



УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Марија С. Јефтимијевић Михајловић

СТИЛСКО-ТЕМАТСКЕ ОДЛИКЕ

РОМАНА ПЕТРА САРИЋА

Докторска дисертација

Ментор:

Проф. др Драгомир Костић

Косовска Митровица, 2016.

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

<i>I. Аутор</i>
Име и презиме: Марија С. Јефтимијевић Михајловић
Датум и место рођења: 13.07.1978. Косовска Митровица
Садашње запослење: Институт за српску културу – Приштина са привременим седиштем у Лепосавићу
<i>II. Докторска дисертација</i>
Наслов: Стилско-тематске одлике романа Петра Сарића
Број страница: 294
Број слика: -
Број библиографских података: 301
Установа и место где је рад израђен: Филозофски факултет Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Научна област (УДК): 821.163.41.09 - 31 Сарић П.
Ментор: Проф. др Драгомир Костић
<i>III. Оцена и одбрана</i>
Датум пријаве теме: 20. 12. 2010.
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 11-2/179 30. 11. 2011. Сенат Универзитета
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: проф. др Драгомир Костић, проф. др Даница Андрејевић, проф. др Јован Делић
Комисија за оцену докторске дисертације:
Комисија за одбрану докторске дисертације:
Датум одбране дисертације:

*„Рођењем смо отуд где смо се родили,
а душом увијек и без остатка, с Косова“*

Петар Сарић

САДРЖАЈ

Резиме	6
Summary.....	8

I УВОД

1. Српска књижевност на Косову и Метохији у другој половини XX века (Роман као жанр у књижевној традицији)	10
2. Романи Петра Сарића у историји косовско-метохијске и српске књижевности (Теме, језик и стил романа).....	20

II ВЕЛИКИ АХАВСКИ ТРГ

1. Први роман као <i>шифра тумачења</i> свих будућих романа.....	41
2. Аутопоетички концепт стваралаштва („Из писма Василију и Госпави“).....	48
3. Ахавски паклени унуверзум (Мит о Ахаву).....	55
4. Велика ахавска апокалипса (Има ли наде за Човека?).....	75

III СУТРА СТИЖЕ ГОСПОДАР

1. Бањански театар апсурда (Чекање као филозофија живота).....	83
2. Између Бога и Човека (Поступак карактеризације лика Господара Којадина).....	94
3. Тиранин и поданици као елементи истог система (<i>Сан</i> о слободи и <i>страх</i> од ње)	106

IV ДЕЧАК ИЗ ЛАСТВЕ

1. Деперсонализација аутора, језик и стил романа.....	129
2. „Смисао апсурда“ и филозофија егзистенцијализма (Камијев Мерсо и Сарићев Тугомир)	135
3. Мајка или архетип страдања.....	146

V ПЕТРУША И МИЛУША

1. Структурно двогласје као семантички слој романа (Значај <i>приче</i> и <i>причања</i>).....	151
2. Женски принцип или начело хаоса (Петрушина кривица и казна).....	160
3. Онтолошка веза сазнања и страдања (Милушина игра као „идеално царство“)	179

VI САРА

1. Индивидуализација женских ликова и однос према традицији (<i>Деоба</i> и <i>казна</i>)	194
2. Светлост као еманација божанског (Поетски слој романа)	204
3. <i>Лена душа</i> Саре Вукотић (Мудрост и Лепота као највиши естетски принципи)	212
4. „Рат је старији од човјека“ (Истина <i>победника</i> и/или <i>истина поражених</i>)	225

VII МИТРОВА АМЕРИКА

1. Поетичке и аутопоетичке особености романа.....	233
2. Идентитет и његова обличја (Свест о сопственој другачијости)	240
2. Чему служи фантастика? (удео фантастике у грађењу Митровог лика)	254

VIII ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА..... 265

IX ЛИТЕРАТУРА

1. Библиографија Петра Сарића.....	272
2. Општа литература.....	276
3. Посебна литература.....	286
4. Интернет извори.....	294

