрагментарност омогућава да субјект врши пресек између два своја живота, окрећући се, свесно, оном за који не зна да ли ће доћи. Отвореност будућег периода уписује наду наместо безнадежног субјекта са искуством прошлости. Стога се може говорити о меланхолији интимае чији је показатељ субјект, али и о меланхолији поеме која на општем нивоу проговара о туђинском ја које чезне за повратком. Београд онда заузима место домовинског простора, но и претпоставља метафизички дојам песничког уточишта, који не припада емпиријском свету. Меланхолијско страдање младалачког отуђеног субјекта смењује се са меланхолијом спасења у коју субјект верује и, верујући, проналази спасење:

„[...] а ако се послуша и тонски запис у којем писац чита своју лабудову песму, видне су и страст и дубока лична проживљеност сваког стиха, као што се и у читању и у слушању Ламента препознају дамари песничког бића и свега онога што га је као писца и човека одређивало: укрштај меланхолије и ироније, кочоперност и подсмех према сопственим илузијама, непристајање на варку и вера у просторе утехе, инат и сета, лиризација биографије и метафизички поглед изван себе и сопствене тескобе.” (Јаћимовић 2013: 255)

да се људска судбина одвија у вртлогу туђина, а њена речитост често извире из недођија и увире у њих. Та речитост је нека врста објективности, готово на граници бар привидне равнодушности, као што се назире у романима Милоша Црњанског, а нарочито у Роману о Лондону. За разлику од традиционалне завичајне укорењености српске народне поезије, Његоша и Андрића, књижевна реч Милоша Црњанског наговештава и поднебље новијих сусрета завичаја и туђина, у којем ће стасати после Другог светског рата нека значајна дела писаца као што су Пекић, Киш, Албахари, Да11 То Црњански каже у разговору са Николом Дреновцем (1964), а затим неколико пута понавља и у другим разговорима – са Ђорђем Зоркићем (1965), Васом Поповићем (1965), Миливојем Павловићем (1972), Зораном Секулићем (1972). Видети Црњански 1999: 484, 492, 499, 547 (550), 552. 79 нојлић, Тасић, Елиезир Папо и други, дела у којима се огледају и непосреднија обележја њихових емигрантских животних путева и искустава. Најзад, у широком оквиру посматрања игре туђина и завичаја у српској књижевности, Милош Црњански је својим животом и делом сав у знаку вечних парадокса, идеализације туђине која се буди у завичају, привржености завичају која се буди у туђини. У тој његовој игри завичаја и туђине, целовито гледано, тешко би било понекад емотивно разграничити одбојност од привржености, огорчење од озарености. Наиме, ти парадокси подразумевају не само присуство неких давно ишчезлих светова, него издалека наговештавају и нека темељна обележја на размеђи ранијих „завичајних“ времена, у којима су бројне генерације живеле на истом тлу, и нове „глобалистичке“, све покретније нове ере.” (Кољевић 1975: 78-79).

Уколико је Београд метафизички простор вечности и љубави, његов контрапункт јесте субјект. Субјекатска пропадљивост и извесна смрт надомештају се онда у вечном и бесмртном Београду. Чини се да је Београд изван меланхолије субјекта, који субјекатске поразе трансформише у победу:

„А кад ми сломе душу, копље и руку и ногу,

Тебе, Тебе, знам да не могу, не могу.” (Црњански 2002: 145)

Осцилирање између живота и смрти, пролазности и вечности, отуђеништва и домовинског спокоја, чине да се меланхолија субјекта поима као меланхолија која интегрише младалачки и зрели песнички субјект. Супротстављеност пораженог субјекта и моћног Београда, као и светлости и таме у визију ванвременског и ванпросторног симбола, Ала Татаренко доводи у везу са Црњансковим суматраизмом, као песничке визије у којој се мире противуречности живота и субјекта:

„Зар није Ламент над Београдом химна суматраизма, истовремености прошлости и садашњости, истоветности сна и јаве, тамо и овде, супротних, а повезаних? Ламент и химна, у исти мах. То је песма контраста и веза, звука и слике, пролазног живота човека и вечности Града.” (Татаренко 2013: 304)

Повезивање суматраистичког трагања за далеким, недокучивим пределом и субјекатског психолошког стања које је у знаку отужног сагледавања у године прошлости, чине да се меланхолија поеме и меланхолија субјекта помире у сазнању да је прошлост закључена, а будућност је извесна једино као субјекатска креација. Прихватање прошлог, неминовног узрок је и спас субјекта, јер се меланхолијом субјект ослобађа носталгије према проживљеном. Будућност, пак, одражава суматраистичко (и даље) визионарско трагање, које отпочиње и скончава у субјекатској свести. Стога је и меланхолија, као и суматраизам - начин на који субјект спасава сопство од неутешности. Уколико је Београд утеха субјекту, неопходно је истакнути да је Београд из поеме, такође, субјекатска креација и само као такав јесте уточиште. Метафизички простор субјекатске меланхолије омогућава да субјект прихвати и изрекне да спасења нема, али да утеху и уточиште у сопственој визури, и даље може произвести. Полиморфизам субјекта Црњанскове поеме лежи у чињеници да је „меланхолик суштински полиморфан.” (Пижо 2006: 25) Говорећи о мозаичној структури меланхолика, Пижо истиче могућност субјекатске креативности, посматрајући меланхолију као извор различитих потенцијала. Уколико меланхолик испољава карактер који је плодотворан, процес меланхоличности не завршава се нужно депресијом или суицидом. Од природе меланхолика зависи утицај меланхоличног стања: „То значи да меланхолик у себи, као могућности, има све карактере свих људи. А то величанствено расветљава [...] идеју меланхоличне креативности.” (Пижо 2006: 25) Тако се субјект Црњанскове поеме сећа страдања, но у преживљеном страдању не губи могућност спасења, које иако припада метафизичком простору, валидни је део песничког искуства, које креира утешитељски принцип – принцип изабраног града. Антиципација прошлог постаје инцијатор субјекатске обезбеђене утехе у креираном граду, јер меланхолија као продукт прошлости претпоставља простор утехе, који не тежи да зацели, већ да умири лутајући субјект минулих времена и неприпадајућих простора. Црњанскова поема „Ламент над Београдом” одраз је меланхоличне помирености субјекта са искуством трагичне прошлости, без прикривене чежње за уточиштем. Равнодушност у меланхолији

чини да субјект Црњанскове поеме постане слободан, јер није реч о боли према неприпадајућем простору, већ помиреност са сопством и закључење двају живота, од којих је један део неповратности, а други остаје на нивоу метафизчког искуства.

5.2. ЈУНАЦИ И ГРАНИЦЕ – ДРУГА КЊИГА СЕОБА И РОМАН О ЛОНДОНУ

Када се говори о јунацима и (не)могућим границама у српској књижевности 20. века, романи *Друга књига Сеоба* и *Роман о Лондону* отпочињу тенденцију задатог модернистичког императива да искораче из дискурса који их формира. Прекид који се одиграва у континуитету задатих семантема, чини да се упоришне тачке истраживања меланхолије, воде око субјеката који су носиоци меланхоличности, Павла Исаковича и Николаја Радионовича Рјепнина, и у ширем историјском моменту, у укупности модернистичких тенденција, јер:

„све одлази, креће се, и упорно од романа до романа Милоша Црњанског раскрива бездомност, неукорењеност, измицање и то не само као модернистичку матрицу у свет баченог субјекта, оног *обескорењеног* јунака како га је српска књижевна критика још почетком 20. века описала рабећи исту дискурзивну метафору до данас.” (Бошковећ 2019: 7)

Позиције Павла Исаковича и Николаја Радионовича Рјепнина претпостављају ону задату немогућност против које се боре. Судбине двају јунака нису процесуално упитне, оне проговарају о већ готовом чину немоћи којом су дефинисани. Апостолско име Павла Исаковича и титула кнеза Рјепнина, претпостављају етику суноврата, јер водећи се прошлим, као конституитивним принципом бивствовања, јунаци постају жртве сопства. Премда граничним тешкоћама сведоче и други ликови *Друге књиге Сеоба* и *Романа о Лондону*, Павле Исакович и Рјепнин уписани су као централно стециште меланхоличног простора, који окупља страдање Другости као део сопственог страдања. На то указује Никола Милошевић, у студији *Роман Милоша Црњанског*:

„Судбина Павла Исаковича битно одређује значење читаве књиге. Павлов лик није само геомтеријски, просторни, него и аксиолошки центар свега оног што се у роману збива. [...] Павел Исакович највише од свих српских досељеника верује у то да аудијенција код царице може пресудно утицати на судбину његовог национа. У тој својој наивној, искреној вери он се руководи побудама које нису личне природе.” (Милошевић 1970: 224-226)

Статус субјекта у *Другој књизи Сеоба* који трага за креираном представом Русије, као коначном матрицом припадности, трансформише се у *Роману о Лондону* у проблем неприпадности. Уколико Павле „наивно верује” у промену, позиција Николаја Рјепнина докида постојање вере. Дискурс романа интегрише меланхолију и свест о суициду као епилог безнадежности, која је у субјекту и изван субјекта. У „Судбинама”, предговору *Романа о Лондону* (2015), Мило Ломпар акутелизује проблем странаца и судбину емиграната подиже на општи ниво. О статусу појма „странац” данас се може говорити као о свременом појму, о чему сведочи и лик Рјепнина, који је одраз опште меланхолије отуђења: „Судбина кнеза Рјепнина није никаква излована судбина, јер су – као плод рата – у Лондону освануле читаве гомиле емиграната.” (Ломпар 2015: 12) Перспектива сопства у одразу другости, отуђеност од идентитета прошлости, чини да наметнути, нови идентитет Рјепнина неуспешно идентификује са другим идентификационим обрасцима отуђења. Субјекту/странцу у Лондону одговара маса отуђених странаца, при чему је просторно

транспоноване Рјепнина у ново поље почетак растакања психолошке свести и препознавање Рјепнина као сувишног човека: „Књаз, Николај Радионович Рјепнин, офуцан, усамљен, стајао је сад тамо. Нико тог човека, при изласку није ни погледао. Нико му имена у Мил Хилу није знао.” (Црњански 2004: 14) Позиција нарушеног идентитета бившег руског кнеза, интегрише се у процес опште отуђености. Процес асимилације у Лондону осујећен је већ на почетку романа, који уводи незадовољство Рјепнина као почетак кретања ка коначној одлуци – суициду. Уколико Нађа и Рјепнин остају живи једино у прошлости, јер „постоје, обоје, само у тој својој прошлости. Нису више, такорећи ни живи. Живе у Лондону, као неки туђ живот” (Црњански 2004: 39), онда је проговор о садашњем бивствовању једнак антиципацији неповратног као јединог разлога за живот. Пошто Рјепнин више није психолошки жив, меланхолија отуђења спроводи субјект до психофизичког баланса – коначног укидања живота, када ће ум и тело успоставити равнотежу смрти. Између прошле неповратности и будућности која не постоји, јунаци *Друге књиге Сеоба* и *Романа о Лондону* сведоче меланхоличном кружењу немоћи, која се потврђује у покушајима спасења које није уписано као могућност. Процеси којима подлежу резултат су промена којима сведоче и у којима учествују, разграђујући додатно трагове прошлог идентитета у психолошки креираним објектима кроз које се врши идентификација. Покушаји спасења онда постају једнаки пакту са ђаволом, јер прилагођавање у отуђеност другости, импликује укидање сопственог идентитета. Говорећи о сусрету ђавола и Рјепнина, у подрумској атмосфери мрака и крика који се чује, Ломпар закључује да процес промене претпоставља договор са ђаволом, као предводником посредством којег биће „потписује” поништавање сопства:

„Бити аутентичан значи претпостављати личност у свим променама које очитује једна егзистенција, док преображења теже расколу у самом постојању личности, она као да теже де-аутентизовању личности: промене, пак, увек претпостављају да постоји биће, као различито, као сопствена нијанса, као самонегација, као самонадилажење и богаћење у времену, али никад као растемељење. Ђаво прозирности је стопљен са преображењима као демонско-секуларним деградацијама идеје о преобраћењу која утемељује, а не растемељује: његово инсистирање на уговору тежи томе да личност растемељи, да се она одвоји од себе, постане немогућа као личност, тиме суштински неодговорна, јер није.” (Ломпар 2000: 5)

Говорити о жељама јунака значи говорити о недефинисаним илузијама субјектата, чија се психолошка перспектива преображава у односу на догађајност којој су изложени, јер како истиче Еспен Хамер у есеју „Унутарњи мрак”: „меланхолик је безнадежно усмерен сопственим фантазијама о ономе што је било, неспособан да се ослободи веза које су се некада везивале.” (Хамер 2009: 63) Меланхолична жеља Црњанских јунака јесте утопистичка жеља, јер „сан о утопији извире из меланхоличних склоности.” (Хамер 2009: 57-58) Меланхолик конципира жељу која је неостварива у реалној просторно-временској догађајности и то је једна од основних упоришних тачки која растаче субјект на двојне делове светова којима припада: метафизички којем тежи и емпиријски којем не припада: „Ако је свет Црњанског безнадежан, меланхоличан, цикличан, болестан, извитоперен [...] прича која све сабира и не значи ништа, зато је исто толико снажна жеља за оним иза, тамо” (Бошковић 2019: 9), уколико су Црњански јунаци измештени психолошки из тренутне ситуативности, они теже да се и физичке помере ка пољу остварења жеље. На различитим нивоима Павле Исакович и Рјепнин доживљавају

суочавање за окротношћу света и система којем принудно припадају. Док Павле Исакович могућност спасења назире у Русији, пут којим пролази чини да се Павле приближи илузији сопства јер „све што се дешавало, на његовом путу у Русију, догађало се другаче него што је желео и очекивао [...] пут у Русију показа се пун ситних несрећа, јада, одурних изненађења.” (Црњански 2015: 366) Рјепнин, пак, наилази на разочараност и одбаченост двоструког типа. Одвојен од домовине, Рјепнин изневерава могућности сопства и у очима Нађе. Идентитет егзиланта, већ на почетку романа формира семантичку мрежу страдања и одбачености чија су немогућност спасења подударана интезитету промисли о самоубиству: „Док нисам остао, као просјак, на улици, у олуку, много штошта нисам знао, о Лондону. А сад знам.” (Црњански 2004: 41)

Меланхоличност Црњанских јунака отпочиње субјекатским примораним животом. Ухваћени у мрежу различитих значења јунаци *Друге књиге Сеоба* живе навикнутим животом, иза којег се крију незадовољства и страх од промене који имплицирају нарушавање међуљудских односа, урушавање етике, суочавање са новим светом за којим су најпре жудели, у који напослетку не могу да се уклопе. Павле Исакович, као меланхолични предводник нација, синтеза је страдања која урушавају породичне, националне и интимне илузије. Процес којим пролазе Павле Исакович и Рјепнин претпостављају унапред задату слику, која се обрушава на оног који ју је креирао – сам субјект. Јер, уколико је упориште меланхоличног бића неостварена жеља, тенденција која субјект води против поретка, у правцу жеље, јесте трендерија суноврата субјекта, који свој идентитет изједначава са жељом. Уколико је жеља докинута, субјект је испражњен, „а баш то у себи јесте меланхолија: туга не само због немоћи него управо због узалудности која се у немоћи разоткрива.” (Јурица 1985: 96)

Уколико је „[...] меланхолија стање свести о властитим границама, тим јасније што је јача била жеља за прекорачењем граница” (Јурица 1985: 96), поставља се питање да ли је била могућна свест о промени жеље, уколико су већ границе коначне? Конституисање Црњанских јунака у послератној прози, функционише управо по принципу (не)могућег, јер Павле Исакович и Рјепнин живе своју жељу као свој идентитет. Процес повратка није могућан, јер су јунаци изједанчени са жељом која их води, Исакович са Русијом, Рјепнин са самоубиством. Догађаји који се одигравају на путу ка суочавању са немогућношћу жеље, интезивирају коначност пута. Рјепнинова свест о незбирнутој Нађи у Америци, „стид да је жену раставио од себе, а сад се спрема да је остави, као самоубица, на овом свету, а ко зна, у каквом животу” (Црњански 2004: 656), не удаљава субјект од утврђене замисли о самоубиству, јер субјекту неостварене жеље, потребно је да удаљи од сопства животне принципе који нарушавају план самоубиства. Принцип детета за које Рјепнин никада неће сазнати, претпоставља принцип меланхоличног ослобађања субјекта од обавезе према животу, љубави и према Нађи која је принцип удаљавања од суицидне замисли, јер „за меланхолика је, такође, типично, да пориче ствари у којима его може пронаћи радост.” (Хамер 2009: 69) Стога је Нађин притајени одлазак и план за доцније саопштавање о рођењу детета, ослобађање путање пута којом меланхолик нужно мора сам да прође. Нађиним одласком, Рјепнинова жеља приближава се реализацији. Мило Ломпар у студији *Црњански и Мефистофел: о скривеној фигури Романа о Лондону* претпоставља принцип ђавола који заводи Нађу, наводећи је на одлазак и на скривање детета које носи, јер управо је удаљеност детета, као поновно успостављање живота, неопходно да би се Рјепнин осамио у сопственој жељи:

„Дете је олакшање за Нађу да би отишла, али затајено кнезу да би се убио. [...] Нађа ни у мислима не саопштава зашто крије дете од Рјепнина, то је њен тајанствени наум да га дозове у Америку, али се у темељу тог наума, те мистерије и те опсене, налази ђаво који је ослепљује, који је вара, јер јој је дао дете зато што је то био начин да Рјепнин буде замењен на месту њене љубави.” (Ломпар 2000)

Основу субјекатског емпиријског спасења чини немогуће, јер ђаво онемогућава поновну повезаност са Нађом која је већ у знаку повезаности са новим животом –дететом. Одлазак Нађе са дететом које носи јесте залог за немогуће спасење Рјепнина. Пошто је Нађи онемогућено сједињење с Рјепнином у љубави која значи живот, ђаволска игра врши замену уписујући нову љубав у детету, као надокнаду за изгубљени објект љубави, Рјепнина. Одлазак Рјепнина, пак, јесте начин да се субјект ослобађањем од брачне и родитељске обавезе осами у меланхолији сопства и да прекине свест о немогућности повратка у Русију: „Када би могао, сутра би се у Русију вратио. То је немогуће.” (Црњански 2004: 680) Жеље које воде Рјепнина и Нађу међусобно су искључиве. Нађа као принцип жеље за спасењем у новом животу са дететом, нужно је рушилачки принцип Рјепнинове жеље која је у знаку спасења у смрти, јер:

„он жели немогуће – да задржи изгубљено. Меланхолик самим тим носи изгубљени објект у себи као црну рупу која привлачи сва остала тела и уништава их. Његова највећа жеља је да време нестане да би се поново могао спојити са прохујалим и мртвим, његов животни бо је прикривена жеља за смрћу.” (Хамер 2009:13)

Ако је Русија принцип који уједињује Рјепнинов иденитет и могуће спасење, немогућа Русија онемогућава и субјект који је конституисала.

Проналажење непостојећег простора у *Роману о Лондону*, који је за Нађу простор Америке у којој никада неће дочекати Рјепнина, и који је за Рјепнина простор сновног, прошлог и коначно изгубљеног, јесте парагидма која је у *Другој књизи Сеоба* изједначена са свешћу Павла Исаковича о трагању за женом са зеленим очима и са трепавицама боје пепела. Континуирана безизалност, као део меланхоличног кружења субјеката на периферији жељеног, води ка нужном крају у којем је субјект испражњен кроз празнину жеље. Меланхолични јунаци филтрирају психолошко утемељење на задатост која их чини живим, једино као пут ка обележеном циљу. У меланхоличној природи Исаковича и Рјепнина, као носилаца опште отуђености и психолошког раскола, све што се успут догађа потврђује основну мисао – да акутелна позиција није позиција којом могу задовољити жељено у свести, јер „меланхолични утопичар је другим речима човек који тежи нечему радикално другачијем, док се истовремено сваки покушај ангажмана сматра узалудним.” (Хамер 2009: 58) Перспектива отуђеног света, јесте зид на који искорачени субјект наилази покушавајући да допре до коначности циља. Но, како „меланхолија ипак воли да се изражава кроз појединачно [...]” (Хамер 2009: 15) интимни суноврати Павла Исаковича и Рјепнина одржавају мрежу односа у које субјект ступа у процесу раскривања дистанце која се уочава између жељеног и (не)могућег.

Меланхолични живот Црњанскових јунака задатак је модернистичком помереношћу јунака из света могућности. Страдања, са којима се суочава Павле Исакович, крећу се од интимних до националних. Павлов брачни живот, невољна женидба и смрт жене и детета, имплицирају почетак проговора о интимној меланхолији, која се смрћу другости добија конкретизован статус. Мртва Катинка претпоставља ознаку за

смрти са којима ће се Павле сусретати на путу ка потрази за женом са трепавицама боје пепела. Иако се, најпре, чини да се меланхолична природа Павла Исаковича одређује од смрти жене и детета, уписане смрти претпостављају парадигму немогућег Павловог живота, аналогно према будућим несрећама и докидању жељеног живота.