СТИЛСКО-ТЕМАТСКЕ ОДЛИКЕ РОМАНА ПЕТРА САРИЋА

РЕЗИМЕ

Петар Сарић се сматра најбољим приповедачем у послератној књижевности Косова и Метохије, *стожером савремене српске прозе на овом подручју*, чија је улога у утемељењу романа као форме изузетно значајна. Али, он није само најпознатији косовскометохијски, већ и значајан српски писац, чија су остварења награђивана престижним књижевним наградама. Корпусом нашег проучавања обухваћено је његових седам романа неједнаког обима, али и неједнаке уметничке вредности: *Велики ахавски трг* (1972), *Сутра стиже Господар I и II* (1979), *Дечак из Ластве* (1986), *Петруша и Милуша* (1990), *Страх од светлости* (2005), *Сара* (2008) и *Митрова Америка* (2012). Међутим, треба рећи да Сарић није само романијер, иако је познат по романима, већ и песник, драмски писац, публициста и приповедач.

Романи Петра Сарића се првенствено могу тумачити као попришта људских драма појединаца, које добијају карактер општег, универзалног сукоба човека са собом и са светом око себе, са његовим ограничењима и немогућностима да човек осети *пуну меру своје космичности*. Дrame Сарићевих јунака нису увек везане за конкретно време и конкретан простор, али су универзалне и вечне. Спајајући реалистичко и мистично, традиционално и модерно, прошло и садашње, лично и колективно, Сарић се остварује као романописац традиционалистичке провенијенције модернистичког сензибилитета.

Кључан хронотоп на којем је засновао наративну структуру већине својих романа јесте митопоетски простор Бањана – место пишневог рођења (предео између Никшића, Билеће и Требиња, на граници Црне Горе и Херцеговине). Патријархална култура и епска традиција Сарићевих Бањана, које одређују судбину колектива али и појединца у њему, постају темељ тематско-садржинске основе готово свих његових романа. Они као матрица бивају очувани чак и када се тај митски бањански простор, временски и просторно „измести“ у друге крајеве

– простор Косова и Метохије, на пример, одакле потичу поједини ликови или је пак реч о другачијој култури. Овај простор захваћен је у свој својој епској ширини и значењу, у архетипским и хијерархизованим односима међу књижевним јунацима, у садржини која обухвата историјске и параисторијске ситуације, легенде, обичаје, колективно племенско.

Класичан реалистички поступак својих романа Сарић је знатно обогатио елементима магијског реализма, чудесног и фантастичног, уздижући тако поједине ликове и појаве изнад уобичајеног и просечног (естетска епифанија или озарење коју поједини ликови доживљавају кроз светлост као божански принцип, митско и легендарно). Он је на тај начин створио два приповедна света: један *актуелни (апсолутни)* који конституише сферу „стварности“ за индивидуе у приповести и дуги *могући (релативни)*, који происходи из чинова креирања света и/или чинова представљања света од стране истих тих индивидуа, у смислу веровања, жеља, сањарења или замишљања.

Честа употреба курзива, најчешће да означи монолошку форму приповедања (како из позиције приповедача, тако и из позиције протагониста романа), али и да у први план истакне оно што сам писац сматра као најбитније (одређена запажања, констатације о догађајима или ликовима), у функцији је уживљавања читаоца у свет романа, реалистичан и фантазмагоричан истовремено, али и бољег успостављања континуитета тока свести појединих ликова романа. Такав поступак остао је карактеристика Сарићевог приповедања све до данас, до најновијег романа *Митрова Америка*.

Кључне речи: Петар Сарић, романи, поетика, хронотоп, Бањани, стил, традиционално, модерно, реализам.

STYLISTIC AND THEMATIC FEATURES OF THE NOVELS BY PETAR SARIĆ

SUMMARY

Petar Sarić is considered to be the best narrator in the postwar literature of Kosovo and Metohija and *a renowned representative of Serbian contemporary prose in this region*, whose role in the establishment of the novel as a form is extremely important. Not only is he the most famous writer of Kosovo and Metohija, but he is also a significant Serbian writer, whose works were awarded prestigious literary prizes. The corpus of our study consists of his seven novels of uneven volume, but of unequal artistic value as well: *The Great Square of Ahavljani* (1972), *The Master is Coming Tomorrow* (1979), *Boy from Lastva* (1986), *Petruša and Miluša* (1990), *Fear of the Light* (2005), *Sara* (2008) and *Mitar's America* (2012). However, it should be said that Sarić is not only a novelist, although he is known for his novels, but he is also a poet, dramatist, publicist and narrator.