Јунаци *Друге књиге Сеоба*, изван наоционалног страдања и кретања у непознато, живе меланхолију интимних, породичних раскола, која етику колектива и заједничког сна о Русији, чини додатно немогућом. Меланхолија Петра Исаковича којег „[...] је била обузела, тог дана, слутња смрти, и љубомора, према ономе, ко поред његове љубљене жене остаје жив. [...] То је био неки страх душевни [...] да Павла и Ана, и Варвара, воле, некако, чудновато, да су га жељне, иако су верне мужевима.” (Црњански 2002а: 314) интензивира се континуираним брачним незадовољством. Ономогућена очинска фигура, која се уписује као недосањани сан у Петру Исаковичу, производи међусобну мржњу међу супружницима. Уколико је Варварина првобитна жеља да рођењем детета потврди себе као мајку и као жену у Петровој свести, утолико је смрт детета импликација за мржњу која ће се јавити „Петар њу мрзи, јер није родила. А истина је да ни она њега, због тог, више не воли.” (Црњански 2002а: 384) Дете као предуслов формирања породице, имплицира смрт породичног идеала, смрћу нерођеног детета. Неоствареност жеље тако иницира раскол који инфицира општу тенденцију Исаковича, да ће сви, сеобом у Русију, довршити започети сан. Други пар, Кумрија и Трифун, довршавају брачни живот празником која није само немоћ, већ немоћ да се страдање вербализује. Истрошеност Кумрије и Трифуна, претпоставља крах безнађа којим супружници на послетку бивају поражени:

„Муж и жена, после десет година брака и љубави, седели су сад на трonoшцу, као глувонем и глувонема [...] Хтеде да му каже нешто топло, при растанку, баш кад и он окрете према њој жалостиво, главу. Са мутним, уморним, воденим, очима. Трифун, међутим, не рече ни речи, духну ковитлац дима, и поче да чачка свој чибук, као неки чибугџија [...] Био је опет завршен један део њиховог живота, а по одајама је настала била празнина.” (Црњански 2002а: 112–117)

Расколи који се догађају унутар односа продице Исакович сведоче несрећама које се указују као део опште, националне несреће. Павле Исакович јесте конкретизована немоћ Исаковича и национа. Смрт Катинке, као принцип против ког се Павле не може борити, постаје начин на који Павле опстаје у свету Гарсулијевог зла, са којим дели статус удовца: „Поразило га је да га та наказа сети покојне жене, на коју се већ давно био одвикао да мисли. Била је потпуно заборављена. А, сад се ето, јавља, у његовој мисли.” (Црњански 2015: 190) Призма Павловог новог живота у меланхолији, јесте Катинкина смрт и њено поновно рађање у еротизованој свести Павла Исаковича. Промена која се догађа претпоставља трансфер наглуве жене која Павлу представља терет при одласку, у сновну визију оживеле Катинке у знаку еротског принципа: „У твом сну, на путу, Павле усни своју мртву жену, како лежи крај њега, полугола, провидна, и шапуће му. Била се пролепшала, за сватове, неочекивано, па је у своје сватове ушла, како ју дотле није знао.” (Црњански 2015: 263) Поновни сусрет са Катинком симболичка је пројекција меланхоличне смрти у животу Павла Исаковича. Катинка постаје Павлова несвесна другост, којој је подређен и принцип према којем креира будући живот. Парадигма новог живота претпоставља увођење Катинке/смрти, неповратне лепоте и оствареног еротског принципа у другим женама, што ономогућава Павлу да отпочне другчији живот од оног који је задат Катинкиним транспоновањем:

„Док прикрива своју идеалност преуређењем Павлових сећања, идеал мртве жене – који се очитује у значењима месечине и плавог – истовремено чува ту идеалност својим присуством у Исаковичевим сновима. Како сан не дозвољава да идеал мртве жене буде присутан у свету, идеал се објављује безопасно по себе и разорно по јунака. Јер, мртва жена живи кроз идеал; она уређује осећајну и сазнајну размену између јунака и света; она није жива, али јесте ту, она је била, али дела.” (Ломпар 2008: 88)

Будући да је меланхолик окренут од реалног света, могућности којима располаже сведене су на минимални број. Но, меланхолик није само усредсређен на жељу већ је произведеном жељом одређен што чини основу психолошке деградације. Процесуирање немогућег као једине могућности субјекта, чини да се Павле Исакович и Рјепнин суоче са немоћи сопства: „Меланхолични болесник не да се поучити чињеницама. Притом под чињеницом подразумевамо искуство типа нашег искуства, превиђајући да је његов начин доживљавања (искуствени тип) сасвим другачији, и да је самим тим и стварност његовог света сасвим другачија.” (Бинсвангер 1986: 137) Један од основних постулата меланхоличног концепта субјекта јесте противуречност. Искорак субјекта из мозаичне структуре односа које гради према Другости, претпоставља део психолошке свести да се субјект избори за сопство, при чему се процес борбе истовремено води и против сопства. Црњански послератни романи, *Друга књига Сеоба* и *Роман о Лондону*, сведоче основној меланхоличној заблуди која се раскрива у процесу чији су јунаци део, верујући да су део прогресије сопства и личне перцепције позиције којој подређују живот и према којој су одређени у начину живљења. Мило Ломпар у студији *Аполонови путокази*, вршећи упоредбу између романа *Певач* и *Друге књиге Сеоба*, истакао је умреженост човека у историјску догађајност, чиме се тежња за индивидуалним одвајањем поима као унапред немогућа:

„Оно што се види постаје, и у „Певачу” и у „Другој књизи Сеоба”, као део оног што је већ похрањено у бићу и, наравно, похрањено у свету: човек је део једне непредстављиве повезаности, тананих посредовања историје и културе којима њихово одупирање не смета, већ их потврђује, па осамнаестовековна култура и доба просвећености, као темељи модерности, невидљиво овладавају јунаковим епским хоризонтом, прерађујући га независно до било чије воље.” (Ломпар 2004: 81)

Путовање Црњанских јунака као процес суноврата сопства и коначности немогућег спасења, визуализовано је и самим путем, који за Павла Исаковича претпоставља пут у Русију, када ће коначност бесмисла бити призната и изговорена:

„Павле је, кад су му братенци долазили и посећивали га, говорио: Види му се, каже, да неке мађије владају у људском животу, а не Бог, нити људска воља. Велику је намеру имао кад је пошао. Прежде. Сад их више нема. Него сматра да чјеловек треба да живи бесмислено, као и животиња, звер, биљка. [...] Нико није још своју судбу избегао, а живот није наручен, него је то, што нас сналази, без наше воље, и не онако, како бисмо желели.” (Црњански 2015: 775)

За Рјепнина, пак, тај пут једнак је премештању од Прага преко Париза до Лондона, у којем се одиграва излазак јунака из света ништавила у коначну ништавност. Док се Павле суочава са истином да је човек једнак животињи, алудирајући на обезвређеност

интелектуалне моћи човека, Рјепнин достиже своју пуноћу у ништавности, која је, како закључује Ала Татаренко, повратак „оним путем којим је дошао.” (Татаренко 2012: 64) Немогућност припадања Рјепнина, потврђује његову везаност са немогућим простором, Русијом, која остаје да постоји као део немогућег спасења, јер када у расправи са Сорокином Рјепнин казује да „када би могао сутра би се у Москву вратио, или у Санкт Петербург, ма какав био.[...] Живети у својој земљи је логично, ма какав то живот био. У туђини није” (Црњански 2004: 411), он заправо признаје немогуће припадништво другости, које не само да није део његовог идентитета, већ прети урушавању образаца по којем је идентитет Руса изграђен. Меланхолија Рјепнина јесте мрежа значења која настаје у односу са другошћу, која је претећа другост, но не и реализована претња, јер проблем отуђености, коита, усамљености и сексуалних веза које увиђа на летовању у Корнуалији, јесу потврда Рјепнинове замисли о самоубиству, као могућности да се изађе из непријајућег света: „Чему живети још неколико година. Не вреди. Знао је то, већ и Сенека.” (Црњански 2004: 419) Основа Рјепнинове отуђености из света који је већ позициониран као свет отуђенх људи, јесте семантичка линија која докида постојање различитости између Другости и Ја: „тада сваки у вагону, види, за тренут, два, своје лице, себе, и у другом возу, као у неком подземном огледалу, и нестаје брзо.” (Црњански 2004: 13) Тиме се назначавача почетак дискурса урушавања Рјепнина, као Руса, као бившег кнеза и као човека егзистенцијалних потреба и „та туга [...] мучила га је нарочито зато што никако није знао да нађе одговора, на то: откуд та његова неспособност да се снађе у Лондону, у тој огромној вароши, где су се, толики, странци, некако, ипак, снашли.” (Црњански 2004: 419) Уколико је, како сматра Роберт Бартон, „меланхолија рођена у пакленој тами” (Бартон 2006: 80), носилац меланхоличности *Романа о Лондону* нужно мора бити проглас таме као сигурне асоцијативне везе са њеним значењским корелатима: безизлазношћу, страхом и, најзад, смрћу. Није онда случајно што је Рјепнинова привидна могућност задовољења егзистенцијалних потреба везана за простор таме - подрум. У подруму се раскрива симболичка веза Рјепнина са простором и сфером тмине, ђаволским пољем које је, како сматра Мило Ломпар, принцип уговореног пристанка Рјепнина на не-љубав и не-живот. Уколико је Бог љубав и љубав према животу једнака је љубави према Богу, онда је пристанак на ђаволу „љубав” једнак уласку у простор не-живота, таме, психолошке смрти – меланхолије: „[...] апсолутно негативан Рјепнин није могућ као биће у љубави. Јер, Рјепнин одбија у име личности, у име смрти, не у име љубави: када у његовој најдубљој унутрашњости ишчезну корени љубави, као темељ живота, тада се у кнезу објавио дух таме.” (Ломпар 2000: 17) Уколико је меланхолија једнака празнини душе, онда је пристанак на пакт са ђаволом једнак меланхоличном одрицању животне пуноће. Када је живот испразан, тама достиже апсолут своје пуноће. Рјепнину је, стога, неопходно да се одрекне живота, Нађе, приче о детету, сексуалних веза са другим женама, јер „Ова веза између секса и ђавола у *Роману о Лондону* открива како се секс појављује као празан, као ништавило [...] док се љубав, као нешто одлучно различито, појављује као пуноћа, као биће.” (Ломпар 2000: 14) Ако ђаво, како је закључио Ломпар, учи Рјепнина како да живи без Нађе/љубави (Ломпар 2000), онда је дато учење припремање на испразност живота, на одвајање субјекта од пуноће смисла и смисленог бивствовања. Но, то ипак не значи да је бесмисао једнак празнини, јер испразност Рјепниновог живота претпоставља коначни смисао његовог пута, тачка којој је стремио као начину да изађе из наметнутих оквира. Каналисање ништавила са којим се у Лондону сусреће не чини Рјепнина субјектом незнања, јер Рјепнинова нада добија конкретизацију коначном

решеношћу о смрти. Уколико је „смрт црна тачка, али тачка” (Црњански 2004: 412), утолико је меланхолична свест о спасењу укидањем живота, тачка у којој се сустичу непомирљивости двају живота, прошлог, који је умро, и будућег који се никада неће за Рјепнина родити. Меланхолична свест о нестанку претпоставља модернистичко решење приповедача, који потврђује да крај, као коначност смрти не постоји, и који је уписан још у *Другој књизи Сеоба*, „Има сеоба. Смрти нема.” (Црњански 201: 780) Излазак Рјепнина из простора отуђеништва, као начин да се бесмисао живота утопи у своју супротност - смрт као логично решење једног Руса, а да „није ни сањао да је његова жена очекивала порођај у октобру” (Црњански 2004: 658), потврђује реализацију ђавољег пакта, који укидајући сазнање о новом животу, детету, докида могућност егзистенцијалног смисла Рјепнина и могућности одступања од унапред пристанка на меланхоличну празнину, јер „онај који је хтио живот, осјећајући се слободним од Бога и напросто понуканим на иживљавање своје једнократности, задобива неповратно Смрт.” (Јурица 1986: 99)

Меланхолија је, како сматра Невен Јурица, Лимб Смрти. (Јурица 1985) Ослонити се на сопствене (не)могућности, значи окретање пуноћи ђаволске празнине те нужно испразности живота до потпуног укидања. Бårлов, као уписана фигура Рјепниновог пријатеља, двојника и оног који подсећа на бесмисленост живота јесте поравњање судбинског исхода и коначност Рјепнинове меланхолије, јер ће се Бårлов појавити у преломним тачкама дискурса да подсети јунака на позив смрти који стоји у односу према Рјепнину, као глас Цима према Цону, „то је кривуља од самоубиства и ка њему.” (Ломпар 2004: 703) Рјепниново нехајно узмицање Бårловљево подсећању трансформише се у ишчекивање гласника смрти, двојника, који је у ствари, вредносни глас Рјепнина о коначној одлуци: „Све га је чешће, сад, као немоћан, као жељан да га чује, слушао, са неким тужним осмехом [...]” (Црњански 2004: 595) Када се Нађа, као принцип пуноће смисла и рађања новог живота изнова појави, она постаје претећа другост за Рјепнинову одлуку и Бårлоов глас саучесника, јер пркоси смрти којој Рјепнин иде у сусрет и Бårлоову, који Рјепнина у смрти дочекује: „То вече, кад је наставио да прелистава ту књигу, сањив, први пут је, гласно, срдито, узвикнуо Бårлову: Језик за зубе. Језик за зубима, Владимире Николајевичу.” (Црњански 2004: 595) Непоколебљивост Рјепнинове намере, сведочи меланхоличној парадигми односа у коју је претходно уведен, као признање пуноће бесмисла којој се може у потпуности предати једино у смрти, јер ако „страстан човек тежи смирењу тела кроз узбуђење,” (Де Биран 2006: 121), онда нужно „смртни човек тежи смирењу душе кроз спутавање тела и свих телесних осећања.” (Де Биран 2006: 121) Нађа је онда рушилачки принцип Рјепнинове намере, принцип који Мило Ломпар одређује као „тачку плус”, јер Нађа својим промишљањима, плановима и делатним чиновима покушава да спасе живот Рјепнина и удаљи Рјепнина од намере о самоубиству која је уписана као већ одлучна, на почетку романа:

„Будући да *Роман о Лондону* завршава чином самоубиства а да почиње – као из неког претходног времена изниклом – помишљу на самоубиство, онда је тај почетак *нулта тачка* [...] Ако нулту тачку представља кнежева мисао о самоубиству, онда новац који је Нађа донела у кућу и, посредно, њена жеља да имају дете, представљају прекидање наративне инерције и обележавају *тачку плус*, која активира бројне могућности удаљавања од линије *приче*, значајно је компликује, јер нуди *наративне импулсе* који могу удаљити Рјепнина од самоубиства.” (Ломпар 2004: 699)

У поговору *Романа о Лондону* „Колико кишних капи”, Мило Ломпар претпоставља смрт као једини начин постојања кнеза Рјепнина, чиме се показује да је меланхолична парадигма кнежевог живота, која је парадигма „живљења” у смрти, као једном начину да се субјект помири са непомирљивим, тј. да се удаљи од тачке незадовољства, унапред предоређена судбина Рјепнина. То није биолошка смрт, већ смрт као коначно упориште меланхоличног Лимба, у којем Рјепнин бивствује током приповедног тока романа:

„Смрти је, дакле, намењена другчија улога од органског укинућа енергије зато што је она задобијање неке промене у ритму њеног бивствовања, јер уместо да успорава, она убрзава кнежев животни ритам, она открива бивствовање у непознатој димензији. То би било бивствовање-у-смрти као радикални израз онога што је предоређено бивствовањем-ка-смрти. Оно омогућава приповедање о ништавилу које се увлачи у језгро бића, па уместо да биће буде трансцендентирано ништавилем, ништавило постаје – у покрету ка самоубиству – трансцендентирано овом освојеном моћи бића: да смрт унутар њега ипак, и упркос себи самој, бивствује.” (Ломпар 2004: 714)

Рјепнинова свест о себи као бићу које формално бивствује на улицама Лондона и себи као не-бићу, сједињену са ђаволом и ратним другом Барлоовим, рашчитаву меланхоличну природу овог јунака. Меланхолични субјект јесте подвојени субјект, чија психолошка свест постоји паралелено у двама сферама које су међусобно опонентне. Јулија Кристева, у тексту „Путања меланхолије” даје извесне одговоре о меланхоличном црном сунцу, које је постало симбол теорије о меланхолији. Према мишљењу Кристеве, меланхолија постаје ознака за биће које почиње да живи потпуно други живот. Начин на који меланхолик конципира радост живота и/или бојазан од смрти, разликује се у односу на меланхолика. Није реч о меланхоличној храбрости разочараног, отуђеног бића, већ о (само)спознаји која уводи биће у извор меланхоличног стања: унутрашње растакање свести на два поларитета чији су представници живот у пуноћи и празнина у смрти. Интегрисање двају иницијално супротних појмова, чини ум и тело меланхолика располућеним и немогућим за бивствовање какво је најпре постојало. Дојам о смрти помера семантички центар са коначности, краја страдања и патње, на продужетак бивствовања, али у тачки разрешења мукотрпне девијације са којом се субјект носи:

„Искуство меланхолије које се може именовати отвара простор за нужно хетерогену субјективност, разапету између два једнако нужна и једнако присутна пола непрозирности и идеала. Непрозирност ствари као што је тело испражњено од значења – депримирано тело спремно на самоубиство – преводи се у смисао дела које се потврђује као истовремено аполутно и искварено, неиздрживо, немогуће, оно које треба прерадити.” (Кристева 2006: 182)

Одлука кнеза Рјепнина јесте начин докидања узурпатора који га вуку од смисленог бивствовања у смрти, јер смрт није само избављење (Рјепнин смрт ни не види као избављење), већ наставак пута који је субјекту додељен уписивањем у причу: „Смрт у коју би Рјепнин да продре треба да дође не из принципа властитог бивствовања, већ из искуства померености као померености из бивствовања у нобновљив књижевни модел и у већ докинута књижевни принцип.” (Николић 2015: 134) Ако субјект сведочи ништавилу које осећа као истину у животу у који више не верује, свест о смрти/усмрћењу није, дакле, бег од страдања, већ сједињење са истином у коју субјект верује: „На граници између

живота и смрти, понекад имам горд осећај да сам сведок неког не-смисла Бића, да разоткривам апсурдност веза и бића.” (Кристева 2006: 181) Уколико се Рјепнинов живот једначи са апсурдом, нужен је излазак из живота као повратак смислу којем субјект тежи.