The novels by Petar Sarić can first of all be interpreted as the scenes of human dramas of individuals that have the character of the general universal conflict of a man with himself and the world around himself, with his limitations and impossibilities to experience *the feeling of achieving cosmic unity*. Dramas of Sarić's heroes are not always related to particular time and particular area, but they are universal and eternal. Sarić joins realistic to mystical, traditional to modern, past to present, individual to collective, and thus realizes himself as the novelist of traditional provenance of modernist sensibility.

The key chronotope on which the narrative structure of the most of his novels is based is the mythopoetic territory of Banjani – the writer's birthplace (the area among Nikšić, Bileće and Trebinje, on the border of Montenegro and Herzegovina). Patriarchal culture and epic tradition of Sarić's Banjani which determine the destiny of the collective, but of the individual in it as well, are the foundation of thematic basis and contents of almost all his novels. They are preserved as the essence even when that mythical area of Banjani is temporally and spatially “displaced” into other areas, for

example to the territory of Kosovo and Metohija where certain characters originate from, or yet it is concerned with different culture. This area is regarded in its epic breadth and meaning, in archetypical and hierarchical relationships among literary heroes, and then in the contents which comprises historical and para-historical situations, legends, customs, the collective tribal.

Sarić considerably enriched classic realistic procedure of his novels using the elements of magic realism, supernatural and fantastic, raising certain characters and phenomenon above the usual and average (aesthetic epiphany or the feeling of being alight with happiness that certain characters experience through the light as the heavenly principle, as well as through mythical and legendary). Therefore, he created two narrative worlds: *the actual (absolute) one* which constitutes the sphere of “reality” for individuals in the story, and *the possible (relative) one*, which results from the acts of creating the world and/or the acts of presenting the world by these same individuals, in terms of believing, wishes, dreaming and imagination.

The frequent use of cursive letters, mainly to denote the monological form of narration (from the narrator’s point of view, as well as from the novel’s protagonists’ point of view), but also to emphasize what the writer himself considers the most significant (certain observations, remarks about events and characters), aims at reader’s entering the spirit of the novel’s world which is realistic and phantasmagorical at the same time, while it also aims at better establishing the continuity of the stream of consciousness of certain characters in his novels. That procedure has remained the feature of Sarić’s narration until nowadays, until the latest novel *Mitar’s America*.

Key words: Petar Sarić, novels, poetics, chronotype, Banjani, style, traditional, modern, realism.

І У В О Д

1. Српска књижевност на Косову и Метохији у другој половини XX века

(Роман као жанр у књижевној традицији)

Почев од псеудоисторијских романа Милована Видаковића с почетка XIX века до постмодернистичких романа Павића, Пекића и Киша, двовековна традиција српског романа показује да је роман, упркос томе што у хијерархији књижевних жанрова није заузимао тако истакнуто место, пратио развој европског романа. Док је приповетка била најзначајнија и најпродуктивнија књижевна врста реалистичке и постреалистичке прозе, од Лазе Лазаревића и Симе Матавуља до Вељка Петровића и Иве Андрића, због чега ју је Скерлић називао националним родом српске књижевности¹, права доминација романа као форме почиње тек од средине XX века.² Од тада па до данас, роман је као најкомплекснија књижевна форма и квалитетом и квантитетом доминирао у српској литератури. При томе се, условно речено, могу пратити две развојне линије романа: једну чине писци на линији Киш, Пекић, Павић, док другу, нешто традиционалнију форму романа, чине Иво Андрић и Милош Црњански с једне стране, а Добрица Ћосић, Михаило Лалић и Антоније Исаковић, са друге.

Иако је своју репутацију моћног жанра изградио још у XIX веку, роман се као форма није тако лако дао дефинисати, јер је склон поетичким метаморфозама, пројекцији односа филозофије и литературе, естетике и етике, личног и колективног, националног и општег. Сви већи теоретичари романа (Лукач, Бахтин, Кајзер, Тибодде, Едел, Бут, Ауербах, Калер, Жмегач, Р. Вучковић) слажу се у томе да је тешко или готово немогуће заокружити једну кохерентну теорију

¹ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Просвета, Београд, 1967, стр. 359.

² Јован Деретић, *Српски роман 1800-1950*, Нолит, Београд, 1981, стр. 12.

модерног романа XX века, као што је тешко указати на типолошку разноликост овог жанра.³ Као „најживљи облик књижевног казивања“⁴, роман је еволуирао од романа модерне с краја XIX и почетка XX века, преко авангардног, поставангардног и егзистенцијалистичког романа, до новог романа средином века и постмодернистичког романа у последњој четвртини века. Живе и радикалне промене у књижевном животу прошлог века одразиле су се и на поетичке мене романа и богатство његових типолошких форми (сентиментални, хумористички, дидактички, тенденциозни, епистоларни, хроничарски, биографски, путописни, друштвени, историјски, детективски, научно-фантастични, психолошки, породични, историјски). При томе се модерност може разумети као тежња аутора да прихвате роман као жанр неограничених могућности.

Најважнијим својством модерног романа XX века ипак можемо сматрати његову оријентацију на човека и његов унутрашњи свет, на метафизичку димензију човековог удеса у свету. Подсетимо да је човек „најпримарнија књижевна грађа“⁵ и да је њиме књижевна природа сасвим прожета. Међутим, њена антропоморфизација извршена је много векова пре појаве књижевних дела кроз магију, религију и митологију. У XX веку *трагично осећање живота* Мигуела де Унамуна замењује апсурд постојања, питање смисла егзистенције, маргиналност, бизарност и теме с рубова људске егзистенције. Губитак врховног, мистичног Смисла постаје једна страна процеса, а на другој је афирмација човека као јединке, због чега и роман постаје прича о јединки која трага за својом суштином, за суштином света насељеног мноштвом истих таквих јединки без путоказа и без подршке.⁶ На том путу тражења себе, јунак модерног романа као да лебди између стварности и идеала, добра и зла, неба и пакла. Зато се каже да је још једна одлика модерног романа извесна *несводљивост* на рационалне елементе, нешто нејасно и недефинисано, а опет свеобухватно и свепрожимајуће. Тај остатак критика ставља у „подручје ирационалног“, указујући истовремено на „поларитет унутар којег, нема сумње, осцилира динамична структура модерног романа изазивајући напетост и недоумицу код публике, а бесконачне могућности

³ Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево, 2005, стр. 8.

⁴ Pavle Zorić, *Duh romana*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980, str. 123.

⁵ Jan Parandovski, *Alhemija reči*, preveo s poljskog Svetozar Nikolić, Kultura, Beograd, 1964, str. 159.

⁶ P. Zorić, *nav. delo*, str. 119-120.

коментара код теоретичара⁷. Тако су се на једној страни нашли рационалност, учење, знање и наука, а на другој ирационално, мистично и демонско (оно што се не може докучити разумом). Једна универзална истина замењена је мноштвом егзистенцијалних истина. Из те полифоније се родила и полифонија гласова, могућност релативизовања истина, односно Бахтинова теорија о *дијалошкој природи* романа, која почива на идеји о многострукости и сложености романескног језика. Сваки јунак романа, сматра Бахтин, пуноправан је и равноправан носилац речи, те и своју епоху доживљава као „велики дијалог“.⁸

Српска проза, а нарочито роман, своју нову епоху доживљава од средине XX века. Преображаји политичког и друштвеног карактера нису само доминирали у јавном животу – њихов утицај се очитовао и на књижевни живот и промене унутар њега. Педесете године биле су у знаку рушења „догматских теорија социјалистичког реализма“⁹, које су српској прози наметнуте споља, па се утицај осећао више у притиску партијске бирократије и власти, док у књижевности и нису имале чврсто утемељење. За већину писаца литература социјалистичког реализма била је „принудна форма“, док је писцима слабијих могућности, а јачих политичких амбиција, служила као „безбедно прибежиште и средство за стицање јавнога угледа“.¹⁰ Послератна српска књижевност је велики број идеја црпела управо из реализма и традиције. Идеје реализма оствариле су своје највеће домете онда када нису биле везане за теме из политичког живота, чије је дејство у то време било снажно у готово свим књижевностима света и када је у епицентар свог света ставио сензибилитет модерног човека, његово сопство и његов онтолошки статус. Будући тек искорачила из рата, послератна генерација писаца је егзистенцијалистичке, онтолошке и психолошке проблеме човека везивала нужно за рат као извориште свеколиког људског зла, као симбола поремећене стварности и свеопште катаклизме.