5.3. Рјепнин и Исаковичи: Меланхолија као онтологија

Онтолошки принцип као меланхолични принцип, појављује се у *Роману о Лондону* и пре него што јунак, кнез Рјепнин проговори о својим плановима. Међутим, оно што даје суштинско обележје будућој Рјепниновој судбини јесте коначност меланхолије када се жеља субјекта оваплоћује у смрти. Рјепнинова супруга, Нађа, која у роману претпоставља фигуру одлагача Рјепнинове смрти, проналазећи практична и духовна решења за њихову безизлазност, прва проговара о Рјепниновоом самоубиству које ће постати окосница догађајности између мисли о самоубиству и самог самоубиства. Као што је Рјепнин задат фигуром смрти и тмине, изгубивши своју домовину, гледајући у изопачене принципе Енглеца којих се гнуша, сведочећи сексуалним прекорачењима јунака као тренутном излазу из унутршање нетрпељивости, Исаковичи живе једну немогућност срећног живота на коју указују, наизглед успутни догађаји, а који претпостављају процес који води ка коначном признању меланхолије као једином начину помирености са несрећом која их је задесила: „Требали су сви да се помире са својом судбином.” (Црњански 2015: 771) Изван индивидуалних страдања и породичних катаклизми, меланхолија новог века претпоставља једну животну помиреност са незнањем, помиреност са психолошком смрти човека, чије су границе постављене и пре него што је одлучио да их прекорачи, при чему је важно „[...] направити разлику између меланхолије као болести и меланхолије као промишљеног става према животу.” (Хамер 2009: 13) Када Волков у списисма упућеним Токајској руској мисији пише „да је Павле човек који неће имати много успеха ни у Росији, јер је ноторни меланхолик, само то не зна. И не показује одмах.” (Црњански 2015: 464), није посредни само дијагноза, већ изграђен став субјекта према животу и позицији сопства у задатом систему. Нови живот Павла Исаковича јесте помиреност са бесмислом у меланхолији, као начин да се успостави нова парадигма бивствовања у докинутој илузији. Меланхолија је уписана као природни одговор ума и тела на опште историјске катаклизме, у које појединци бивају средство проговора о узалудном трагању и борби која је обезвређена, јер њени учесници никада нису били равноправни. Када приповедач у *Другој књизи Сеоба* казује да су „живи били сахрањени” (Црњански 2015: 349), показује се експлицитно упућивање на меланхоличност којом су (пред)одређени, јер меланхолија не значи само психолошко стање у знаку негативитета, већ посве нови живот у којем субјект (не)свесно признаје немоћ сопства. Репрезент женске меланхолије у знаку је Варваре Стритецки, која вербализује своју несрећу, чинећи се иступником из маскиране породичне повезаности, коју су Исаковичи живели, „немамо сриће, вели.” (Црњански 2015: 414) Меланхолично одређење женских ликова паралелно тече са суновртом мушког херојског принципа. Уколико Павле, као предводник не испуњава задату сврху породице, утолико жене отпочињу проговор о незадовољствима која су уписане у женски код, као део очекиваног страдања: „Кумрија је била тако лепа у Петроварадину. А сад је јетка, запуштена, неиздржљива у браку. Сваки час је у другом стању. А та је сирота жена тек узела тридесет и другу.” (Црњански 2015: 410) У *Историји сексуалности* Мишел Фуко претпоставља проблем сексуалности као отворено питање, што омогућава да се, до тада, прећутни проблеми огољавају, постајући предмет субјекатске окупације и проналаска

незадовољства: „Говори о сексу, посебни говори, различити и по облику и по предмету нису престали да се умножавају: превирање говора које се убрзава почев од осамнаестог столећа.“ (Фуко 1976: 22) Незадовољство жена *Друге књиге Сеоба* показује меланхоличну датост у патријархату из којег покушавају, разводима, да изађу. Интимна незадовољства, у којима су жене пречесто остварене као мајке, или су онемогућене као мајке, чини да се, уз националну проблематику сеоба, урушавају породични односи чиме су женски ликови репрезенти суноврата мушког принципа, као супруга и као националног предводника (не)успелог спасења. Меланхолија као онтолошка датост умрежена је са субјекатском немоћи да се истргне из поретка којем припада – породичног, националног, наслеђеног, космичког. Удаљавање од почетне тачке пута и, наизглед, удаљавање од мртве Катике прекида се меланхоличном свести Павла Исаковича, који није више у процесу оживљавања жене, јер се фигура Катинке уписује у Павлову меланхолију као основни, неодвојиви принцип. Павлова самокривица због недовољне љубави према Катинки, јесте део Фројдове концепције меланхоличног субјекта, који, уколико није устремљен на изгубљени објект, бива окренут самооптужењу: „Меланхолик нам показује још нешто, што недостаје код жалости – једно изузетно опадање сопственог самоосећања, ванредно осиромашење ега. У случају жалости сиромашан и празан је постао свет; у случају меланхолије такво је само ја.“ (Фројд 2006: 123) Павлова нелагодност и самокривица услед активирања свести о мртвој Катинки, коју за живота није волео, није терет еротског принципа у жени коју је олако препустио смрти, већ терет саме смрти која се пројектује управо кроз објекат који више не постоји – Катинку:

„А као да га неки погреб прати, већ годину дана, успомена мртве жене га стално прати, па му се чини да она и сад седи пред њим, у колима, и гледа га, сузним очима. По стоти пут је понављао себи да није умео да је довољно воли, док је била жива. А ето, сад, јаше, на обесним кобилама и вређа њену успомену, као да је живот бирт. Толико су га та сећања гушила, да је морао да откопча огрлицу око врата. Главу је спуштао у шаке уморно, као да плаче.“ (Црњански 2015: 394)

Павловим изневеравањем и мртве жене, ступањем у однос са Евдокијом Божић алудира се на изневеравање сопства. Павле Исакович претпоставља првобитни бунт указан еротским принципом и чулним нагоном, након којег нужно следи кајање и самокривица, јер сексуални чин се дешава због поновног активирања мртве жене, у жељи да се изгубљени објект тренутно замени другим, који на њега подсећа: „Она није ни сањала да је Исакович ошамућен жалошћу, због тога што она личи на његову покојну жену, као сестра на сестру.“ (Црњански 2015: 284) Павлова меланхолија забране, коју успоставља мртва Катинка сведочи интимној и колективној немоћи у субјекту, јер је Павле носилац немогућег задовољења еротског принципа (јер се одиграва у знаку смрти/Катинке), али и националне осујећености, јер како сматра Мило Ломпар:

„Мртва жена је у сну жељна Павла, јер у Павлу постоји жеља: обе жеље остају ускраћене. Идеал пројектује мртву жену као циљ Павлове жеље, јер тако самство остаје затворено у својој унутрашњости, а жеља се сукобљава сама са собом и њен циљ постаје само самство. [...] Идеал и жеља постоје у колоплету међусобних онемогућивања: док жеља нужно стреми идеалу, зато што је усмерена ка идеалном циљу жеље, дотле идеал нужно тежи да контролише жељу зато што га она може порећи.“ (Ломпар 2008 : 88-89)

Павлу је неопходно упознавање Евдокије, Текле и Вишњевскове жене, Јулијане, како би се показала немоћ којом је одређен његов идентитет у меланхолији, будући да се „меланхолични комплекс понаша попут наше отворене ране, повлачећи са свих страна према себи енергије поседовања (које смо у неурозама преноса назвали противпоседовањем) и празни его све до потпуног осиромашења[...]” (Фројд 2006: 129) Павлу су неопходне друге женске енергије како би се дискурзивни простор у којем субјект бивствује указао из различитих перспектива/субјекатских немоћи, а које потичу из истог значењског центра – мртве Катинке као симболичке пројекције меланхоличне немоћи и мозаичне игре значења у коју субјект ступа са другим објектима: „Његова мртва жена, коју није умео, за живота, довољно да воли, била је сад присутна, и у Божички, у Божичкином шапату, у загрљају, у очима госпоже Евдокије.” (Црњански 2015: 371) Ступањем у сексуалне односе, Павле оправдава кршење забране и одлаже своју немоћ, замењујући психолошко растројство телесним нагоном и слабошћу што „представља део одбрамбеног апарата психе: не желећи да прихвати сопствено све веће пропадање, ум објављује свести која обитава у њему да је тело, са можда својим пропадљивим недостацима – а не драгоцен и незаменљиви ум – оно које је пошашавило.” (Стајрон 2006: 195-196) Павле онда постаје станица раскола који се догађа између онтолошке немоћи и телесне моћи, која се накнадно оправдава кајањем и забраном кроз обећање које себи даје: „Што је било било, помисли. Попустио је мушкој нарави. Али треба ту ружну љубав прекинути.” (Црњански 2015: 373)

Да је Павле Исакович централна фигура *Друге књиге Сеоба*, носилац опште меланхоличности, која нагриза унутрашње односе Исаковича, показује и приповедачев избор који, не случајно даје упоришном јунаку име Павле. Позивајући се на Црњансков став, Мило Ломпар, у студији „О завршетку романа”, поново истиче важност имена, јер је „јунаково име врло важно, јер је име симболика.” (Ломпар 2008: 49) Како се Павлово име конципира у мрежи меланхоличних значења и онтолошке немоћи? Као носилац историјске и трансценденталне важности наслеђа, деспота Павла Бакића и апостола Павла, Исакович упада у игру несигурности, јер не може да одржи ни наставак деспотске титуле, јер „како то учинити кад је деспот неко ко је последњи” (Ломпаар 2008: 50), нити може да оправда статус предводника, будући да се „у паралели са апостолом разграђује један метафизички темељ јунаковог лика – његова задатост као изабраност и предводништво [...]” (Ломпар 2008: 54) Немогућа оправданост идентификационе суштине, јер формално име свакако носи, чини да Павлов позив претпоставља немогућност која је унапред записана. Накнадна страдања само ће потврдити уписану нужност земаљског бића да изневери апостолски позив. Суочен са страдањем и безизлазношћу, Павле Исакович напушта прећутну обавезу према мајци која му је наденула име и према онима по којима је име добио. Тако долази до меланхоличне располућености, јер уколико је Бог спасење и љубав, Павле се суочава са супротностју божанске промисли: : „Као брод, као таласи који бацају по мору, наш национ лута. Зашто? Које смо криви? Што је наше зло?” (Црњански 2002а: 131) Уписивањем несрећа, личних и националних, чине да се Павлов идентитет урушава, јер не могавши да очува идеал бивствовања задатим именом, Павле запада у меланхолично растакање сопства.

Однос према жени, Катинки, показује меланхоличну надмоћ према Павлу, који верује да антиципацијом мртве Катинке и новорођеном појудом, почиње да живи меланхоличну путању сопствене пропасти, оличену у једној (не)заборављеној смрти Другости: „Сад, на његово велико изненађење, он се сети своје младе жене, и би му жао

што не може да узме њене руке, као тамо у Петроварадинском шанцу, у башти. Скаменио се, такорећи, од те слике у затвору, и те успомене.” (Црњански 2015: 193) Сећање на умрлу жену, према којој Павле, за живота тежи да се што „учтивiji покаже” (Црњански 2015: 193), препоставља процесуалност која враћа Павла на суштински дојам Катинкине смрти: она није само мртва жена, већ меланхолични проговор метафизичког простора, који ће постати Павлова призма догађаја на путу ка Русији. Уколико је мртва Катинка парадигма добра, она постоји у Павловој свести, али и у свету, као део асоцијативне везе са неповратном прошлости. Сусретање за недаћама, упадање у могућности изневеравања сопствених идеала, оживеће сваки пут Катинкину сен, као опонент злу са којим се Павле сусреће и којему подлеже: „Једна наказа, тај Гарусли, требало је дакле да дође, да га сети те жене која му се сад, у сећању, чинила тако лепа и добра. Сећао се како га је и на самрти гледала ћутке, са сузама у очима.” (Црњански 2015: 194) Самртничка немост Катинке трансформише се у појавну опомену Павловог будућег живота, као део залога брачног завета и мајчиног идеала имена. Мртва Катинка која се симболички пројектује у идеал „Чрногорке из лазарета”, постаје она меланхолична немогућност Павловог живота, за који се Павле континуирано бори. Глас који проговора из Павла „рече јој да је лепа, али да би била још лепша када би имала крупне, зелене очи и трепавице, а трепавице боје пепела” (Црњански 2015: 269), јесте парадигма немогућег спасења у другој жени, Евдокији Божић. Формално, приповедач уписује жену са трепавицама боје пепела, као непостојећи идеал, наденувши 11. глави назив „Не постоји та жена са зеленим очима”, који се трансформише у укупност Павлових идеала у знаку Русије. Суочавање са неприликама у којима се потврђује обезвређеност Павловог статуса, оног који предводи, чини да се укида ореол блаженства, али и психолошка моћ која је најпре уписана у дискурс као део важне карактерне Павлове особине. Растакањем идеала и сновне замисли о будућем животу, који се никада неће догодити, Павле Исакович „открива наличје сопственог метафизичког положаја, јер се његови етички, национални, психолошки, обичајни захтеви, појављују на позадини једне фанатизовне фигуре.” (Ломпар 2004: 55) Ако се Павле подузима предводништва, верујући да је за тај позив одабран, немогућност испуњења завета сопственог имена, нужно урушава Павлову моћ. Павле више није предводник свог народа, већ се утапа у страдалну масу, живећи страдање своје проодице, Кумријину и Анину интимну несрећу, смрт свог детета и смрт Петровог детета. Спознаја раскола између уверења и суочења са страдањем, чини да се меланхолија Павла Исковича упише као неминовност субјекта који „устаје против поретка, против онтолошког смисла свог узглобљивања у Козмос, против себе као бића (једног између многих), против себе, а парадоксално, за самога себе.” (Јурица 1985: 97) Стога је коначност Павлова и боравак у затворској соби, као асоцијативна веза са Ђурђем Бранковићем, сведочење наслеђеној повезаности у страдању и несрећи. Тако се несрећа Исаковича повезује у знаку наслеђеног страдања и немоћи да се наслеђени идеал херојства оправда. Утопијска слика Русије, у којој Павле закључује судбину безизлазности и унапред изгубљене игре, коју води са животом, док борави у царству палате Психе, сведочи о меланхоличној мрежи односа која потиरे и одлаже циљ, јер меланхолија претпоставља процес који се не разрешава у тачки докидања, већ трагања. Парадигма жене са трепавицама боје пепела, интегрише Павлове закаснеле жеље, љубав према смрти/Катинки која је залог за меланхоличну смрт у животу Исаковича. Смрт у меланхолији јесте испразност живота, ништавило које празни биолошки живе људе како би се у крајњој истанци показало непостајање континуитета и

целине, већ парцијалност која онемогућава затварање круга: „Никада није нашао ту жену са крпуним, зеленим, очима, и трепавицама боје пепела.” (Црњански 2015: 766)

Рјепнинова онтолошка немоћ претпоставља огледалну позицију преко које се Рјепниново стање огледа и у Другости. Однос Рјепнина и горфа Андреја Покровског претпоставља одраз у огледалу, који онемогућава да се Покровски поистовети са Христом, на којег Рјепнина подсећа. Поставља се питање да ли се онемогућеност страдања у Христу догађа због немогућег спасења света, или, пак, због саме природе Црњанских јунака, јер

„у већини случајева, Христа прате оруђа његовог Страдања, кроз које је већ прошао. Његова меланхолија не потиче [...] од патњи проживљеним у људском облику, него од медитације која патње продужава. То више није слика човека, него слика Бога који подсећа људе на то колико је пропатио у њихово име. То је можда слика већног страдања кроз које он пролази. Пошто је за људе дао свој живот, и то под језивим околностима – слике подсећају на то са извесним уживањем – људи настављају да га муче као да се ништа није десило.“ (Прео 2006: 241-242)

Када на летовању у Корнуалији, Рјепнин гледа у тело Покровског којег извлаче из воде, „кога је сер Мелколм држао у рукама, газећи воду, као да га је са крстао скинуо” (Црњански 2004: 308), намеће се питање зашто је Покровском онемогућено страдање у Христу, јер „видело се да је жив.” (Црњански 2004: 309) Да ли је меланхолична парадигма Христа, по Максиму Преоу, ту да подсети да људски род никада не може бити усмрћен зарад спасења људског рода, јер је спасење онемогућено? Залог који субјект даје, жртвујући свој живот, постаје онда обезвређен чин неуспеле смрти, јер једна жена спасава човека да не страда у Христу укидајући грешну љубав, и да настави да живи у „слободи” коју уписује Сотона. Уколико је Бог дао човеку слободу, која је слобода страдања и вечног подећања на прародитељски грех, онда су покушаји човека да се приближи Христовој жртви унапред онемогућени, јер човек је онај који се најпре одрекао Христа због ђаволског чина слободне воље:

„Откако је Адам, који је познавао добро, учинио зло када је појео јабуку, меланхолија је у њему изила под утицајем те противуречности; јер, меланхолија се неће наћи у човеку, било да спава или је будан, ако се у то не умеша ђаво: одиста, туга и очајање долазе од меланхолије која је у Адама ушла зато што је згрешио. Јер чим је прекршио божански налог, меланхолија се усадила у његову крв, баш као што светлост нестаје из светиљске, остављајући за собом само димљиви фитиљ. Ето, то се догодило Адаму: када је у њему утрнео сјаја, меланхолија се усадила у његову крв; тада су се у њему дигли и туга и очајање, пошто је ђаво у тренутку Адамовог пада у њега удахнуо меланхолију [...]” (Хилдегарда из Бингена 2006: 61)

Да би се осветлила меланхолична природа субјекта, који је у меланхолији одсечен од Христа, неопходно је осветлити женски лик, који се уписује у диркурс као први субјект сагрешења. Нужно је било, сматра монахиња Хилдегарда, да жена прва прекрши забрану, јер „грех који је починила Ева лакше се могао поништити, пошто је она крхкија од мушкарца.” (Хилдегарда из Бингена 2006: 58) Уколико је Беа Барсутов принцип женског сагрешења који наводи Покровског на грех и коначну немогућност спасења, онда је Покровски нужност која је Барсутовој задата. Премда жена прва крши забрану и чини грех, њој је потребан мушки принцип, гроф Андреј Покровски како би испунили

прародитељски чин страдања. Меланхолија субјекта у којег Рјепнин гледа, јесте пресликавање прародитељског греха и обезвређеност задатог греха, јер да би из раја били избачени, гроф Андреј и Беа Барутов морали су најпре бити принцип невиности. Но, они то нису. Лик Покровског који Рјепнина подсећа на „главу Христа на руским, старим, иконама” (Црњански 2004: 269) потврда је укидања повезаности у Христу, средство да се покаже грешност задатог мушко-женског односа, који осуђени на страдање, прихватају грех као део нормалности: „Његова ташта, међутим, клечала је поред њега и љубила га, наочиглед целог света, нежно, сва у сузама. Плакала је и није то крила. (Енглескиње, иначе, пред светом, не плачу.)” (Црњански 2004: 309) Приповедачево наглашавање кршења етике понашања Енглескиња, коју спроводи Беа Барсутов потврђује огољавање греха, појавну природу неприродног односа и љубави која крши сећање на самоубиство Верушке, као субјекта који чином усмрћења сопства подсећа најпре на чин сагрешња пред Богом. Трансфер који се догађа између Покровског којег Рјепнин први пут види „седео је ту, пред њим, оронуо, и видно, напаћен. Блед, погурен, одустан у мислима, негде далеко” (Црњански 2004: 269) и Покровског у којег Рјепнин гледа након повратка са летовања када увиђа „како се и гроф Андреј био променио” (Црњански 2004: 434), сведочи укидању могућности спасења, меланхолији која имплицира једнакост између субјекта/Рјепнина и објекта у који гледа – Андреја Покровског: „Патња која је била видна на његовом лицу није само плод онога што му се догодило, нити су његова оронулоост, бледило и погуреност тек исход онога што га из прошлости прогони, већ се они појављују као демонски наговештаји онога на шта је овај као-Христ у будућности спреман.” (Ломпар 2000) Будући да се Покровски одаје неприродном, грешном односу са таштом, сагрешење којег је свестан, покушава да искупи самоубиством – новим грехом. Међутим, како долази до (телесног) спасења, јер Беа спасава тело Покровског из воде, потврђује се, како сматра Мило Ломпар, ђаволска победа над спасењем у Христу. Покровски је једном сагрешно, но као што је прародитељски грех један чин, након начињене погрешке, повратак више није могућ. Испушење којем је Покровски подлегао претпоставља немогућност искупљења и коначан пораз христоликости у себи, јер свестан забране, коју (не)свесно крши, Покровски обезбеђује себи укидање савести о греху. Тачка у којој се савест и свест о греху сустичу, јесте тачка укидања субјекатског самоокривљења, у корист греха/ Беа Барустов. Отуда је преображај Покровског нужан, јер субјект се Беи више не односи као према кривици те је његов поглед ка ташти, како је запазио Рјепнин „светлост у очима коју имају људи у Шкотској који лове срну, која се никад не угледа близу, него далеко.” (Црњански 2004: 434) Сјај који се види у очима Андреја Покровског јесте одраз ђаволске победе, који грешника враћа у живот и у даљи процес чињења греха. Тријумф ђавола огледа се у тријумфу меланхолије којој сведочи Рјепнин, претпостављајући укидање божанског у свету и сопству тако да су гроф Покровски и Беа Барсутов, као и он и Нађа, део функције улога којој су задати почетком романа и почетком живота у Лондону који је у знаку „неке врсте велике, чудновате, позорнице на којој сваки, неко време, игра своју улогу.” (Црњански 2004: 9) Улоге које су додељене Андреју Покровском и грофици Беи Барсутов интегришу меланхоличност људског сагрешења у којем искупљење није допуштено, јер је чин искупљења у меланхолији такође ђаволска игра којом се показује да Покровском није омогућено да управља ни својим животом, ни својом смрћу, јер:

„Покровски је, демонско-пародијско, спасен на начин на који је ђаво прорекао Христу да ће га Бог спасити. Ђаво је, међутим, спасао Покровског, док је он хитао да у себи смрћу потврди Христа, те гроф опстаје у празној, страшној и смешној сличности зато

што *пуноћа* коју он тражи *више* није могућа. Он је, дакле, неки Христ који није успео да стигне до себе, који није могао да се препозна чак ни као-Христ, он је неки Христ који је подлегао ђаволовом искушењу, иако је хтео да му се одупре, он је *первертовани* или *испражњени* Христ.” (Ломпар 2000)

Меланхолија као онтолошка немоћ субјекта претпоставља не само пуко мимоилажење са жељеним, већ је показатељ да субјект не може постојати у неприпадајућем простору бивства, које мора да се одвоји од сфере која је додељена како би се суочио са жељеним. Одлука о суициду претпоставља довршетак континуираног ништавила који Рјепнин живи и којем сведочи у односу према Другостима на које је осуђен. Тренутак када јунак одлази из дискурзивног простора јесте тренутак када јунак и жеља постају истоветни. Уколико је жеља уписана у смрти, онда је кретање субјекта ка смрти једнако коначном онтолошком пражњењу којем претходе неколике празнине: „Крај Романа о Лондону показује још нешто: пре него и испратимо јунака на станицу, а онда, кроз дрвореде и тмину једног приморског места, у смрт, већ смо видели његову онтолошку самоћу, већ смо осетили колико је, оставши без свега, постао ништа.” (Николић 2018: 343) Немогуће окончање Покровског у води, довршава се коначним сједињењем Рјепнина са водом, као пројектованим симболом коначног упадања субјекта у жељено. Излазак из простора света у простор воде интегрише ослобођање јунака од система знакова који сугеришу изврнути смисао у систем бесмисла, као меланхоличне нужности субјекта који је себе већ ослободио научног смисла: „У том дубинском посматрању, субјект постаје свестан и сопствене интимности. [...] Оно је пре, за свет и за нас, известна перспектива продубљења. Оно нам омогућава да пред светом останемо на одстојању. Пред дубоком водом, свако бира своје виђење; по сопственом избору може да види непомично дно или ток, обалу или бескрај [...]” (Башлар70-7)

6. МЕЛАНХОЛИЈА У РОМАНУ *БАШТА ПЕПЕО* ДАНИЛА КИША

6.1. Присутно одсуство као узрок меланхолије

Линда Хачион у *Поетици постмодернизма* претпоставља нови приступ историји, систему и центру који се превреднују и поимају из друкчије перспективе:

„Попут већих дела савремене књижевне теорије, постмодернистички роман доводи у питање читав скуп узајамно повезаних појмова, који су повезани са оним што лагодно означавамо као либерални хуманизам: аутономију, трансценденталност, ауторитет, јединство, тотализацију, систем, универзализацију, центар, континуитет, теологију, затвореност, хијерархију, хомогеност, јединственост, порекло.” (Хачион 1996: 105)

Преиспитивањем присутног одсуства, као узрока меланхолије приповедача и сина, Андреаса Сама, у роману *Башта пепео* Данила Киша, отварају се могућности растакања текста, чиме се раскривају и принципи који доводе до меланхоличних валенци које стављају под упит: принцип живота, фигуру несталог оца, и немогуће бесмртне мајке, Бога, страха, сумње и тако даље. Бавећи се фигуром (не)пронађеног оца, постмодернистички приповедач раскрива идеолошку и политичку позадину судбине Јевреја и логора преиспитивањем историјски (не)представљивим доказима. Драган Бошковић, текстом „Социјалистичка парадигма српске модернистичке и постмодернистичке литературе”, указује да је дискурс нужно уплетен у идеолошке оквире: „Постмодернистички, наиме, наративни текст, као већ сваки други наративни текст неће бити „замућен” механизам преношења значења, већ ће раскривати ауторску интенцију, друштвене, историјске и идеолошке контексте.” (Бошковић 2008: 37) Јован Делић истакао је, у студији „Кроз прозу Данила Киша”, фрагментарност као један од начина да дечак/приповедач упише најпре своја сећања у модерни роман који нема чврсту структуру:

„Осамостаљивањем асоцијативних фрагмената разара се како традиционална представа о цјелини, тако и о фабули, односно радњи романа; разара се и сама фабула, и чува се у оној мјери у којој то допуштају асоцијативни фрагменти и њихова међусобна повезаност. [...] Главни интерпретативни фактор у овако лабавој структури је [...] приповедач и његово детињство, његово причање.” (Делић 1997: 145-146)

У аналитичком присутупу разоткривања начина на који је фигура оца уписана у приповедачев текст, показује се релевантном теорија Јулије Кристеве. Кристева је, у студији „Црно сунце”, на партикуларном односу дете-родитељ показала која је (не)могућа ослобађајућа функција субјекта код којег није дошло да позитивног раскида са оцем или мајком. Уколико дете зна да има оба родитеља, доћи ће до симболичке идентификације, као жељом за свемоћи, само са једним – оцем или мајком:

„Посматрање свих дјечака, али и динамике психозе, допуштају да се претпоставља како су најархаичније психичке операције пројекције добрих и лоших дијелова једним не још ја у објекту још неодијељеном од њега, с циљем да изврши мање напад на другог него овладавање њиме, него свемогућно посједовање. Можда је та орална и анална свемоћ утолико интезивнија што извјесне био-психолошке особености спутавају аутономију идеално жељеног ја [...] Материнско или очинско понашање, суперзаштитничко или

тјескобно, које је изабрало диете као нарцистичку протезу и које не престаје да га обухвата као опорављајући елемент зрелог психизма, појачава склоност младучента ка свемоћи.” (Кристева 1996: 81)

Наведено идентификовање Кристева назива пројективним или свемогућим, јер субјект/дете кроз однос са једним од родитеља, надомешта немогућност идентификовања са другим. У роману *Баишта пенео*, меланхолија детета интегрисана је, на различите начине, у однос према оба родитеља. Интезивирани је заштитничка улога која припада мајци дечака Андреаса Сама, чиме у задатом односу Андреас – мајка долази до формирања преносне меланхолије, са родитеља на дете: „[...] сви су ми се ругали због те моје привржености мајци [...] но моја мајка је била срећна због те моје оданости и увек ме узимала у заштиту [...]” (Киш 1987: 20) Према се чини да простор меланхолије припада приповедачевом оцу, јер фигура оца преузима централно место приповедања, управо се маргинални семиолошки кодови формирају као примарно меланхолични. Однос према мајци, или, прецизније мајке према дечаку, јесте зачеће првих страхова и преиспитивања. У спреси са страховима које мајка усађује детету, постоји и едиповски однос који се наслуђује у приповедачевом исказу, који однос према мајци означава речју „оданост”. Окренутост мајци, као јединој жени претпоставља урушавање процеса одвајања субјекта од симболичке повезаности са фигуром мајке. Сексуалним сазревањем дечака, долази до природне жеље за одвајањем од мајке. Међутим, како је најпре наметнут оданости једној жени/мајци, дечак се правда, не могавши да разлучи дистнкцију односа према двома женама, мајци и госпођици Едит: „Ја бих тада, после тог фиктивног куцања на нашим вратима, силазио с мајчиног крила, тобоже случајно, да се пружим на отоману – нисам хтео да варам своју мајку, нити сам хтео, с друге стране да ме госпођица Едит затекне тако без резерве преданог љубави неке друге жене.” (Киш 1987: 44-45) Нарцистичка везаност мајке, која дечака преусмерава једино ка себи користи већ спознат дечаков страх од смрти како би се интезивирао осећај кривице због креираног неверства. Мајка користи сопствену смрт као залог за прекршену оданост дечака и тако позиционира Андија као субјект који иницира смрт од које страхује:

„Али моја мајка, дубоко увређена мојим неверством, и не схватајући ту прерану девијацију мојих инстиката, настави да ме мучи, да говори о својој старости и о својој смрти тако да је то ствар у коју она више и не сумња и која је с овим мојим поступком само још убрзана.” (Киш 1987: 45)

Уколико је фигура оца у знаку одстуног присуства дечаковог детињства, фигура мајке претпоставља одсутно присуство – она у заштитничком односу према дечаку формира страхове и блокаде у осамостаљењу субјекта за даљи живот. Оптужујући дечака за неверство, мајка постаје инцијатор меланхоличног поимања живота дечака. Јулија Кристева показује на примеру дела Мелани Клајн како се мазохизам и меланхолија сустичу у погрешном процесу идентификације. Уколико је мајка субјект, а дечак објект у нарцисоидном односу који мајка потенцира и успоставља као једини валидан, поспешујући дати однос дечаковим страховима, дечаково кршење задатог односа иницира изнаку дечака као доброг или лошег:

„Дјело Мелани Клајн, која је потврдила највећу важност нагона смрти, изгледа да постаје зависно, углавном од везе са објектом, пошто се тада мазохизам и меланхолија појављују као инкарнације интојекције лошег објекта.[...] С једне стране, по њој се

депресивна позиција премјешта уназад, према параноидној и схизоидној, застарјелој позицији. С друге стране, разликује се бинарно разликовање доброг и лошег објекта које осигурава јединство ја и цијепање у комаде [...]” (Кристева 1997:27-28)

Мајка онда претпоставља иницијални узрок дечакове несигурности, која се, касније, развија кроз одсутно присуство оца. Почетак размишљања о смрти која ће постати консеквентно место дечакових психоза везује се за смрт ујака. Дата смрт не би била од круцијалне важности, но будући да је дечаку саопштава мајка, долази до формирања асоцијативних веза у психолошкој перспективи схватања смрти:

„ – Умро је твој ујак – рече моја мајка [...] Реч смрт, то божанско семе што га је моја мајка тог јутра посејала у моју радозналост, почело је одједном да испија све сокове моје свести, а да у први мах нисам ни био свестан тог бујања. Последице те преране бременитости осетиле су се сувише брзо, вртоглавица и жеља за повраћањем. Иако сасвим неразумљиве, мајчине су ми речи дале до знања да се иза њих крије нека опасна, сулуда мисао.” (Киш 1987: 16-17)

Буђење дечакове свести о смрти иницираће будуће страхове, који се у психолошкој структури Андреаса коцнипириају као сложени системи, који одређују будућу сазнајно-вредносну путању. Тумачећи концепт дечакових страхова, који су у спрези са сновима, Јован Делић креира парадигму паралелног тумачења Андреаса Сама и Гилгамеша. Од борбе са сновима до тежње за бесмртношћу, Андреас и Гилгамеш, закључује Делић, пролазе истоветни пут: „Гилгамешова трава бесмртности ће у Киша постати књижевност; она ће омогућити макар крхку људску илузију двоструке побједи над смрћу: кроз литературу је поново створен нестали Отац, а тиме је своју књижевну бесмртност стекао и син.” (Делић 1998: 46) Идентификовање са фигуром оца огледа се у приповедачевој исповести као идентификовање са наследним страхом, јер уколико је потрага за оцем једнака потрази за сопством, очев страх једнак је онда приповедачевом страху:

„Под ударом свих тих збивања, од којих је до мене допирала само нека етерична измаглица, јер је моја мајка и сама била беспомоћна и дезоријентисана, запао сам био у неку детињаству меланхолију, изгубио сам апетит, спалио у наступу хистерије свој албум са лептирима и п оцео дан лежао на кревету, прекривен преко главе. [...] Тек смо касније схватили да је моја дијареја била последица страха, што сам такође наследио од свог оца.” (Киш 1987: 63)

Прича о дечаковој тежњи за бесмртношћу у основи је меланхолије којом је обузет, јер меланхолик живи у деструктивности, но, за разлику од депресивца, у меланхолику нема нагона ка суициду, јер управо је меланхолик онај који оглашава смрт. Оглашавајући смрт, меланхолик је у датој смрти садржан и не подлеже суициду:

„Мада је биолошки унапријед одређен, као последица нарциситичких пра-објекталних траума, или простије проузорокван инверзијом агресивности, овај феномен који би се могао описати као рушење биолошке и логичке секвенцијалности налази своју основну маифестацију у меланхолији.” (Кристева 1997: 31)

Шта се заправо догађа у субјекту који је обузет, посредством мајке, мислима о смрти свих чланова породице и о сопственој смрти? Уколико меланхолик тежи да преусмери поредак у користи сопства, тежећи да прекорачи границу дозвољеног, онда долази до промишљања субјекта о начину на који се жеља може реализовати. Уколико се

Андреас Сам бори против „анђела сна”, јер је сан једнак мислима о смрти, дакле, један страху, онда долази до игре коју дечак спроводи одлагањем сна, како би ухватио тренутак падања у сан „а све то како би се побиједила и преварила смрт.” (Делић 1998: 45) Основа меланхолије у роману *Башта пенео* конципирана је као субјекатско порицање смрти, мајчине, очеве и властите. Уколико је идентитет дечака повезан са спречавањем смрти мајке и потрагом за оцем, онда дати идентитет и зависи од прича о оцу и мајци. Страх, као део меланхоличне свести, повезан је са објектом идентификовања. Стога је опасност од губитка објекта једнака опасности од губитка сопственог идентитета:

„[...] меланхолија садржи нешто више од нормалне жалости, код ње однос према објекту није једноставан, него га компликује сукоб амбиваленције. Амбиваленција је или конституционална, тј. припада љубавном односу тог ја, или проистиче управо из оних доживљаја који са собом носе претњу да ће се објект изгубити.” (Фројд 1986: 132)

Чувајући своју бесмртност, приповедач чува бесмртност текста у којем отац једино може бити жив: „То трагање за Оцем, то питање сопственог идентитета преображава се у борбу са смрћу, у отимање оца од смрти, у писање о изгубљеном оцу и изгубљеном детињству.” (Делић 1998: 45) Дечак се тако, посредством приповедања и на даље, посредством пукотина у тексту, осећа свемоћним/бесмртним, чинећи своју мелеанхолију у служни текста који чува фигуру Оца и уприсутњује предмете, као део изгубљеног детињства упркос њиховој пропадљивости. Тако се, сматра, Јулија Кристева, субјект лечи од рушења симболичког поретка којем сведочи:

„Ипак, књижевна (и религиозна) представа посједује стварно и имагинарно дјеловање које је овисније од катарзе него од обраде; она је терапеутско средство којим се вијековима служило у свим заједницама. Ако психоанализа сматра да га ефикасношћу превазилази, нарочито усавршавајући појмовне могућности субјекта, она се такође мора обогатити пружајући више пажње сублимнијим решењима наших криза, не да би била антидепресор који неутрализује већ луцидни контра-депресор.” (Кристева 1994: 28)

6.2. Меланхолична смрт

Несигурни, страхом обузет субјект Кишовог романа, користи се књижевним текстом управо као начином да се фигура оца, не прежали, већ да се реконструише. Датој сврси тражи потрага дечака, која је потрага приповедачког решења понуђеног на крају – када сам приповедач почиње да се бави уметношћу. Меланхолична природа Андреаса Сама, изазвана лелујавом сенком оца, превазилази себе саму тако што тежи да одстрани страх од које је садржана. Опстајањем текста романа приповедач јамчи свој тражени идентитет преко онога што се само текстом може уприсутнити – фигуре оца. Стога је, према мишљењу Александра Јеркова, оквир романа начин да се реникарнира детињство и обелодани свест да оно што је нестало никада се више не може повратити:

„Опште пропадање вредности одјекује као епохална објава нихилизма с којом се приповедач Баште пепела растаје од своје приче. У причи је оживео свет детињства, у коме је, напослетку, између митске фигуре оца и слике породичног живота пронашао свој идентитет у писању песме, у уметничкој судбини.” (Јерков 1993: 64)

Поставља се онда питање ко је гласник меланхолије, дечак Анди или приповедач Андреас Сам? Чини се да меланхолија, не више као романтичарско осећање, већ као део постмодернистичке самосвести о пропадљивости и непостојању каузалних веза, прати и дечака и приповедача, но на различите начине. Док се меланхолија дечака везује за страх од смрти породице, интезивно усредсређено на креацију мајчине смрти: „У првом тренутку лакше ми је било поднети помисао на сопствену смрт, јер у њу, једноставно, нисам хтео да поверујем, него помисао на смрт своје мајке.” (Киш 1987: 19) Јављање меланхоличног страха од смрти, последица је, како приповедач истиче, страха од немоћи, „јер ипак нисам био толико безуман да поверујем да ћу успети да спасем од смрти и њу и све своје.” (Киш 1987: 19) Меланхолични страх од смрти, принудно се разрешава одлагањем мисли о смрти, одлагањем сна. Но, ипак меланхолични страх наводи субјект на визуализовање сцена које би се, реализовањем страха, догодиле. Роберт Бартон је у „Анатомiji меланхолије” истако да је страх од смрти меланхолика замишљен као реализована смрт: „[...] страхују да ће сместа умрети, или да је неко од њихови драгих пријатеља зацело мртав[...].” (Бартон 1986: 64) Уколико бисмо Бартонову концепцију меланхоличног страха применили на страх дечака Андија, видећемо да је страх од смрти мајке праћен сликом већ мртве мајке: „Она ће лежати у постељи од цвећа (као што је прошле године лежала госпођа Меланија), а ја ћу је узалуд дозивати и љубити.” (Киш 1987: 21) Но, како се, с друге стране, јавља меланхолична немоћ приповедача? Бавећи се истражним поступцима у романима Данила Киша, Драган Бошковић осветљава природу приповедачеве немоћи, коју назива кризом:

„Приповедач овог романа *Башта пепео*, (курзив М.П.) доживљава кризу могућег заснивања свог приповедног гласа на сопственим успоменама, што за последицу има нарастање свести о приповедању. У тренутку када се он нађе у позицији да коментарише границе сопственог поступка и предмет своје истраге, сама природа неће више бити мотивисана законом сећања него ће морати да буде потврђена доказним процедурама (документима, сведоцима, итд.) и интерпретацијом доказног материјала.” (Бошковић 2015: 39)

Меланхолична свемоћ дечака Андија прераста у меланхоличну кризу приповедача, Андреаса Сама, но креирање оквира приче, које узмиче дечаку, омогућено је приповедачу. Међутим, могућност која је приповедачу дата, да причу доврши, онемогућава даље уписивање успомена. Како закључује Александар Јерков:

„Прича је ухваћена у оквире приповедачке свести, али она је управо оно што у самој приповедачкој свести недостаје, оно што остаје изван поетичког разума. Приповедач свестан свога писања мора да преузме одговорност за романескни траг својих успомена. Приповедање тада не зависи толико до успомена, колико зависи од приповедачке воље. [...] Поетика је одсуство приче, а прича о поетици је прича о одсуству испричаног.” (Јерков 1972: 65)

Прогovor о присутном одуству, као узорку меланхолије у роману *Башта пепео* трансформише дотадашње поимање меланхоличности. Није више реч о безнадежности, већ о меланхоличној самосвести о (не)моћи, јунака и приповедача. Подривањем стварности и традиционално научених вредности, Кишов дискурс, како сматра Бошковић, омогућава спознају немоћи и бесмисла који је једини валидни смисао: „За разлику од савремених писаца, Киш је литерарном скепсом подривао политичку митологизацију друштва, указујући колико у поетичком и симболичком смислу дубоко књижевност може

да продре у друштвено биће и да, као и увек до сада, понуди друштву ону ужасну спознају човековог удеса, који нам је још грчка трагедија завештала.” (Бошковић 2015: 182) Одсуство, као део Кишове приповедачке стратегије, није потребно (ни могуће) уприсутнити, већ показати да је утицај одсутног присуства управо у одсутности на чијем је месту празнина која сведочи смислу постмодернистичке, али и историјске и књижевне парадигме цепања целине, дисконтинуитета и празног места које је носилац значења. Говорећи о поетици Данила Киша, Милисав Савић закључује: „Задатак књижевности, бар онај круцијални, није да говори или да открива забрањене истине. Роман не треба – сматра Киш – да надокнађује одсуство полемике, социолошких студија, социографских радова, памфлета, па чак и фелџона и путописа.” (Савић 1972: 23)

6.3. Меланхолија према растакању приче

Говорећи о мојсијевском позиву сакупљања литературе за очево ремек-дело, приповедач чини изненадну дигресију која отвара питања нестајања оца и поновног појављивања: „Тек много година касније сам схватио: мој отац је с јесени падао у депресију из које се будио тек у пролеће.” (Киш 1987: 58) Изнад физичке (не)присутности оца, јесте приповедачава жеља да се фигура оца реинкарнира и уприсутни као фрагментарни део недовршене приче о детињству. Фигура оца, како сматра Мирослав Егерић, није носилац одређеног карактера, већ процесуална личност, „он не поседује свој идентитет већ га открива.” (Егерић 1998: 101) Меланхолично кружење дечака, као потреба да победи своју бесмртност идентификује се са приповедачевом жељом да креира рам своје приче. Функција оца предводи трагање, он се не да уприсутнити ни онда када је физички присутан, јер прича о оцу, оно што је приповедачу потребно реализују се онда када ни дечак Анди ни отац више нису живи. Историјска парадигма заснована на успоменама трансформише се у одустну причу одраслог Андреаса Сама. Стога се, меланхолија постмодернистичког текста идентификује са основним смислом меланхолије који „ослобођа нас и сећања да свему није осигуран смисао.” (Аћин 1986: 66) Уколико је прича о оцу неухватљива, смисао приче о оцу јесте управо у потрази, јер како закључује Аћин: „Смисао меланхолије, баш као речи, може бити и онај растур смисла какав импликује меланхолија, реч за бољку онога који у писању, и не само у њему, воли понекад да види хетерогену смешу.” (Аћин 1986: 66) Модернистичка носталгија за прошлошћу, коју мајка континуирано усађује дечаку Андију: „Тако, полако и сасвим несвесно, мајка ме тровала успоменама, навикавајући ме да волим старе фотографије и сувенире, чађ и патину” (Киш 1987: 220) коси се са, такође несвесним дечаковим признањем о неповратној прошлости, која прети да из носталгичног уздисаја пређе у критичко признање смрти успомена: „А ја сам, жртва тог сентименталног васпитања, уздисао заједно са њом за данима који се више никад неће вратити[...].” (Киш 1987: 221) Уколико је, читајући *Библију* покушао да одложи прародитељски грех, или пак да креирањем фантазија о далеким путовањима формира, према мишљењу Јована Делића, одбрамбене механизме којима се борио против стварности (Делић 1997), дечак Анди, прихватањем сопствене смртности признаје и апсолут пропадљивости свих прошлих вредности. Оглашавајући носталгичну смрт детињства, кроз коју сахрањује породицу и себе, дечак Анди раскида са успоменама и „детињом меланхолијом” и улази у процес игре меланхоличног значења бесмисла као валидног смисла свог романескног дискурса:

„Том свеопштем умирању времена, моде и младости, моја мајка је покушавала каткад да успостави утопију неке мутне будућности у којој се није баш најбоље сналазила. Али то су биле само узалудне дигресије, засноване на нагађањима, па би опет, преко сјајне повести мојих ујака, историја полако и неминовно поново западала у прошлост, као у амбис, а око нас су лежале разасуте пожутеле фотографије као свело јесење лишће.” (Киш 1987:221)

Да је причу о детињству неопходно затворити како би се отворила могућност да се успостави одсутност као носилац значења, показују семиолошки кодови који наслућују пропадљивост и крај једног времена, упркос мајчином труду да предмете једне прошлости одржи функционалним. Употреба пропалих предмета који имају упућивачку функцију на субјекте којима припадају и семантичке вредности које са датим субјектима развијају. Стога су и ствари сведоци одсутног: људи, вредности, успомена, а њихова трошност симболичка веза са пропалим вредностима једног времена: „Присуство ствари не значи одсуство човјека, већ обрнуто, ствари су или у функцији метафоричне, односно метонимијске карактеризације лика, или у функцији рођења асоцијација и буђења успомена, или добијају симболички значај.” (Делић 1997: 144) Мајчиног оронулог послужавника и пожутелих фотографија симболички се пројектују у пропаст куће, као коначне пропасти:

„Сведоци смо великог распадања свих вредности. Позлата је, од влаге и од наглих промена температуре којима је била изложена, почела да отпада са рамова, а са њом и боја са крила анђела-чувара, са Мона-Лизиних усана. Вукући се дуго по железницама, као споровозна роба, у време кад је мој отац играо своју животну улогу Ахашвероша, наш намештај се окрзао, и као заражен филксером, почео да се распада, да труне. [...] И сингерица моје мајке заувек је нестала у ратноме метежу, изгубила се као какво сироче, побегла у свет, преосетљива на потресе. [...] Свуда су сада у нашој кући царевале влага и зеленкастосива плесан, та једина боја у целом нашем дому, боја распадања.” (Киш 1987: 241-242)

Меланхолично опраштање од једног живота и прекидање са присутним стварима, односима и животом, симболичко је закључено умирање ствари, губљењем функционалности и сведочењу неупотребљивости. Влага, као непредстављива пристуност, уздиже се изнад материјалне пропадљивости коју нагриза и, према мишљењу Александра Јеркова „влага има митске димензије. Она пробија као нека пра-твар спрам које треба да се постави породични живот.” (Јерков 1972: 63) Уколико влага нагриза породичне ствари, водећи их ка обистињавању Андијевог страха – смрти, влага је уједно бесмртна, јер остаје након смрти свих ствари. Влага као пра-твар претпоставља и приповедачко средство да се уприсутни пукотина која нагриза текст који приповедач жели да уоквири. Најзад, влага је меланхолија дечака и меланхолија приповедача, кроз коју се, сваки у свом домену, покушава одупрети растакању живота и приче.