Више него било где на југословенским књижевним просторима, утицај идеолошких доктрина и политичких струјања био је снажнији на подручју јужне

⁷ Milivoj Solar, *Pitanja poetike*, Školska knjiga, Zagreb, 1971, str. 179.

⁸ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela s ruskog Milica Nikolić, Zepher Book World, Beograd, 2000, str. 86.

⁹ Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945-1970*, Просвета, Београд, 1972, стр. 217.

¹⁰ Исто.

српске покрајине – Косову и Метохији. Оне су подстицале или успоравале развој косовскометохијске књижевности и литературе, стварајући јединствен и специфичан, али изолован књижевни простор од матичног дела Републике. У том смислу, више се може говорити о *геополитици*, а мање о *геопоетици*, нарочито уколико се има у виду чињеница да књижевна остварења непосредне послератне генерације (пре свих прозна), видно заостају за делима насталим у другим развијенијим културним центрима. Упркос настојањима да се прикаже постојање јединственог српског културног простора, њега уистину није ни било. Ако је роман био репрезентативна форма послератне српске књижевности Србије, ту улогу је у јужној српској покрајини имала поезија, и, с мањим или већим осцилацијама, она је до краја прошлог века чинила поетичку матрицу српске књижевности на том простору.

Иако без дуже књижевне традиције, српска проза са ових простора достигла је свој врхунац већ у првим деценијама прошлог века, у приповеткама Григорија Божовића, Зарије Р. Поповића и Јанићија Поповића. Два светска рата су прекинула континуитет у прозном стваралаштву, због чега је послератна генерација књижевника кренула од темеља у успостављању нових резултата и грађењу нових поетичких формула.¹¹

Књижевни узлет стваралаца са простора Косова и Метохије у првим поратним годинама започет је најпре омладинским часописима и покретањем листа *Јединство* непосредно по завршетку рата (20. јануара 1945). Иако је имала репрезентативне узорне на почетку века, књижевност стварана на српском језику педесетих и шездесетих година била је више одраз друштвених прилика на овом простору, него што се трудила да се књижевна традиција настави. Додатно тешку околност представљала је чињеница да је ова књижевност стварана „у мањинским

¹¹ „Нова књижевност, започета после II светског рата, нема континуитета у идејном погледу, јер се ни у ком смислу не везује и не наставља на књижевност између два рата. Неколики су разлози овом дисконтинуитету. Књижевност између два рата на Косову и Метохији није ни у ком смислу представљала неку целину, а књижевни ствараоци често нису ни знали једни за друге. Један број их је стварао у рату, а они који су рат преживели нису могли да се снађу у овој политичкој и идејној клими једне комунистичке оријентације у сфери духовног живота и стварања, па се, једноставно, нису ни појављивали у јавности. Они прави барди књижевности, попут Григорија Божовића, пали су у рату, или су ликвидирани од стране титоистичког режима као истакнути српски интелектуалци (Гр. Божовић и други), а неки су страдали мало касније, јер су проглашени информбировцима.“ - Владимир Бован, „Народно стваралаштво и књижевност“, *Косово и Метохија током векова ЗУБЉА*, приредили Василије Крестић и Ђорђе Лекић, „Григорије Божовић“, Приштина, 1995, стр. 216.