7. МЕЛАНХОЛИЈА У РОМАНУ *КАКО УПОКОЈИТИ ВАМПИРА* БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

7.1. Историја и меланхолија

Проговор о Кишовој поетици и роману *Како упокојити вампира* отворио је могућност преиспитивања текста, приповедачке технике и текстуалног трага који се намеће као једна од примарних валенци постмодернистичке технике. У роману *Како упокојити вампира* историја претпоставља основу значењске мреже у коју улазе забележени трагови прошлости, али и субјекатско памћење које преиспитује историју у знаку јединог валидног извора. Стога је за откривање меланхоличности Пекићевог јунака, неопходан најпре критички приступ историји који претпостављају нови историчари. Зденко Лешић, у студији „Нови историцизам и културни материјализам” истиче:

„Најзад, интерес за некњижевне текстове јавио се код нових историциста и из њихове жеље да што непосредније искусе онај живот који је представљен у књижевним текстовима [...] Умјесто подсећања на ранија тумачења истог дјела, што обично чине други историчари књижевности, нови историцист најпре износи један случај из живота који евоцира прошлост у облику драмског свједочења” (Лешић 2003: 24).

Уколико бисмо психолошки статус јунака, Конарда Рутковског, посматрали у контексту „једног случаја из живота” намеће се проблем временске разлике, која омогућава да се некадашње условно спасење суочи са психолошким растројством, двадесет и две године касније. Историја онда постаје вртлог представљених збивања у које је Рутковски увучен и чије последице оповргавају чин спасења. Конард Рутковски јесте један од преживелих, но реинкарнација историјске голготе имплицира меланхолично лудило. Историја се онда поима из различитих перспектива које произилазе из колективног и личног памћења. Наведене перспективе, међусобно се сукобљавају у корист (раз)откривања записаног и проживљеног. Да је историја, као део прошлости, и даље актуелна, жива сила, потврђује психичка резигнација преживелог субјекта чија је историја принцип урушавања живота након рата. Говорећи о приповедачким кретањима од модернизма до постмодерне и роману *Мансарда*, Данила Киша, Александар Јерков у студији *Од модернизма до постмодерне* питање статуса јунака у перспективи историјских збивања:

„На маргину друштвеног живота, међутим, Кишов јунак не доспева зато што он доводи у питање смисао друштвеног усвајања и обликовања слике света и духовних вредности. Позиција је измењена: није свет тај који доводи у питање опстајање јунака који је и приповедач, већ је његово духовно постојање то што доводи у сумњу смисленост света који га окружује.” (Јерков 1991: 94)

Питања која се јављају у раној Кишовој прози, постају актуелна и у концептуалној замисли Пекићевог јунака, који врши преврат над сопством и формалним, текстуалним трагом историје. Насупрот формализму, постоји психолошка равна субјекта која онемогућава пристанак на неистину званичне историје.

Субјект Пекићевог романа бивствује између двају временских дистанци, 1943. године и сопства као сведока/учесника догађаја и 1965. године и, такође, сопства као сведока/учесника, но сада као оног који проживљено превреднује потирући идеолошку

заблуду која конституише суноврат субјекатског идентитета. Суочавањем са сопством као другим у оквиру писама које шаље пријатељу Хилмару, Конард Рутковски суочава се са пређашњим Ја које је преживело само као доказ лажног живота садашњости. Повратак на жариште догађаја значи буђење сопствене заблуде и рекреирање идеолошког система које субјект и производи и уништава:

„Ево ме, Хилмаре, у историјској јами, за коју смо, заведени псеудобуржоаском равнодушносту Науке, веровали да је ископана за друге, а да се обавеза историчара састоји једино у њеном скрупулозном именовану и премеравању. Ево ме, дакле, како народ вели, у говнима.” (Пекић 1977: 16)

Драма Конарда Рутковског започиње (само)спознајом која претпоставља историјско ја које није мртво, већ постоји као сведок некадашње голготе и сведок садашње трауме. Тако се званична историја растаче на две контрастне „истине”. Једна је званична и припада формалистичкој представи идеолошке власти 1943. године, док је друга приватна, интимна и претпоставља део личне катаклизме професора Рутковског. Преиспитивање доживљеног и представљеног, имплицира измену позиције субјекта, који је део званичне и незваничне историје. Први пут је позиција субјекта у знаку активног учесника, други пут историографа који провоцира појам завршености историје својим постојањем. Како сматра Јасмина Ахметагић, буђење 1943. године, које се одиграва 1965. године, претпоставља не само временску дистанцу, већ и етички сукоб субјекта са идеолошким системом чији је био део: „Пошто Рутковски улаже огроман напор да интерпретира прошла збивања, изневеравајући их при том, он постаје парадигма процеса са којим се спори: парадигма изневеравања историје који обавља историографија.” (Ахметагић 2009: 159) Меланхолија Конарда Рутковског израћа из изневеравања прошлости 1943. године, у тренутку када субјект формира критичку дистанцу према догађајима који су обележили његову приватну историју и чија реконструкција имплицира растакање психолошке свести између званичне и приватне истине. Но, нужен је прилазак историји са временске дистанце која је у значку критичности, јер како сматра Линда Хачион: „Постмодерно, дакле, вуче истовремено два потеза. Оно поново успоставља контекст као значајан и чак одређујући, али тим успостављањем проблематизује целокупну представу о историјском знању.” (Хачион 1996: 157) Будући да је Рутковски део оба историјска (не)знања, психичка баријера коју субјект покушава да успостави урушава се унутар субјекта.

Идеолошко функционисање Гестапоа уводи у дискурс романа појам истражног поступка, који омогућава да се идеолошке обмане представе у знаку сопствене догматичности. Уколико улазак у систем Гестапоа, значи пристанак на идеолошку пројекцију закона, онда је признање о (са)учесништву једне политике, једнако кривици, признању и казни. Под упит се не ставља валидност изрицања кривице, нити сам чин кривице. Један део истражног, идеолошког поступка имплицира други. Међутим, уколико појам истраге који настаје још у средњем веку, претпоставља „правно-полицијску дисциплину и метод утврђивања и прикупљања доказа, откривања виновника криминалних радњи, реконструисања почињених деликата, и провера чињеница у циљу разјашњења кривичних дела“ (Бошковић 2004: 15), постмодернистички текст разграђује и разара постојећу дефиницију, разградњом романескног дискурса. Дискурс романа претпоставља други ниво читања и рашчитавања историје, при чему први постоји само кроз колективно памћење и индивидуално психичко растројство. У односу на концепт

истражног поступка о којем говори Драган Бошковић, у роману *Како упокојити вампира*, појам дефиниције се укида у корист идеолошке парадигме. Истражни поступак Пекићевог романа конципиран је у субјекатској свести, при чему је субјект део истраге о сопственој кривици и надаље, о самом чину кривице који не постоји као део свесног стања субјекта. Субјект је онда део две противуречне линије истог поступка, појављујући се као истражитељ и као оптужени, при чему се истрага преображава у текст самог романа. Истрага против системских злочина Гестапоа и нацистичке власти кореспондира са истрагом против сопствених признања и (не)почињене кривице. У кључу истражног поступка, у којему је субјект и детектив и оптужени, и намерни и принудни кривац, може се пратити психичко растање субјекта, који оживљавањем прошлог освешћује себе као кривца. Михаил Бахтин у студији *О роману* преиспитује односе приватног процеса и кривичног процеса. У контексту Бахтинове теорије жанрова, Пекићев роман претпоставља процес самоспознаје као део сопствене кривице и транспоновања сопства у део незваничне истраге коју субјект инцира и спроводи. Дискурс романа интегрише могућност да диферентни жанрови „испливају из приповедног света и материјализују се, као писмо, дневник или истражни поступак.” (Бахтин 1975: 41)

Пекићев роман сажима Бахтинове жанрове приватног самооткривања и кривичног процеса, при чему се писма, као нови текстуални траг, показују као текст разоктривања истине о Конарду Рутковском и истине о историји чији је и даље активни део. Дневник који води Конард Рутковски трансформише се у писма која субјект шаље пријатељу Хилмару, јер је за откривање меланхоличног лудила субјекта, неопходно значењско самооткривање. Тако се дневник Конарда Рутковског процесуира у дневник истраге коју Рутковски води против историје и против себе. Истрага се усложњава, јер интегрише две временске и, нужно, значењске равни, те је иследник Рутковски, уједно и субјект/кривац што је нужно, јер: „Истражна оптика постаје романескна у оном смислу у којем роман исцрпљује истрагу као сопствену поетичку могућност. Спознајући себе као истражни исказ, роман изражава своје знање о епохи и друштву, али и епохалном и друштвеном смилу истражног дискурса.”(Бошковић 2004: 20) Једна припада 1943. години и у роману је у знаку завршене историје, друга датира у 1965. годину која је време почетка истраге Рутковског, али и време када настају писма која конципирају дискурс романа:

„Драги Хилмаре, Наша прича личи на пругу, чије невидљиве шине теку у истом правцу, али од којих је лева постављена двадесет две године после десне. [...] Било је потребно да дођем у Д. и да се судбинско вретено са узглавља колевке почне унатраг одмотавати, да, дакле, и друга шина буде постављена, па да се преко обе постави колосек приче. А да би текла уједначено, неопходно је, опет, прагове полагати, тако да они обухватају једновремено оба раздобља, оно 1943. и оно 1965. Тек у њиховом прожимању прича добија смисао.” (Пекић 2012: 105)

Боравак на месту некадашњих злочина, неопходно је психолошко средство иницирања субјекта да проговори о валенцама које потиру званичну историју, јер Конард Рутковски услед психичког растројства, које изазива вампир прошлости, Адам Трпковић, мора доћи у позицију субјекта који обелодањује злочине којих је био део. Психичко растање субјекта на две временске и просторне одреднице, имплицира онда и физички и психолошки повратак на тачку са које почиње да се уписују злочини у званичну историју и у интимни свет субјекта који су на злочине пристајали:

„Боравак на месту злочина покреће у јунаку опсесивне мисли, због којих одустаје од писања своје историјске књиге. Одустајање се збива под принудом опсесивног реконструисања прошлог збивања: Рутковски није тек приповедач оног што се збило, он је и активан тумач прошлости, тако да се догађаји поново интерпретирају у контексту послератне личности овог јунака. Извештај о прошлости тако постаје нови конструкт, саткан од мотива из прошлости на које пада ново светло.” (Ахметагић 2009: 158)

Званична историја о завршетку рата помера се на маргину, док централно место заузимају бројеви, преживелих и умрлих, професор Конард Рутковски и општински деловођа, Адам Трпковић. Сусрет са спомеником у граду Д. активира трауму, за коју је субјект веровао да је завршена када и званична историја:

„Десило се, наиме, драги Хилмаре, да су се од јутрос, покренуте воштаним платном које је церемонијално спало са једног оријашког гранитног споменика, моје мисли излиле из старог, грађанским обичајима регулисаног корита, и синуле неиспитаним, дивљим менталним подручјима а у смеру, којим, изгледа, не управља ниједно познато кормило.” (Пекић 2012: 22)

Повратак у град Д. претпоставља суочавање са умрлима, чијој је смрти сведочио, али и суочавање са кривицом сопства и немоћи да се прошло реинкарнира у корист приватног, јер Конард Рутковски постављен је према историјској катаклизми, као подређен и поражен, психолошко, интелектуално и емоционално:

„Тај невини човек, хранилац будућих статистика, непрорачунљиви разломак историје, кога је она шчепала за гушу и у једном једином тренутку, невредном бројања, исцедила из њега сву моћ самосавлађивања и вољу да надживи, читаву златну жилу живота у једном копу, па га онда одбацила у необележен гроб, услед метаболичког поремећаја у смислу потомака за историјску реалност, почиње испод хумке постхумно да расте, док као циновска младица не избије из земље, и не преобрати се засењеном нацијом, несвесном да је то пројекција нашег идеалног *сна о себи*, у колоса од мрамора, гранита или бронзе.” (Пекић 1997: 76-77)

Структурална схема романа претпоставља уписивање информација о субјекту, као и о објектима из садашњости и прошлости на које је субјект упућен. Одређење Конардовога позива, јер он је „[...] професор средњовековне историје на Универзитету Хеиделберг” (Пекић 2012: 9), парадоксално обезвређују средњовековну концепцију људске правде и централне фигура Бога, као оличења праведности и љубави, којој су људи подређени. Професор средњовековне књижевности трансформише се у принцип укидања хуманитета, у којем Бог није унижен, већ не постоји. Но, професор Рутковски уједно је и принцип оспоравања историје која укида хуманитет. Као део постмодернистичког текста и приступа историји, Рутковски је уписан у историјска дешавања као маргинални елемент који, оживљавајући историју, преиспитује и идеолошко укидање хуманитета, јер „постмодернизам поставља неугодно [...] питање о идеолошкој моћи која се налази иза основних естетских проблема као што је проблем представљања: чија је стварност представљена?” (Хачион 1991: 302-303) Но, неопходно је упознавање са контекстом Рутковсковог живота, јер будући да у роману има функцију иследника и ислеђеног, опште и периферне информације постају валидни докази против (само)истраге, јер како сматра Драган Бошковић: „Случај или субјект који је подвргнут

испитивању, претпоставкама и очекивањима унапред је дефинисан, сазнат, прочитан на одређен начин (али отворен и за додатна читања и даље интерпретације.” (Бошковић 2004: 20) Преиспитивање отпочиње писмима која Конард Рутковски шаље сестри Сабини и пријатељу Хилмару, што претпоставља уписивање нове историје која је историја о мртвима, јер како истиче Стивен Гринблат, у тексту „Колање друштвене енергије”, проговор о прошлом претпоставља условни разговор са мртвима: „све почиње са жељом да разговарам са мртвима.” (Гринблат 2003: 75) Жеља која се јавља у Конарду Рутковском, део је меланхоличне потребе да субјект иступи из званичног система, како би централно место препустио маргиналном принципу, који је званична историја поимала као неважан. У писмима Конарда Рутковског рашчитивају се не само званични умрли и званична политика немачког нацизма 1945. године, већ за психолошко стање субјекта важније, живот након смрти званичне историје који се повезује у живот умрлог, повампиреног Адама Трпковића. Конард Рутковски постаје стециште историјског и сопственог суноврата, јер се званична и интимна историја у писмима међусобно потиру. Но, историја уписана у писмима Конарда Рутковског, јесте релевантан информациони елемент, будући да се у оквиру новог историзма, текстуални траг историје посматра као подједнако владино средство књижевности и да, како закључује Зденко Лешић, новоисторичари: „виде *историју* искључиво у њеном текстуализираном облику, као други низ расположивих текстова.” (Лешић 2003: 25-26)

Уколико је званична историја део интимног света Конарда Рутковског, она кроз дискурс романа постаје сукобљени пандан званичној историји коју не само да преиспитује већ и оспорава. Епистоларна форма у Пекићевом роману, омогућава откривање јавног и приватног, чињеничног и психолошког, чиме се меланхолија Конарда Рутковског може пратити као провоцирање историјског и изневеравање званичног документа, у корист приватног. Примарно некњижевни текст онда формира књижевни, и обратно. Психолошко стање са којим се бори Конард Рутковски, покушавајући да превазиђе сопствену прошлост и прошлост других, недужно страдалих, показује да се сећање не може укинути, јер је живот субјекта одређен према Другости, која и након смрти живи, што је уписано у трећи део романа, у виду приређивачевих примедби:

„Као што приповедач романа, дакле Конард Рутковски, у улози писца писама, узима на себе повремено улогу коментатора [...] тако Приређивач настоји да својим коментарима уобличи историјски, епохални и сазнајни оквир за писма Рутковског и за његов сукоб са властитим сећањем, односно покушај да се сећање некако превазиђе. Доспели са различитих страна, и при томе израз врло различитих позиција и компетенција у самом роману, ови коментари, и када су у спору, и када су у сагласју, успостављају узбуркану мрежу релација у којој су у најдиректнију везу доведени идеје и егзистенција, савест и историја, интроспекција и акција” (Божовић 2009: 185).

Веза савести и историје, као и интроспекције и акције, постављена је у обрнутом хоризонту. Интроспекција Конарда Рутковског, која започиње повратком у место које активира трауму, јесте носилац семантичког уписивања психолошког стања субјекта, јер савест којом је вођен субјект, у циљу да се званична историја оспори покренута је најпре сећањима која се активирају. Уколико је потребан текстуални траг који ће оспорити формалну представу историје, задати услов испуњава се самим јунаком, који је и даље живи сведок (не)завршених злочина, јер злочини који су се одиграли у прошлости, доживљавају реинкарнацију у свести Рутковског који је сада онај који злочин историје

трпи. Стога је неопходно поновно приближење субјекта прошлости/граду злочина, како би са психолошке дистанце могао и прошлости говорити:

„Било је потребно да дођем у Д. и да се судбинско клупко почне одмотавати, да, дакле, и друга шина буде постављена, па да се преко обе постави колосек приче [...] неопходно је опет прагове полагати, тако да они обухватају једновремено оба раздобља, оно 1943. и оно 1965” (Пекић 1977: 105)

Уколико је Рутковски био део идеолошке парадигме нацизма, потребно је била званична смрт дате идеологије, како би субјект ослобођен страха, обезбедио себи довољну критичку дистанцу, јер уколико је историја мрежа диферентних значења, једна од семантичких нити јеста сећање преживелог сведока који је оспособљен, у перспективи новоисторицисте:

„да посматра текстове као предмете и догађаје на свету, дакле, као део људског живота, друштва, власти и отпора. Ипак, нови историзам у исто време одбацује појам историје као директно доступне прошлости и мења га појмом историје као живе серије људских конструкција, од којих свака представља прошлост у одговарајућем садашњем тренутку и због одговарајућих садашњих околности” (Весић 2015: 195).

Парадигма истријског у Пекићевом роману уписана је као „жива серија људске конструкције” у двама кључним годинама за Конарда Рутковског, 1943. и 1965. године од којих је друга покушај реконструкције прве. Чин којем Рутковски прибегава, испољава се као неуспешан, субјект је свестан да у истријске нелогичности продре како би себи обезбедио спокој:

„Чему се заваравати, Хилмаре. Ни најбољи међу нама никад не доспевају даље од мање-више свесне реконструкције историјских чињеница. А историјске су чињенице шкољке из којих је време извукло бисер. Упркос најобилнијој грађи, ми нисмо кадри да рестауришемо њихову живу срж, већ само суву и мртву љуштуру, остављајући изван сазнања и осећања све што се *стварно* збивало под тим енигматским шифрама прошлости, па ма то имало најсуровије облике патњи, искушења и смрти, а што, тек сад увиђам, чини једини релевантан садржај *праве историје*, која никада неће бити написана.” (Пекић 2012: 27)

Делимично приближавање прошлости извршено је посредством постхумног живота, повампиреног општинског деловође, Адама Трпковића, који онемогућава Рутковском да се ослободи залога прошлости. Сећање као део менталног система субјекта, разара историјску парадигму завршетка и краја, јер оно што наставља да живи, јесте нови текстуални траг историје који конституише поратни живот Конарда Рутковског. Покушај Рутковског да избирше трагове прошлости трансформира се у активну, живу силу која управља Конардовим животом и наводи га на суицид, услед немогућности да се са смрти другог обрачуна: „Професор Рутковски није успео да реши сукоб са прошлошћу на начин коме се надао. Чини се, напротив, да је у покушају да је сатре, стару свест још у мрачнијој верзији поновио” (Пекић 1997: 12) Борба са историјским институцијама моћи чије се последице и даље појављују, транспонује се у борбу против немоћи сопства које не може да се ослободи система чији је уписани део, јер „управо их историја којом се баве упозорава колико се те појаве тешко опиру моћи репресивне власти и колико је та власт у стању да продре у најинтимније сфере приватног живота и у њима оставе свој траг.”

(Лешић 2003: 27) Дијалог који Рутковски покушава да успостави против идеолошке структуре коју подрива са критичке дистанце, нужно претпоставља и дијалог са некадашњим Ја, у чему се огледа дијалог између дискрузивног простора романа и историјских трагова који роман чине, што је, према мишљењу Зденка Лешића, „[...] дијалог с мртвима, али и дијалог о живима, што у крајњој линији подразумева дијалог између поетике и политике.” (Лешић 2003: 36) Форма дијалога у Пекићевом роману, условна је, јер писма које Рутковски шаље сестри Сабини и Хилмару, имплицирају приповедачев начин да креира нови текстуални траг, који ће сведочити о историји према траговима Конарда Рутковског. У примедбама, на крају романа наводи се: „Приређивач је установио да проф. Вагнер, наводно услед заузетости, није читао ова њему упућена писма.” (Пекић 2012: 400) Психолошки креирани адресанти, сестра Сабина и професор Хилмар Вагнер, део су психолошке пројекције субјекта под траумом, којем је потребно да информације пренесе другом, како би био сигуран у валидност своје приче. Међутим, тежећи да открије истину прошлости, изневеравајући званичну историју, Рутковски остаје заробљен у мрежи значења, којих се не може решити, јер свест о пристајању на идеолошку политику постоји и након порицања дате политике. Тако се јавља парадокс „Пошто Рутковски улаже огроман напор да интерпретира прошла збивања, изневеравајући их притом, он постаје парадигма самог процеса са којим се спори: парадигма изневеравања историје који обавља историографија.” (Ахметагић 2009: 159) Амбивалентност којом је одређен Конард Рутковски, која растаче две психолошке равни субјекта, кроз две историјске равни, чини да субјект континуирано одриче оно што га одређује:

„Пекићев Рутковски је, дакле, историчар разочаран у историју као науку. Он је потом историчар у спору са историјом као незаврешном прошлосту у којој је он сам био актер, што га онемогућава да о тој историји говори са становишта објективног, дистанцираног, рационализованог сцијентизма, али га оспособљава да о историји сведочи као да се исповеда, уз све последице које једна таква беспопштена исповест може да има. И на последњем месту, Рутковски је интелектуалац разочаран у интелектуалну традицију из које је потекао.” (Божовић 2009: 191)

7.2. Меланхолија и лудило

Приповедачева свест о себи као другом, чини да се субјект одреди према историјским тачкама у којима се нашао, јер се према датим тачкама рађа/умире исти субјект: „Овај Конард Рутковски, премда старији од оног што је недело извршио, био је млађи од њега, јер се зачео и родио када је у последњем одјеку топова, маја 1945, првобитни Рутковски у страху и стиду неславно умирао.” (Пекић 1977: 275) Залог за пређашњу кривицу која поражавала субјект и продужава трауму, јесте кајање које субјект изриче креираном адресанту, како би признањем оголио психички притисак са којим не може да се избори:

„Данас мислим, драги мој Хилмаре, ДА НИКАД СТВАРНО НИСАМ БИО ОНО ШТО САМ ЧИНИО И УЧИНИО, НЕГО УВЕК САМО ОНО ШТО НИСАМ ЧИНИО НИ УЧИНИО. Да сам одувек одређиван негативно оним што сам пропустио да учиним, што сам избегао да предуздем, оним, најзад, од чега сам из бедне прилагодљивости душе компромисима и лењости духа, у последњем часу одустајао.” (Пекић 1977: 97-98)

У равни односа према Адаму Трпковићу, који је обешен јавно, јер је због кишобрана спречен да поздрави заставу, креира се симболичка пројекција предмета/кишобрана који је демон прошлости у Конардовом животу. Уколико је човек, како истиче Виолета Весић, позивајући се на Клифорда Герца „животиња ухваћења у мрежу значења, коју је је сам исплео” (Весић 2015: 192), онда је мрежа значења у коју Конард улази праћена предметном траумом, кишобраном као асоцијативном везом са субјектом којем је припадао и због којег је страдао – Адамом Трпковићем:

„Оптужили ме због непоштовања заставе. А томе је крив кишобран. [...] – Ама увек сам је поздрављао. Само тада. Тог дана дувало југо. Са кишом. Црепове носило. Морао сам да бринем за кишобран. И сами видите колики је. Однео би ме да га нисам држао обема рукама. Тако је било.” (Пекић 2012: 133)

Кишобран који се појављују у Конардовом животу након двадесет и две године, сведочи трајању кривице која није избрисана, јер смрт Другог наставља да живи у ономе ко смрт допушта – Конарду Рутковском. Игра значења у коју Рутковски улази према историјским догађајима претпоставља суноврат субјекта, јер свест о кривици не омогућава оправдање кривице. Траума и психолошко растројство, као свест о казни коју субјект спроводи над собом, пренебрегава физичко кажњавање, јер кулминативна тачка пораза јесте признање субјекта да не постоји живот 1965. године, без историје која се одиграла 1943. Отуда освешћење субјекта:

„Да је прошлост тек камен на нашим леђима, ми бисмо га осећали као терет, и давно бисмо га са себе стресли као нешто што је *изван нас*. Да је у нама, давно бисмо је избљували или умрли, или отров избаците или вас убије. Не, браћо моја у духу, нема прошлости у нама, него *смо ми у прошлости*, као у врелој и загушљивој мочвари.” (Пекић 1977: 306-307)

Немогућност субјекта да се одупре историјским дешавањима која је проузроковала политика немачког нацизма, са пантоптичким коцептом према људима под ознаком бројева, чија кривица није сврха истраге, већ чин казне, чини да се реконструкција догађаја коју спроводи Рутковски упише као узрок халуцинантних појава и психолошких неуроза

Паул Вирило у студији *Машине визије* истиче: „Почетком XX века, с појавом футуриста и дадаиста, иде се ка тоталној деперсонализацији ствари изложене виђењу, или и онога ко је гледа, а дијалектичка игра између уметности и наука постепено се губи у корист једне парадоксалне логике, која наговештава делирантну логику техно-науке.” (Вирилио 1993: 50-51) Питање логике којом се води Конард Рутковски додатно усложњавају мишљења конзилијума која су дата на крају романа:

„Премда је још прерано говорити о абнормалности у мишљењу и понашању проф. Рутковског, време је да се читалац упозна са конзилијумом, који је имао задатак, да на основу ове кореспонденције о пореклу и виду те абнормалности, донесе суд. У првом реду са проф. др Schickом. Он је заступао мишљење да је Рутковски био душевно оболео, по свој прилици наследно, још много пре него што је помрачење грубо читовало у самовољном преиначењу стварности по моделу превалентних идеја. Први знак видео је управо у шатплошкој мржњи према граматичким и ортографским грешкама. Тежња

савршенству, страст за беспрекорношћу и нетрпељивост према омашкама недвојбен су доказ душевне неуравнотежености. Човек којег прогони мисао о савршенству, несумњив је психопат. У нашем случају, циклодиног типа, чији су симптоми слични манично-меланхоличној психози комбинованој са параноичним суманутим идејама.[...] Његов опонент, проф. др Vurnbaum, међутим, сматрао је да се код Рутковског ни касније неће моћи говорити о неком душевном поремећају и лудилу у клиничком значењу речи [...] трећи члан конзилијума, проф. др Holtmannheuzer, заступао је гледиште да је, све до септембра 1943. године, Конард Рутковски био здраво и нормално људско биће, натпросечне интелигенције, снажне маште, обилне образованости и живог моралног инстинкта, и да је с ума сишао тек када се суочио са стицајем околности које његов ум није могао да схвати, а његова свест одобри.” (Пекић 2012: 411)

На основу мишљења конзилијума о психичком стању Конарда Рутковског испоставља се немогућом болест која је искључиво наследна, јер догађаји чији је субјект био активни учесник и сведок, нужно остављају последице на психичко стање. Додатна реконструкција проживљеног са одређене временске дистанце, чини да се субјект буди у немоћи сопства, јер није у могућности да преиначи своју одлуку нити да пређашње догађаје искорени из своје психе. Простор којем је субјект некада физички припадао, јесте принцип урушавања његовог идентитета у немогућој будућности, јер идентитет Конарда Рутковског претпоставља мозаични систем односа према прошлом ја, према садашњем ја и према Другости, која обухвата кривце без кривице и систем који казну спроводи. Отуда је немогуће да се Рутковски ослободи сопствене кривице, баш зато што је окривљен једино од стране своје психе: „[...] док Конард Рутковски мада крив, формално никоме не полаже рачуне осим самоме себи. У томе и јесте његова невоља, јер повратком на место злочина [...] истовремено започиње хајку на себе-злочинца, а уједно покушава наћи одбрану и одговор на питања која поставља суд што заседа у њему самом.” (Пијановић 1991: 6) Перспективе дијалогске и монолошке форме, које се условно свODE увек на монолошку форму, како би се имао увид у психичко стање оног који о другости и себи говори, чини да се стилска средства романа подређују приповедачу, кривцу, Конарду, који кроз писма пише биографију која је семанички опис преживеле трауме. Неопходно је да Хилмар и сестра Сабина буду адресанти који никада неће прочитати писма, јер Рутковском није неопходан реакциони одговор, већ свест о писању нове истине коју мора да изнесе како би се задовољила савест. Стога је перспектива Другог, подређена Конардовом унутрашњем ја, критичкој свести о идеолошком систему Гестапоа: „Улазећи у роман, та разнородна стилска јединства, слажу се у њему у складан уметнички систем и потчињавају се вишем стилском јединству целине које се не сме поистоветити ни са једним њему потчињеним јединством.” (Бахтин 1975: 11) Стога је и реконструкција догађаја кроз истрагу Адама Трпковића 1943. године средство да се рашчита психолошка перспектива субјекта који је 1943. годину преживео, но не и избрисао: : „Истражна оптика постаје романескна у оном смислу у којем роман исцрпљује истрагу као сопствену поетичку могућност. Спознајући себе као истражни исказ, роман изржава своје знање о епохи и друштву, али и епохалном и друштвеном смилу истражног дискурса.” (Бошковић 2004: 20) Тежећи да створи критичку дистанцу, субјект избегава да прихвати историографски позив, премда је основа писама историја:

„Још нешто. Одоли лоповском обичају, познатом иначе под именом размене научних сазнања, и не покушавај да из приче извучеш неку коску за себе, неку фусноту за своју ДОКУМЕНТАРНУ ИСТОРИЈУ НАЦИОНАЛИСТИЧКЕ НЕМАЧКЕ РАДНИЧКЕ ПАРТИЈЕ, а Конарда Рутковског да скоткаш у оне три библиографске странице што на крају сваке научне студије личе на полицијски списак обијених и опљачканих радњи.” (Пекић 2012: 23)

Перспектива преживелог, ослобођеног субјекта, Конарда Рутковског, транспонује се у позицију оптуженог, након што се некада оптужени, умрли, Адам Трпковић буди у свести Конарда Рутковског. Неопходно је оживљавање смрти, како би субјект, који је недужан страдао задовољио правду у пређутној кривици преживелог, Конарда Рутковског. Нужно је креирање два нивоа, при чему се у другом одиграва признање Конардове немоћи да исправи историјску погрешку и тако себе спасе:

„Бојазан да ће настране околности послератног – да не признам одмах и *постхумног* – живота Адама С. Трпковића, општинског деловође из медитеранског града Д.-а, бити злонамерно протумачене [...] (повест смрти и посмртног преображаја, опет велим, не сам Адам, већ оно што се његовој иначе безначајној личности збило под именом Другог светског рата), та ме бојазан приморава да истину о њему чувам од јавности у најдубљем олуку памћења, тамничком вилајету у коме труне наше право биће.” (Пекић 2012: 24)

Другостепена истрага, која се овог пута води против савести Конарда Рутковског, онемогућава решења у оквиру логичног истражног поступка, јер психолошки склоп субјекта не може да укине већ додељену пресуду у друкчијој временској равни. Немоћ Конарда Рутковског да ослободи Адама Трпковића 1943. године, трансформише се у немоћ сопства двадесет и две године касније. Халуцинантне слике које се појављују пред очима Конарда Рутковског део су пара кривица/казна, која се спороводи на нивоу менталних операција изван моћи Рутковског да их спречи. Тако се усложњава основна истрага једном спроведена против Адама Трпковића, јер се траспонује у нову истрагу против Конарда Рутковског. Обе истраге, осим што сведоче о психичкој тортури ученика, проговарају о ширем систему институција која их спроводи и која усађује немогућност спасења у свест учесника. Међутим, усложњавање истраге осветљава природу меланхолије Конарда Рутковског, у чијој је основи задржана свест о кривици, која се материјализује кроз појавне слике умрлог, Адама Трпковића: „Уколико је, даље, скандал место заплитања (заплет, замка), место заустављања времена, случај и тајна, утолико је улога истраге првенствено у расплитању, и тако додатном, другостепеном фикционом заплитању романа [...]” (Бошковић 2004: 23) Кривица је онда мање важан фактор у коначном исходу, јер „злочин је био иманентан ухапшенику.” (Пекић 2012: 58)

Страх као део трауме и део суочавања са непознатим појављује се као основно осећање, којему су били подређени и Рутковски и Адам Трпковић. Грешке из страха транспонују се у нови страх Рутковског који се није могао укинути смрћу, као у случају Адама Трпковића:

„Паралисани страхом, обојица смо грешили. Постављао сам невешта питања која су мог савезника са друге стране стола доводила у неприлику и приморавала да даје невеште одговоре, на које сам ја опет, принуђен гвозденом логиком Записника, додавао

нова [...] све док једне ноћи не бисмо увидели да смо само на корак до краја: он до вешала, а ја до још једне душевне кризе.” (Пекић 2012: 58–59)

Некадашње системско прихватање идеолошког функционисања, које је условљено паралишућим страхом од немоћи, настављено је и након укидања система. Последице дате прошлости уочавају се у субјекту који је према систему постављен двојачко, најпре као присталица, а затим као субјект који задати систем преиспитује и подрива. Свест о сагрешењу онемогућава да се умири савест, стога је меланхолично лудило у знаку поновног рађања Адама Трпковића, залог за немогућност некадашњег спасења. Понављање истог обрасца по којем „затвореник постоји искључиво зато да потписује признања. Све његове остале функције су споредне и могу се занемарити све док њихово игнорисање не омета вршење првобитне” (Пекић 2012: 175), претпоставља реконструкцију догађаја из 1938. године, који сведочи пресликавању форме истраге, независно од статуса испитаника. Испитник је увек крив. Системско постављање питање у којем иницијалну позицију не заузима питање „да ли” нужно преусмерава одговор испитаника на потврду коју систем очекује. Истражни процес против Густава Фролича, сажима целокупни системски образац:

„КАДА СТЕ ПРВИ ПУТ СПАВАЛИ СА ГОСПОЋИЦОМ LILLY SCHWARTZKOPF? [...] Питање се понавља. Одговор је још увек одричан, али овог пута подупрт извесним објашњењима. Питање се понавља. Најзад, после неколико потпитања, одговор постаје потврдан. Оптужени нужно даје потврдан одговор, јер „Није било логично да средовечан, здрав, потентан трговачки путник [...] не спава са младом и лепом распуштеницом, с којом, поврх свега, сарађује на једном прљавом послу.” (Пекић 2012: 161)

Логика коју заступа систем противна је логици испитаника, но будући да испитаник није важан, већ казна која треба да се изрекне, није упитна недужност, већ признање кривице. Шаблон који се транспонује кроз године, сведочи парадоксу кривице коју сноси Конард Рутковски, јер уколико је крив из страха, онда је појам кривице померен са значењског центра. Но, то не умањује сећање као основу савести са којом се Рутковски не моће носити. Уколико пуковник Steinbrecher процесуира истрагу док не чује жељени одговор, онда је свест испитаника о сопственом достојанству и недужности обезвређена и, најзад, укинута што нужно имплицира психолошки раскол као начин да се надомести системска грешка насилно спроведена: „Текст осуде, као фиктивна творевина, у потпуном нескладу са идентитетом оптуженог, захтева од оптуженог да га призна, одглумивши, иако у њега не верује, сопствено признање.” (Бошковић 2004: 17)

Системске логичке погрешке, свесно спроведене, доводе нужно да смрти субјектата који не стигну да сазнају шта су погрешили, чиме се ствара круг испитивача као представника институције моћи и субјектата који окончавају живот изван логичности: „Бесконачан систем питања увек доведен до логичког краја. А у магли, иза океана речи нелогични крајеви толиких живота.” (Пекић 2012: 154) Стога је откривање споменика Адаму Трпковићу, као споменику хероју, који представља званична историја, парадокс Рутковског који у споменик гледа, као принцип који сведочи неистини историје и погрешци која је у основи креирања лажног херојског идеала: „Да бисмо разумели поетички одговор, треба се вратити самом Пекићевом тексту, тачније Рутковском, који једини зна да споменик Адаму Трпковићу није споменик Хероју, већ споменик Грешки и

Логички која ту грешку производи. Рутковски који то зна није Рутковски-историчар, већ Рутковски-сведок, дакле појединац” (Владушић 2012: 31) Лудило Конарда Рутковског интезивира се услед немоућности да се објави историјска погрешка, јер уколико је Адам обешен и подигнут му је споменик, циљ субјекта сведока, Рутковског, јесте да се Трпковић детронизује: „Будући да је наш коначни циљ опште зло, онај му споменик на брду противуречи, јер слави једну антагонистичку особину. То је смешно, зар не? Понижавајуће. Увредљиво. Зато желим да га преко вас срушимо.” (Пекић 2012: 128)

Историјска погрешка којој Рутковски сведочи имплицира истовремено две психичке линије, једна води Рутковског ка суициду, друга је континуирано антиципирање догађаја из 1938. и 1943. чиме се, враћањем истражних поступака, према којима је отпуженик иманентан кривици, Рутковски показује као поражен од стране историје. Логичка погрешка у коју Рутковски верује, не само да се не може изменити, већ се у његовој психолошкој свести и даље пројектује као једина могућност: „Мала признања су, дакле, била све него мала. ЈЕР МАЛИХ ПРИЗНАЊА, ПРИЈАТЕЉУ, НЕМА. Свако признање је велико. Сваки пион је важан.” (Пекић 2012: 225) Отуда изнова постављање питања која воде ка потврдном одговору, намеће као једина логика коју испитаник треба да следи. Злочини који се догађају 1938. године шаблонски су пресликани у 1943. годину, како би се показала затвореност појединца и немоћ субјекта који су у игру увучени, јер „господо, свет је целина, у којој сви делови логички произилазе један из другог. Сви су злочини међусобно повезани.” (Пекић 2012: 196) Рутковски као сведок догађања присуствује систему који пропагира паноптички однос према осуђенима. Сведочење вешању, као процесу у којем не постоји друкчије одлуке од оне коју систем донесе интезивира немоћ сведока, чија се савест јавља касније. У студији *Надзирати и кажњавати*, Мишел Фуко истиче: „У том призору страха, улога народа је двострука. Њега зову да буде посматрач: позивају га да присуствује излагању тела и јавним погубљењима; стубови срама вешала и губилишта подижу се на трговима или крај путева [...] Потребно је не само да људи знају него и да се увере својим очима.” (Фуко 1997: 57) Циљ јавног вешања јесте закључење истине која интегрише судбине појединаца, ухваћених у мрежу значења, независно од кривице. У Пекићевом роману трансфер се врши између приватног, херметичног испитивања, које је значењски једносмерно, док се осуда одвија јавно, како би се појединачна смрт представила репрезентном судбином народу који у вешање гледа: „Средњи век је нашао за то право место. То је агора, трг, пијаца, простор у коме се под нормалним околностима одвија колективни живот града. И када се сутра, на овом тргу, тај живот буде наставио, неће бити ниједног мештанина који неће осећати да се, скривене у крошњама дрвећа, данашње омче још увек клате.” (Пекић 2012: 255-256)

Застрашивање које се одиграва у току системске елиминације појединаца, претпоставља основу Рутковсковог лудила које узима за залог предметну асоцијацију обешеног, у чијој је пресуди и Рутковски учествовао, јер логика Гестапоа претпоставља значењски низ, међусобно повезаних информација: „Непоштовање италијанске заставе логички се преображава у презир према Немачкој, Немцима и свему што они представљају године 1943. а од презира до саботаже логички пут неће више бити дуг” (Пекић 2012: 211)