условима, иако у матичној држави¹², али је готово несхватљив заокрет који су у књижевној традицији начинили српски ствараоци. За разлику од врских приповедача предратне генерације који су у своје приповедачко умеће уградили национални патос, осећање чврсте повезаности са предањима и колективном свешћу о значају и трајању Косовског мита, борбу за очување националног идентитета и осећање припадања српству, српски писци послератне генерације се одричу традиције и окрећу актуелним темама. Тако ћемо у првим приповеткама Вука Филиповића срести наслове који упућују на теме и мотиве албанске средине и албанске културе: „Ђемо“, „Санија“ и „Ујупове бразде“, као и у приповеци Радета Николића „Суљо говедар“. Међутим, такав заокрет ка другим културама није био реципрочан: српски писци су ретко заступљени у заједничким антологијама и изборима поезије и прозе, док је албанским ауторима у издањима на српском језику било увек дато више простора него што по објективним књижевноестетским мерилима заслужују. Један од првих хроничара и добар познавалац прилика и књижевне климе Косова и Метохије, Радомир Ивановић, у књизи *Књижевно стваралаштво Косова на српскохрватском језику* (1971) разлоге и оправдање оваквог заокрета проналази у новини тематике и несвакидашњем амбијенту који до тада нису били заступљени у југословенској књижевности. Ако ово тврђење прихватимо само условно, поставља се питање: који су прави разлози кидања веза са приповедачком традицијом у тематско-мотивском, формално-садржинском и културолошком смислу? Временска дистанца дуга више од пола века указује на несумњиво тенденциозно изоловање овог књижевног региона и удаљавање од матичне државе форсирањем стваралаштва на албанском језику и латентним али свесним укључивањем српских књижевника у корпус књижевности Косова и Метохије, који је требало да има мултинационални и мултикултурални карактер. Тежња, чија је позадина била политичке а не литерарне природе, резултирала је тиме да многи књижевници свој развојни пут наставе ван простора ове покрајине (Чедо Вуковић, Божидар Милидраговић, Данило Николић, Раде Николић), док су се они који су остали у одређеној мери повиновали новим књижевним мерилима и законима. То је у извесном смислу

¹² Драгомир Костић, *Српска проза на Косову и Метохији (1945-2000)*, Институт за српску културу – Приштина, Лепосавић, 2002, стр. 11.

значило „усвајање јединственог нормативног књижевног модела који је, под утицајем совјетске књижевности, био опште прихваћен и обавезан у свим социјалистичким земљама као и на *књижевној левици* у свету“¹³, али је подразумевало и свесно занемаривање националне традиције, свега онога на чему се темељила баштина српске духовности и културе. Питање регионализације ове књижевности је у етничком, политичком, територијалном и конфесионалном смислу, изгледа, вишеструко занимљиво али и компликовано, како онда, тако и данас.¹⁴

Међутим, та нова генерација талентованих српских књижевника коју су чинили Раде Николић, Вук Филиповић, Владета Вуковић, Данило Николић, Момчило Лазић, Лазар Вучковић и Раде Златановић ипак је настојала да се на посредан начин укључи у токове целокупне српке литературе, некада с већим, некада с мањим успехом. Настојање да се прате литерарни токови и трендови времена препознајемо и у рађању нове жанровске форме – форме романа, чија је традиција већ давно била изграђена у историји српске књижевности.

Први прави датум српског романа на просторима Косова и Метохије јесте 1957. година у којој је Вук Филиповић¹⁵ објавио роман *Трагови*.¹⁶ Иако написан у духу времена послератних година, под утицајем социјалног реализма и усвојеног принципа мултикултуралности (ликови су Срби, Албанци и један Италијан), у идејно-тематском смислу представља новину, јер је њиме простор Косова и

¹³ Исто, стр. 18.

¹⁴ Предраг Јашовић, „Шта је то књижевност Косова и Метохије“, *Баштина*, свеска 21, Приштина-Лепосавић, 2006, стр. 57-77.

Занимљиво запажање даје Станиша Тутњевић: „Регионална књижевност била је погодна и за уобличавање социјалних процеса и раслојавања, на чему је посебно инсистирао покрет социјалне литературе. Отуд је један део регионалних писаца нашао упориште управо у таквом литерарном концепту, али је и шире заснован концепт регионалне књижевности био упориште за оне којима је покрет социјалне литературе нудио сувише уску поетичку основу. Тако је литерарни регионализам био и нека врста одмене за покрет социјалне литературе када је његов утицај почео да слаби и губи на значају.“ - „Књижевност Старе и Јужне Србије у свијетлу регионалног поимања књижевности“, *Књижевност Старе и јужне Србије до Другог светског рата*, зборник радова, уредник Владимир Цветановић, посебна издања, књига 18, Институт за књижевност и уметност – Балканолошки институт САНУ, Београд, 1997, стр. 27.