Уколико је меланхолик по природи биће које спознајући трагичности долази у близак контакт са смрти, онда је Рутковсково психолошко транспоноване Адамовог кишобрана, начин да се једном смрћу спречи друга. Савест Рутковског која живи са историјском погрешком и смртима другости, не може се укинути у тачки суицида, јер суицид онемогућава већ погубљени субјект – Адам Трпковић. Уколико је смрт једнака изласку из система, системска погрешка – Адам Трпковић то спречава. Истражни поступак, у којем је Конард Рутковски испитаник од стране Адама Трпковића усложњава се халуцинантим подвајањем које се одиграва у свести Рутковског, јер у Трпковићу се уједињује власт и подређени, пуковник Steinbrecher и страдали Трпковић: „Тај тон, тај темперамент, тај арогантан начин мишљења. Та ђаволска дијалектика. Тако је, Хилмаре, говорио пуковник Steinbrecher.” (Пекић 2012: 129) Повампирена прошлост јесте стециште целокупних збивања који увлаче у игру истраге психички растројеног Конарда Рутковског. Уколико Рутковски не може да исправи логичку погрешку, нити да укине слике прошлости које се изнова појављују, онда он остаје заробљен у празнини бића, којем је онемогућено и да изврши суицид. Психолошки преображај који иде у екстремну крајност у којој Рутковски доживљава освешћење кроз које се ослобађа демона прошлости, догађа се посредством смрти која је семантизована у предмету који не припада Адаму Трпковићу:

„Био сам већ намакао омчу на врат кад се чуло куцање. [...] Отворио сам их, поново не затекавши никог. Али сам приметио поред врата велики мушки кишобран. [...] Одмах сам га препознао: Адамов нечастиви савезник. Смирио сам се, па чак и насмејао, схватајући, у контексту омче, узалудност оваквих steinbrechegovskih притисака. Није више могао да ми нанесе зло, нити да ме увуче у злочин. Био је беспомоћан пред смрћу. [...] Узео сам га, унео у собу, закључао врата, наслонио на зид и вратио се вешалима. Од тога часа па до ујутру не сећам се ничег више. А ујутру сам се пробудио у новом стању, у коме је жудња за смрћу била замењена обиљем животне енергије и захвалношћу према Кишобрану који ме је спасао [...]” (Пекић 2012: 337-338)

Како сматра Мишел Фуко, изван казне која се осуђенику изриче у знаку телесног кажњавања или смртне пресуде, постоји и психолошка казна, која не претпоставља биолошку смрт, већ психолошко подсећање на кривицу, чиме се агонија субјекта продужава: „Испаштање које се сводило на мрцварење тела треба да се замени казном која делује дубље на срце, на мисли, на вољу, на склоности.” (Фуко 1997: 19) Трансфер који се одиграва временски, просторно и психолошки претпоставља уписивање демонског у психу Конарда Рутковског, док је спречавање суицида начин да Рутковски остане у процесу који подсећа на немогућност измене прошлости, што се постиже оностраним предметом - кишобраном: „Други, невидљиви свет, никада не може потпуно да се прелије у видљиви свет и да га тако укине; он само објављује своје присуство иза онога видљивога, као нека врста сталне корекције која је то и онда када се тај други свет јавља у облику романтичарски сабласног“ (Владушић 2007: 145)

Постмодернистичко потирање краја, као коначног закључења главног лика Конарда Рутковског, доводи до ослобађања субјекта од прошлог, чиме се не укида кривица, већ се интегрише у само постојање субјекта: „Тек када нестане прошлости, сваки човек ће постати стваралац и градитељ. [...] Ја вам пружам наук највеће храбрости: ја вас учим умирању. Људској смртности и надљудској вечности! Све остало је дим и сен сенке.” (Пекић 2012: 341) Погубљени Адам Трпковић постаје део нове свести Конарда

Рутковског, јер Трпковић претпоставља вечност која надилази границе људске (не)моћи, чији је репрезент Конард Рутковски. Меланхолично бунило Конарда Рутковског у знаку је појма којем је Етјен Екирол наденуо име липенија, при чему се позива на Пинела који липенију сматра сродном „меланхолији са бунилом.” (Ескирол 2006: 85) Уколико липеманију карактерише окупираност субјекта једном мишљу или једним предметом, у Пекићевом роману предмет/кишобран претпоставља симболичку пројекцију трауме и савести која је у знаку кривице: „[...] осетљивост усредсређена на један једини предмет као да је ишчезла из свих других органа; тело је равнодушно према било којем утиску, а дух се бави само једним јединим предметом, који обузима сву његову пажњу и прекида све интелектуалне функције.” (Ескирол 2006: 88) Историјске чињенице које износи Конард Рутковски и које се сукобе са званично представљеном историјом, претпостављају буђење психолошке свести и усредсређеност на чин саучесништва који, услед савести, постаје принцип урушавања субјектатске психе. Када о природи болести Конарда Рутковског трочлани конзилијум износи мишљење, на основу тајног тестаментa који приређивач доноси, поима се да је за Рутковсково стање историјска катаклизма имала пресудну улогу. Ставови које Рутковски у тестаменту износи, потврђују меланхоличну природу субјекта, коју су спољашње околности конкретизовале. Говорећи, у тестаменту о рату и последицама рата, Конард Рутковски оправдава покушаје сопства да разреши своје биће агоније која се заснива на расцепима између грешке која се догодила и немогућности да се дата грешка исправи:

„Као интелектуалац, наима, и ја сам неговао врло узвишена духовна начела, изграђена на традицији коју су образовали људи слични мени, а на предтексту стварности коју смо такође ми створили. Рат у који сам, наводно без пристанка, уведен ја сам објавио. Ја сам га својим духовним прецима омогућио, чак и нужним учинио. Па ипак ме је запрепастио као да је био случајан и без икакве везе са мном. Одбацујући одговорност за њега, одбацио сам властиту стварност, као да је човек кадар одбацивати руку, кад год почини дело којег се мисао стиди. Осећао сам, међутим, да дихотомија тиме неће бити решена. Знао сам да ме, не успем ли, чека или лудило као самоуништење духа, или бесмислени чин одмазде према неком безначајном аспекту те стварности, пуковнику Стеинбречеру, рецимо.” (Пекић 2012: 39)

Рат који Рутковски објављује одиграва се на два нивоа, један је обрачун према званичним, историјским чињеницама, док се други односи на унутрашњи рат који субјект објављује против потискиване савести и свести о прошлом сагрешењу: „-Ово је уметност, Рутковски. Изрежирати нечију смрт тако да се она вине до уметничког дела. [...] Ми претпостављамо фарсу. Трагедије можемо допустити једино себи. Непријатељима преостаје фарса.” (Пекић 2012: 254)

Прихватање кривице и саучеснишва, јесте прихватање историјске неминовности те је закључни став Рутковског, о свету као нихилизму, одраз условног краја којем, након агоније, може да посведочи. Тако се лудило преиначава у своју супротност, прихватање издаје као системског продукта, чији је и субјект део:

„Нихилизам иде у два правца, спојива тек у закључку. С једне стране, све се проглашава привидом. У привидном свету, наравно, ни издаја не може бити стварна. И она је дакле привидна. Ако нема света, нема ни издаје тог света. С друге стране, све је ништавно. Најпре, јер је привидно, а затим и по себи. Све је празно, исто прошло. Сви су нам плодови трули. Све што смо радили, беше узалуд. Све је таштина и ништа до таштина.

Ништа не вреди осим за пропаст. А у свету који не ваља, издаја може још и добра бити. Јер како је овај свет зао и на пропаст осуђен, добро је све што ту пропаст убрзава.” (Пекић 2012: 402)

Последње писмо које Рутковски шаље сестри Сабини и пријатељу Хилмару садржи парадоксално просвећење субјекта, који се одриче космичког поретка и логичке нужности, чији је залог ослобођен ум. Укидање прошлости, као залог за ослобођену будућност „јер да се хтело да гледате иза себе, добили бисте очи на потиљку” (Пекић 2012: 345), при чему је став субјекта „да је само хаос стваралачки” (Пекић 2012: 345), у знаку је одрицања себе као кривца и укидање савести у знаку праведности. Будући да се субјект одриче космичких, моралних и логичких законитости, кулминативна тачка јесте сажимање ратног и поратног психичког искуства из којег закључује: „Одбацујем Доброту, јер кад сам путем ишао и којим год путем да сам ишао, задржавала ме је, заводила и слабила; сагињао сам се у саучешћу над палима, који су ми уместо захвалности, обавијали руке око врата и вукли ме земљи да са њима патим и умирем.” (Пекић 2012: 345-346) Алудирајући на два чина вешања, при чему је први одигран 1943., а други покушан 1965. године, Рутковски онемогућен да агонију реши у тачки суицида доживљава психолошку трансформацију којом мења позицију кривице, окривљеног и кривца: „Питате ме како је до њега дошло, да бисте му се и ви могли придружити? Дошло је као муња, као гром. Онако како ће и вама доћи, када куцне ваш час. Развој је изостављен, историја изостала. Пробудио сам се као нова личност, као што ћете се и ви једном пробудити.” (Пекић 2012: 328) Субјект који се одриче етичких норми које покушава да оправда у романескном току, обављајући закаснелу истрагу над сопственом кривицом, најзад се преиначава не у смрт, јер је смрт смрћу онемогућена, већ меланхоличном празнином и признавањем нихилизма, као једине валидне законитости. Последња, шеста глава Рутковског тестамена носи назив „Нихилизам као разоритељ света”, чиме се оправдава субјекатско одрицање космичке равнотеже, одрицање норми, јер субјект се одвођењем себе у празнину и ништавност, ослобађа поновне погрешке. Лудило, којег је, како субјект верује, ослобођен, омогућено је прихватањем меланхоличне ништавности као јединог могућег смисла, јер пркос равнотежи субјект изједначава са борбом против лудила: „Све иште равнотежу, све захтева меру. Потиснуто осећање кривице тражи испуњење. Ако га не може добити легитимним и свесним путевима ангажмана, јавиће се у виду превалентних идеја, опсесивних водила у пропаст. У највећем броју случајева прогноза је: депресивна психопатија са суманутим идејама препорода и спасења човечанства.” (Пекић 2012: 395)

Будући да субјект не може спасити ни свет нити разрешити агон којим је вођен услед савести која растаче равнотежу његовог психичког стања, долази до укидања прошлости, јер уколико не постоји прошлост не постоји ни кривица коју Рутковски покушава да искупи. То потврђује табела доктора Лифтона коју приређивач транспонује на психолошку генезу Рутковског: „ 1. Уништење идентитета; 2. Утврђивање опште кривице; 3. Самоиздаја; 4. Тотални конфликт; 5. Тражење компромиса; 6. Жудња за признањем; 7. Каналисање кривице; 8. Редукција; 9. Стање потпуне хармоније. ” (Пекић 2012: 432-433) Фазе кроз које пролази Конард Рутковски претпостављају разрешење које је најпре онемогућено суицидом. Будући да се психоза субјекта заснива на распону између жеље за исправљањем погрешке и немогућности да се жеља реализује, субјект верује да се наведена дихотомија разрешава потпуним пражњењем ума, јер тако се брише искуство које је основа субјекатске борбе са свешћу о немоћи и савести која немоћ не препознаје.

ЗАКЉУЧАК

Проговор о меланхолији у српској књижевности 20. века претпостављао је осврт на историјску генезу меланхоличности од антике до модерног периода, што је омогућило да се појам меланхолије позиционира у оквиру епохе и књижевне формације. Валенце меланхолије показују да се меланхолија не да читати као романтичарско осећање и/или као једино клиничка слика болести, јер се меланхолија појављује као значењски сложен систем. Повезаност са контекстом који субјект окружује, просторима у којима борави и начину на који доживљава спољашњост, показује да је меланхолија тачка сустицања разноликог искуства које субјект инкорпорира као део сопственог страдања. Меланхолија се у српској књижевности уписује као проговор субјеката 20. века о унутрашњим противуречностима, као и сукобима који конституишу позицију субјекта у свету. Перспектива историјских, друштвених и културолошких промена које се одвијају паралелно са књижевним формацијама, показују да се меланхолија, почев од модерне, појављује као провокација и одговор субјекта на контекст у којем се нашао.

Формација модерне уводи субјект у нове књижевне промене, које претпостављају меланхоличну узглобљеност између жеље и немогућег простора у који би се жеља реализовала. Тако се субјекти модерне појављују као отуђене јединке, које доживљавају психолошку резигнацију услед немоћи сопства. Романи Вељка Милићевића и Милутина Ускоковића уписују меланхолију као пораженост субјекта над сопственим идеалима. У поезији Владислава Петковића Диса, меланхолија се јавља као део песничког искуства, показујући да се смрт и топоси смрти уписују као део биолошки живог субјекта, који о смрти проговора као о новом начину перципирања животног искуства.

Авангардни период уписује ратну резигнацију као основно искуство преживелог субјекта који пркоси Другости, као претећем принципу коју угрожава појам бивствовања. Субјект врши превредновање наслеђеног, показујући да је осећање отуђености, безнађа и разочараности део проживљеног искуства и као такво јесте нужан услов проговора о начину на који се поратни живот може успоставити. Стваралаштво Црњанског у авангардном периоду показује трагичко искуство субјекта, који оптерећен ратним страдањем брише могућност националне жртве као залога за нови живот. Интимна превирања, интезивирани друштвеним незадовољством, чине да се субјект осећа изневерено и да је циљ трагања у континуираном узмицању. Бунтовнички став субјекта претпоставља израз незадовољства, док је меланхолично поимање света нужан одраз урушавања личних и националних уверења.

Меланхолија модернистичког субјекта уписана је као део онтолошке немоћи, у Црњанским романима *Друга књига Сеоба* и *Роман о Лондону*, и као део приповедачке немогућности да се, прошлост и текстуални трагови, превреднују у корист логике у коју субјект верује. Данило Киш и Борислав Пекић успостављају нову, постмодернистичку парадигму фрагментарног текста што показује да се меланхолије субјекта појављују у расцепу између постојеће приче и нове, коју субјект покушава да успостави. На тај начин се меланхолија повезује са ванкњижевним текстовима, сведочећи о историјским катаклизмама и позицијом субјекта која је унапред задата као поражена.

Рад *Меланхолија у српској књижевности* 20. века настојао је да покаже да се меланхолија не може везати за једно психолошко осећање, већ да се значењски кодови меланхолије појављују као изнова семантички потенцијал у тексту, јер интегришу сложеност интимних, међуљудских, историјских и друштвених односа, чији је субјект део.

Меланхолија је у српској књижевности 20. века недовољно истражено поље те ће се наредна истраживања усмерити на откривање меланхоличних кодова и код аутора који радом нису обухваћени. Такође, циљ је да се представи диферентност у односу на мушку и женску меланхолију, као и позицију сексуалности, чулног незадовољства и телесне немоћи коју меланхолија узрокује. Будући да се меланхолија везује за различите уметности, намера је да се успостави и однос између меланхолије у књижевности и меланхолије у филму, како би се показало како семиотички кодови доприносе психолошком рашчитавању меланхоличног стања. Рад је започео анализу меланхоличних односа у српској књижевности 20. века, но појам меланхолије претпоставља богат семантички систем и претпоставља потенцијал који завређује теоријску и поетичку пажњу којој се треба посветити из различитих перспектива, што је основа истраживачког рада у будућем периоду.

ИЗВОРИ:

1. Андрић 1965: И. Андрић, *Приповетке*, Нови Сад: Будућност
2. Дис 1998: В. П. Дис, *Утопљене душе*, <https://sr.m.wikisource.org/sr-ec/>, приступљено 1.3.2019.
3. Вишић 2000: М. Вишић, *Антологија старе хеленске лирике*, Нови Сад: Октоих
4. Киш 1987: Д. Киш, *Башта пепео*, Београд: Просвета
5. Хомер 2003: Хомер, *Илијада*, превео и протумачио Т. Маретић, Загреб: накладни завод Матице хрватске
6. Милићевић 1982: В. Милићевић, *Беспуће*, Београд: Нолит
7. Пекић 2012: Б. Пекић, *Како упокојити вампира*, Београд: Лагуна
8. Ускоковић 2019: М. Ускоковић, *Чедомир Илић*, Београд: Вулкан издаваштво
9. Црњански 1994: М. Црњански, *Маска*, Београд: агенција Драганић
10. Црњански 2002а: М. Црњански, *Друга књига Сеоба*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
11. Црњански 2002б: М. Црњански, *Друга књига Сеоба*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
12. Црњански 2004: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
13. Црњански 2010: М. Црњански, „Лирика Итаке” у: *Антологија српске књижевности*, дигитално издање Учитељског факултета у Београду и Microsofta, www.ask.rs, 2–136.
14. Црњански 2002: М. Црњански, *Лирика Итаке и све друге песме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
15. Црњански 2015: М. Црњански, *Сеобе и Друга књига Сеоба*, Задужбина Милоша Црњанског: Лагуна

ОПШТА ЛИТЕРАТУРА (теоријска, књижевнотеријска, књижевноисторијска):

1. Бахтин 1975: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит
2. Баура 1970: С.М. Баура, *Наслеђе симболизма*, Београд: Нолит
3. Бараћ 2008: С. Бараћ, *Авангардна мисао*, Београд: Институт за књижевност и уметност
4. Башлар 1998: Г. Башлар, *Вода и снови, оглед о имагинацији материје*, Нови Сад: издавачка књижарница Зорана Станојевића
5. Башлар 2005: Г. Башлар, *Поетика простора*, Београд: Делфи књижаре
6. Богдановић 1962: М. Богдановић, *Критике*, Београд: штампарско предузеће Будућност
7. Богдановић 1979: М. Богдановић, „Приповетке”, *Стари и нови*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона
8. Богдановић 2006: М. Богдановић, „О Сеобама Милоша Црњанског” у: Милошевић 2006: М. Милошевић, *Од симболизма до авангарде*, Нови Сад: Змај, 299–303.
9. Бошковић 2004: Д. Бошковић, *Иследник, сведок, прича: Истражни поступци у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша*, Београд: Плато
10. Бошковић 2015: Д. Бошковић, *Заблуде читања*, Београд: Службени гласник
11. Вајда 1983: Ђ. М. Вајда, „Структура симболистичког покрета”, *Савременик*, 5/6, 35–53.
12. Веселиновић 2006: С. Веселиновић, „На острву апстракције – Милош Црњански и Георг Тракл” у: Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига 54, свеска број 3, 549–565.

13. Весић 2015: В. Весић, *Нови историзам: текст и контекст*, Етноантрополошки проблеми, свеска 1, Нови Сад
14. Вилијамс 1979: Р. Вилијамс, *Драма од Ибзена до Брехта*, Београд: Нолит
15. Вирилио 1993: П. Вирилио, *Машине визије*, Нови Сад: Светови
16. Витошевић 1972: Д. Витошевић, „Послератна авангарда и Милош Црњански” у : зборник радова *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: БИГЗ, 5–54.
17. Витошевић 1975: Д. Витошевић, *Српско песништво 1, 1901-1914*, књига прва, Београд: Вук Караџић
18. Витошевић 1975: Д. Витошевић, *Српско песништво 1, 1901-1914*, књига друга, Београд: Вук Караџић
19. Витошевић 1982: Д. Витошевић, „Први српски модерни роман и његов писац” у: В. Милићевић, *Беспуће*, Београд: Нолит
20. Владушић 2007: С. Владушић, *Портрет херменеутичара у транзицији*, Нови Сад: Дневник
21. Владушић 2013: С. Владушић, „У потрази за бисером – третман историје у Како упокојити вампира Борислава Пекића”, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, свеска 37, Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду, 27–34.
22. Вучковић 1966: Р. Вучковић, *Драма сањара у Ускоковићевим романима*, Сарајево: Свјетлост
23. Вучковић 2001: Р. Вучковић, *Поетика српске авангарде*, Београд: Службени гласник
24. Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Проза српске авангарде*, Београд: Службени гласник
25. Гавриловић 1977: З. Гавриловић, „Дис – песник тишина и смрти” у : *Записи о српским песницима*, Београд: Слово љубве
26. Делић 1997: Ј. Делић, *Крзо прозу Данила Киша ка поетици Кишове прозе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
27. Де Торе 2001: Г. де Торе, *Историја авангардних књижевности*, Нови Сад: издавачка књижарница Зорана Станојевића
28. Деретић 2006: Ј. Деретић, „Сеобе” у: Милошевић 2006: М. Милошевић, *Од симболизма до авангарде*, Нови Сад, 303–309.
29. Деретић 2009: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Делфи књижаре
30. Грдина 2014: И. Грдина, „Први светски рат – сукоб између поверења, модернизације и реализације планова”, *Сарајевске свеске*, 43/44, Сарајево: Ковертелукс, 233–249.
31. Гринбалт 2003: С. Грибалт, „Колање друштвене енергије” у : З. Лешић, *Нови историзам и културни материјализам*, Београд: Алфа-Народна књига
32. Ђукић Перишић 2012: Ж. Ђукић Перишић, *Писац и прича, стваралачка биографија Иве Андрића*, Нови Сад: Академска књига
33. Зизјулас 1992: Ј. Зизјулас, *Од маске до личности*, Ниш: ПП Дом
34. Златановић 2008: Љ. Златановић, „Постмодернизам и смрт субјекта – ка деконструкцији самства”, *Годишњак за психологију*, бр. 6/7, 81–94.
35. Зорић 1972: П. Зорић, „Структура поетске прозе Милоша Црњанског”, зборник радова *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 209–247.
36. Елис-Фермор 1981: У. Елис-Фермор, „Један технички проблем: откривање неизречених мисли у драми” у : М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 293–318.

37. Жакар 1981: Е. Жакар, „Композиција и њене технике” у : М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 471–497.
38. Живанчевић Секеруш 2002: И. Живанчевић Секеруш, „Балкански суседи у националним књижевностима”, Међународни научни састанак слависта у Вукове дане, *Српска књижевност и балканске књижевности*, Београд, 23–24.
39. Жижек 2006: С. Жижек, *Шкакљиви субјект*, Сарајево: Бемуст Сарајево
40. Иберсфелд 1981: А. Иберсфелд, „Актанцијални модели у позоришту” у : М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 84–117.
41. Јевремовић 2012: П. Јевремовић, *Тело, фантазам, симбол*, Београд: Службени гласник
42. Јевремовић 2006: П. Јевремовић, „Савремена психоанализа и трагичко искуство субјекта самосвести”, *Источник: часопис за веру и културу*, год. 15, бр. 59/60, 115–137.
43. Јерков 1991: А. Јерков, *Од модернизма до постмодерне, приповедач и поетика, прича и смрт*, Београд: Нови дани
44. Јерков 1993: А. Јерков, „Оквир, рам, пукотина. Иманентна поетика романа Данила Киша” у: зборник радова *Данило Киш између Цетиња и панонског потопа*, Цетиње, Црна Гора: Ђурђе Црнојевић, 61–89.
45. Јерков 2010: А. Јерков, *Смисао (српског) стиха, Де/конституција*, Београд: Институт за књижевност и уметност
46. Јовановић 2009: В. Јовановић. „Идентитет и смрт субјекта” у: *Синтезис*, часопис за хуманистичке науке и друштвену стварност, број 1, 65–82.
47. Јунг 1977: К. Г. Јунг, *О психологији несвесног*, Нови Сад: Матица српска
48. Константиновић 2002: З. Константиновић, *Инроекстуална компаратистика: компаратистички прилог проучавању књижевности*, Београд: Народна књига
49. Кордић 1994: Р. Кордић, *Субјект теоријске психоанализе*, Нови Сад: Светови
50. Кристева 1994: Ј. Кристева, *Црно сунце*, Нови Сад: Светови
51. Кристева 2003: Ј. Кристева, *Ужас*, Београд: ART PRESS
52. Кулишић 1998: Ш. Кулишић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит
53. Куљић 2012: Т. Куљић, *Танатополитика: социолошко историјска анализа политичке употребе смрти*, Београд: Чигоја штампа
54. Лакан 1983: Ж. Лакан, *Стиси*, Београд: Просвета
55. Лазаревић 1921: Б. Лазаревић, *Лирика г. Црњанског*, Београд: СКГ
56. Лазаревић 1975: Б. Лазаревић, „Владислав Р. Петковић Dis” у : *Књижевни историчари и критичари 2*, Нови Сад: Матица српска
57. Лешић 2011: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник
58. Лешић 2003: З. Лешић, *Нови историзам и културни материјализам*, Београд: Алфа-Народна књига
59. Ломпар 2004: М. Ломпар, *Аполонови путокази*, Београд: Службени гласник
60. Ломпар 2000: М. Ломпар, *О завршетку романа*, Београд: Књижевност и језик
61. Ломпар 2000: М. Ломпар, *Црњански и мекфистофел*, Београд: Филип Вишњић
62. Ломпар 2004: М. Ломпар, „Роман о Лондону: Колико кишних капи” у : М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства
63. Ломпар 2015: М. Ломпар, „Судбине” у: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Лагуна, 9–17.

64. Максимовић 2020: Г. Максимовић, „Градови Милутина Ускоковића” у: *Милутин Ускоковић*, десет векова српске књижевности, књига 137, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7–25.
65. Марино 1998: А. Марино, *Поетика авангарде*, Београд: Народна књига – Алфа
66. Милутиновић 2012: Д. Милутиновић, „У тамници језика: Лаканов психоаналитички концепт”, *Годишњак за српски језик*, Филозофски факултет Универзитета у Нишу: Ниш, 199–206.
67. Маркус 1981: С. Маркус, „Стратегија драмских лица” у: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 201–213.
68. Милошевић 1978: Н. Милошевић, „Метафизички вид стваралаштва Милоша Црњанског” у: *Зиданица на песку*, Београд: Слово Љубве
69. Милутиновић 2012: Д. Милутиновић, „У тамници језика: Лаканов психоаналитички концепт”, *Годишњак за српски језик*, Филозофски факултет Универзитета у Нишу: Ниш, 199–206.
70. Миочиновић 1994: М. Миочиновић, „Маска Милоша Црњанског” у: М. Црњански, *Маска*, Београд: агенција Драганић, 130–153.
71. Милић 1998: Н. Милић, *АБЦ Деконструкције*, Београд: Народна књига/ Алфа
72. Милошевић 2006: М. Милошевић, *Од симболизма до авангарде*, Нови Сад: Змај
73. Митриновић 1979: Д. Митриновић, „Дис – Утопљене душе” у *Писци као критичари*, Сарајево: Босанска вила
74. Мишић 1996: З. Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: Кола Српске књижевне задруге
75. Мукаржовски 1981: Ј. Мукаржовски, „Две студије о дијалогу” у: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 264–292.
76. Негришорац 2002: И. Негришорац, *Изазов нирване и српско модерно песничтво*, Београд: Институт за књижевност и уметност
77. Пијановић 1991: П. Пијановић, *Поетика романа Борислава Пекића*, Београд: Просвета
78. Павловић 1981: М. Павловић, „Владислав Петковић Dis”, *Изабрана дела*, књига 3, Београд: Вук Караџић
79. Палавестра 1972: П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945-1970 и њена историја*, Београд: Службени гласник
80. Палавестра 1986: П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд: Службени гласник
81. Петковић 1996: Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга
82. Радоњић 2013: Г. Радојевић, „Поезија Црњанског и традиција” у: зборник радова *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 134–149.
83. Ристић 1952: М. Ристић, *Књижевна политика*, Београд: Просвета
84. Ристић 2002: М. Ристић, „Кроз новију српску књижевност”, *Књижевна политика*, Београд: Нолит
85. Ристић 1996: М. Ристић, *Сеобе*, издавачка књижара Геце Кона: Београд: 161–168.
86. Ранковић 1976: М. Ранковић, *Особености Дисове поезије*, Београд: Народна књига
87. Сонди 2008: П. Сонди, *Студије о драми*, Нови Сад: Orpheus
88. Сонди 2008: П. Сонди, *Теорија модерне драме*, Нови Сад: Orpheus

89. Стајан 1981: Ц. Ј. Стајан, „Комуникација у драми” у : М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 214–243.
90. Сурио 1981: Е. Сурио, „Драматуршке функције” у : М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 57–83.
91. Секулић 1985: И. Секулић, „Исток у приповеткама Ива Андрића” у *Сабрана дела*, књига 4, Београд: Вук Караџић, 219–232.
92. Слотердијк 2008: П. Слотердијк, *Критика циничног ума*, Подгорица: издавачка кућа ЦИД
93. Слијепчевић 1983: П. Слијепчевић, „Модерна и ми”, *Српска књижевна критика*, књига 15, Београд: Нолит
94. Станојевић 2001: Д. Станојевић, „Меланхолија тмолих вода” у : *Сабрана дела Исидоре Секулић: други о Исидори*, Београд: Stylos Art
95. Тартаља 1979: И. Тартаља, *Приповедачева естетика, прилог познавању Андрићеве поетике*, Београд: Нолит
96. Тешић 1997: Г. Тешић, *Српска авангарда и полемички контекст*, Нови Сад: Светови
97. Тимченко 2009: Н. Тимченко, *Меланхолија и херменеутика*, Лесковац: Задужбина Николај Тимченко
98. Фридрих 2003: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике*, Нови Сад: Светови
99. Фројд 1976: С. Фројд, *Увод у психоанализу*, Нови Сад: Издавачко предузеће Матице српске
100. Фројд 2014: С. Фројд, *Увод у психоанализу, Сан*, Београд: Беокига
101. Флакер 1984: А. Флакер, *Стилске формације*, Загреб: Издања института за знаост о књижевности
102. Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирати и кажњавати, настанак затвора*, Сремски Карловски, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
103. Фуко 1976: М. Фуко, *Историја сексуалности*, Београд: Просвета
104. Хипократ 2007: Хипократ, *О врстама ваздуха, воде и места*, Нови Сад: издавачка књижарница Зорана Станојевића
105. Холтхузен 1981: Х. Е. Холтхузен, „Драматургија отуђења” у : М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 450–470.
106. Црњански 1966: М. Црњански, „Послератна књижевност”, *Есеји*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада
107. Црњански 1959: М. Црњански, *Итака и коментари*, Београд: Просвета
108. Џацић 1973: П. Џацић, *Мирни човек са Суматре*, Критике и огледи, Београд: Српска књижевна задруга
109. Џацић 1995: П. Џацић, „Митско у Андрићевом делу” у : *Хрстова греда у каменој катији*, Београд: Завод уза уџбенике и наставна средства
110. Џонсон 2013: К. Б. Џонсон, „Како се данас чита Дон Кихот” у : *О Дон Кихоту*, Трећи пограм, број 158, 82–97.

ПОСЕБНА ЛИТЕРАТУРА

1. Анђелковић 2012: М. Анђелковић, „Смрт као траг постојања: смрт у Синановој текији Иве Андрића” у: *Иво Андрић, књижевник и дипломата, у сјени двају свјетских ратова (1925-1941)*, Београд: Службени гласник, 59–65.

2. Аристотел 2006: Аристотел, „О меланхолији” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 15–23.
3. Аћин 1985: Ј. Аћин, „Меланжхолија” у : часопис *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), 8/9, 66–67.
4. Ахметагић 2011: Ј. Ахметагић, „Пројективна идентификација Мустафе Маџара” у : *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 30, свеска бр. 28, Београд: Задужбина Иве Андрића, 275–289.
5. Ахметагић 2009: Ј. Ахметагић, „Стање порицања: иронија и меморија (суочавање с кривицом Конарда Рутковског)”, *Поетика Борислава Пекића, преплитање жанрова*, Београд: Службени гласник
6. Бењамин 1985: В. Бењамин, „Лева меланхолија” у : часопис *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), 8/9, 189–202.
7. Бинсвангер 1985: Ј. Бинсвангер, „Меланхолична заблуда” у : часопис *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), 135–162.
8. Божовић 2009: Г. Божовић, „Историја, мишљење и приповедање у роману Како упокојити вампира”, *Поетика Борислава Пекића, преплитање жанрова*, Београд: Службени гласник
9. Аћин 1985: Ј. Аћин, „Меланжхолија” у : часопис *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), Београд, 8/9, 66–78.
10. Бартон 2006: Р. Бартон, „Анатомија меланхолије”, часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 64–75.
11. Батос 2006: С. Батос, „Дирерова Меланхолија I у тумачењу Ервина Панофског” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 40–50.
12. Батос 2006: С. Батос, „Лице и обличја меланхолије” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 5–7.
13. Бинсвангер 1985: Лудвиг Бинсвангер, „Меланхоличка заблуда” часопис *Дело*, Београд, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), 8/9, 135–140.
14. Бошковић 2015: Д. Бошковић, „Рат је отац свих ствари и жртва Црњанског”, зборник радова *Рат и књижевност*, књига 2, IX међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 33–47.
15. Владушић 2013: С. Владушић, „Црњански: Од Стражилова до Ламентана над Београдом” у : зборник радова *Милош Црњански: поезија и коментари*, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет универзитета у Београду: Матица српска, 240–248.
16. Вранеш 2013: Б. М. Вранеш, „Да ли је у рају тужно? Или је то само Ламент – над Београдом”, у : зборник радова *Милош Црњански: поезија и коментари*, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду: Матица Српска, 267–283.
17. Гинтер Шмиц 1985: Х. Гинтер Шмиц, „Меланхолија као лажна свест” у : часопис *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), 180–197.
18. Гвардини 2006: Р. Гвардини, „О смислу меланхолије”, часопис за књижевност и уметност *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 134–140.
19. Гвозден 2013: В. Гвозден, „Поезија без наде: поезија Милоша Црњанског и заједница” у : зборник радова *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 122–134.

20. Гинтер Шмиц 1985: Х. Гинтер Шмиц, „Меланхолија као лажна свест, Како се анатемишу идејни противници”, часопис *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), 8/9, 180–198.
21. Дворинковић 2006, Владимир Дворинковић, „Меланхолија југословенске психе” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 141–162.
22. Де Биран 2006: М. де Биран, „О мучном осећању постојања”, часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 117–129.
23. Делић 1997: Ј. Делић, „Вјечна прича о дјетету и смрти (проза Данила Киша према Епу о Гилгамешу)” у : зборник радова *Приповедачка уметност Данила Киша*, Нови Сад: Светови, 35–50.
24. Ђорђевић 2017: Н. Ђорђевић, „Фолклорни елементи у Андрићевој приповетци Мустафа Маџар”, *Годишњак катедре за српску књижевност с јужнословенским књижевностима*, Београд, 257–271.
25. Егерић 1997: М. Егерић, „Човек у невремену” у : зборник радова *Приповедачка уметност Данила Киша*, Нови Сад: Светови, 99–101.
26. Екирол 2006: Е. Ескирол, „О липеманији или меланхолији” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 83–93.
27. Захарија 2006: К. Захарија, „Сиоранове меланхолије”, часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 199–220.
28. Захарија 2006: К. Захарија, „Меланхолија мрзиља” у часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 220–226.
29. Ерсан 2006: И. Ерсан, „Крик” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 250–254.
30. Јаћимовић 2013: С. Јаћимовић, „Ламент над Београдом - песничке координате једне судбине” у: зборник радова *Милош Црњански: поезија и коментари*, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет универзитета у Београду: Матица српска, 254–267.
31. Јурица 1975: Н. Јурица, „Меланхолија или предворје смрти” у : часопис *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), Београд, 8/9, 96–135.
32. Килбански 1985: Р. Килбански, „Дирерова меланхолија” у : часопис *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), 8/9, 93–95.
33. Клер 2006: Ж. Клер, „Музеј меланхолије” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 235–241.
34. Кољевић 2013: Светозар Кољевић, „Гласови завичаја и туђина у песништву Милоша Црњанског” у: зборник радова *Милош Црњански: поезија и коментари*, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет универзитета у Београду: Матица српска, 69–81.
35. Кос 2012: Џ. Кос, „Међуратне приповијетке И. Андића: циклус трагања за идентитетом” у : *Иво Андрић, књижевник и дипломата, у сјени двају свјетских ратова (1925-1941)*, Београд: Службени гласник
36. Костић 2015: Д. Костић, „Први као последњи: Мустафа Маџар” у : *Свеске Задужбине Иве Андрића*, свеска 32, Београд, 191–215.

37. Кристева 2006: Ј. Кристева, „Путања меланхолије” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/1611, 79–193.
38. Лепениз 1985: В. Лепениз, „Меланхолија и трагање за легитимношћу” у: часопис *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), Београд, 8/9, 148–162.
39. Лончар 1972: М. Лончар, „Обзори суматраизма” у : зборник радова *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: БИГЗ, 93–119.
40. Миочиновић 1972: М. Миочиновић, „Маска Милоша Црњанског” у : зборник радова *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: БИГЗ, 55–75.
41. Милутиновић 2006: З. Милутиновић, „Меланхолија и хумор Јована Стерије Поповића”, *Јован Стерија Поповић*, 1. Скуп Одељења језика и књижевности, 1806-1856-2006, 77–89.
42. Морабито 2013: Р. Морабито, „Завичајне пјесме, поеме о припадности: Србија Милоша Црњанског” у: зборник радова *Милош Црњански: поезија и коментари*, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет универзитета у Београду: Матица српска, 231–240.
43. Николић 2015: Ч. Николић, „Роман и Лондону: Где је ту срећа” у : зборник *Срећа*, међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: 123–141.
44. Николић 2018: Ч. Николић, „Чија је беба 20. Века? Патолошка перспектива у роману о Лондону Милоша Црњанског” у : зборник радова *Бебе*, XIII међународни научни скуп, Српски језик, књижевност, уметност, књига 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 335–347.
45. Олах 2013: К. Олах, „Духовни портрет меланхоличног интелектуалца” у: зборник радова *Српска књижевна критика и културна политика у дургој половини 20. века*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 181–217.
46. Пантић 1997: М. Пантић, „И Пешчаник је енциклопедија мртвих” у : зборник радова *Приповедачка уметност Данила Киша*, Нови Сад: Светови, 22–35.
47. Парманџије 2006: С. Парманџије, „Белешка о појму меланхолије код Фројда” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 176–178.
48. Петровић 2013: П. Петровић, „Лирика Итаке: између одисејевског и донкихотовског гласа” у : зборник радова *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 173–189.
49. Пижо 2006: Ж. Пижо, „Гениј и меланхолија” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 23–28.
50. Пијановић 2013: П. Пијановић, „Поетика и идеологија Видовданских песама Милоша Црњанског” у: зборник радова *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 110–122.
51. Прео 2006: М. Прео, „Меланхолије” у: часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 241–250.
52. Псеудо Хипократ 2006: Псеудо Хипократ, „Демокритов смех” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 28–40.
53. Раичевић 2021: Г. Раичевић, *Агон и меланхолија, живот и дело Милоша Црњанског*, Нови Сад: Академска књига
54. Ракитић 1972: С. Ракитић, „Од Итаке до привиђења” у: зборник радова *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: БИГЗ, 119–175.

55. Росић 2014: Т. Росић, „Меланхолија и мушкост: ратно искуство као родно искуство”, Сарајевске свеске, 43/44, Сарајев: Ковертелукс, 167–183.
56. Савић 1993: М. Савић, „Између тренутка и вечности” у : зборник радова *Данило Киш између Цетиња и панонског потока*, Цетиње, Црна Гора: Ђурђе Црнојевић, 21–27.
57. Самарџија 1980: Р. Самарџија, „Андрићев Мустафа Маџар” у : зборник радова са међународног научног скупа, одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980.: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића у Београду, 271–280.
58. Секулић 1972: И. Секулић, „Исток у приповеткама Ива Андрића”, *Сабрана дела*, књига 4, Београд: Нолит
59. Стајрон 2006: В. Стајрон, „Гледање у таму” у : : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 193–199.
60. Старобински 2006: Ж. Старобински, „Меланхолија у башти грчког корена” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 7–15.
61. Стевановић 2007: Дивна Стевановић, „Напомене” у : Хипократ, *О врстама ваздуха, воде и места*, Нови Сад: издавачка књижарница Зорана Станојевића, 90–110.
62. Татаренко 2013: А. Татаренко, „Поезија као исповест нове вере: О суматраизму Милоша Црњанског” у: зборник радова *Милош Црњански: поезија и коментари*, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду: Матица српска, 292–310.
63. Татаренко 2012: А. Татаренко, „Од Суматре до Лондона: егзили и уточишта јунака Милоша Црњанског”, у : зборник радова *Егзиланти: књижевност, култура, друштво*, VII међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 53–67.
64. Тисерон 2006: С. Тисерон, „Наум цртежа, графички гест и жаловање” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 184–193.
65. Фићино 2006: М. Фићино, „Савети интелектуалцима” у : часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 51–57.
66. Флашар 1985: Х. Флашар, „Хипократски списи” у : ”, часопис *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), 8/9, 2–27.
67. Фројд 1995: С. Фројд, „Жалост и меланхолија” у : *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), 8/9, Београд, 120–134.
69. Хамер 2009: Е. Хамер, *Унутарњи мрак, есеј о меланхолији*, Београд: Геопоетика
70. Хамваш 2006: Б. Хамваш, „Анатомија меланхолије” у: часопис за књижевност, уметност и културу *Градац*, издавачко друштво Градац, 160/161, 76–83.
71. Хилдегарда из Бингена 2006: Х. из Бингена, „Меланхолија и прародитељски грех” у : часопис за књижевност и уметност *Градац*, уметничко друштво Градац, 160/161, 57–64.
72. Шутић 1972: М. Шутић, „Визуелна перцепција у лирици Црњанског” у : зборник радова *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: БИГЗ, 175–195.
73. Шутић 1980: М. Шутић, „Архетипски обрасци у Мустафи Маџару” у: зборник радова са међународног научног скупа, одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980.: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића у Београду, 281–291.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Марија Пантовић, изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Меланхолија у српској књижевности 20. века

која је одбрањена на _____
Универзитета у Крагујевцу представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада*.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,
- да умножени примерак докторске дисертације у штампаној и електронској форми у чијем се прилогу налази ова Изјава садржи докторску дисертацију истоветну одбрањеној докторској дисертацији.

У _____, _____ године,

Марија Пантовић
потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Марија Пантовић,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Меланхолија у српској књижевности 20. века

која је одбрањена на _____

Универзитета у Крагујевцу, и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам


не дозвољавам¹

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

У _____, _____ године,


_____ попис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org/rs/>