¹⁵ Филиповић је ипак свој највећи књижевни реноме стекао као критичар и теоретичар књижевности, са специфичним стилистичко-поетичким критичарским методом. Аутор је пет монографија о истакнутим српским писцима (Иви Андрићу, Вељку Петровићу, Стевану Раичковићу, Растку Петровићу и Бори Станковићу), као и чувеног метатеоријског огледа „Поетика Виктора Шкловског“, која је преведена на руски језик.

¹⁶ За овај роман Вук Филиповић је награђен трећом наградом на конкурс Народног просвјете из Сарајева 1957, у конкуренцији 69 романа, чиме се првенствено желео афирмисати овај нови књижевни жанр на просторима јужне српске покрајине.

Метохије први пут добио своју романескну пројекцију рата и револуције. Прича о побуни рудара, револуционарно-социјална мотивика је истовремено и пројекција тадашње косовскометохијске друштвене и духовне климе, јер слика и Албанце и Србе уједињене у истом циљу. Међутим, роман *Трагови* чини одређену књижевноисторијску везу са остварењима истога жанра на ширем простору српског језика, јер је само две године раније објављен роман *Дај нам данас* Радомира Константиновића, роман тока свести са готово истоветном темом рата и револуције. Филиповићеви ликови су снажне, индивидуализоване јединке, које у апокалиптичним временима рата трагају за дометима властитог бића, па се за роман, без обзира на извесне слабости и недоследности у самој структури, може рећи да трага за моделима савременог романа тока свести и „менталног раскршћа са властитим бићем“¹⁷. Ипак, као посебан квалитет романа истиче се *унутрашњи монолог*, као и евидентно присуство романсијерове свести у структури романа у форми ауторских коментара. И управо због тих чињеница само условно можемо прихватити сврставање овог романа у традиционалистички период послератне српске прозе на Косову и Метохији Драгомира Костића, уз све предности и новине коју је ова периодизација имала за историју српске књижевности јужне покрајине.¹⁸ Према овој класификацији Д. Костића српска проза је прошла кроз три развојна периода: *традиционалистички* 1945-1972 (Вук Филиповић, Данило Николић и рана остварења Божидара Милидраговића), *модернистички* од 1972. до краја осамдесетих година (Пера Стефановић, Миленко Јевтовић, Петар Сарих) и *артистички период* – од краја осамдесетих година до завршетка XX века (Божидар Милидраговић, Радосав Стојановић, Ацо Ракочевић).¹⁹ Филиповићев

¹⁷ Даница Андрејевић, *Портрети косовских писаца*, Јединство, Приштина, 1988, стр. 234.

¹⁸ Књига Драгомира Костића *Српска проза на Косову и Метохији 1945-2000* (Институт за српску културу – Приштина, Лепосавић, 2002) значајан је прилог проучавању прозе, будући да је претходни књижевноисторијски преглед изашао скоро 30 година раније (Радомир Ивановић, *Књижевно стваралаштво Косова на српскохрватском језику*, Јединство, Приштина, 1971), па самим тим није укључио све релевантне ствараоце овог жанра, док књига Д. Андрејевић *Портрети косовских писаца* (1988) даје општи преглед стваралаштва, и прозног и песничког, књижевника са простора Косова и Метохије различитих националности. Ипак, периодизација се може узети само као условно прецизна, будући да су неки аутори, који према овој класификацији припадају ранијим (традиционалистичком и модернистичком периоду, на пример) свој рад наставили и касније, проширујући подручје својих интересовања од традиционалног ка модерном поимању света и човековог места у њему.

¹⁹ Периодизацију српске књижевности Косова и Метохије раније је извршио и Владимир Бован, мада она није имала значајнијег одјека код других историчара књижевности, будући да су је сматрали заснованом на хронологији политичких, а не књижевних догађаја: „Када бисмо, ради

приповедачки потенцијал нарочито је дошао до изражаја у његовом другом роману *Стрма обала* (1961). Овим романом Филиповић је у историји српске књижевности обезбедио место родоначелника савременог косовског романа²⁰; савременог, нарочито због тога што је сав грађен у маниру згуснутог израза, продубљене психологије и филозофије људског удеса, који веома подсећа на француски нови роман који се тада јављао.²¹

Педесетих година су на књижевну сцену Косова и Метохије ступили поједини изузетно надарени књижевници, који су убрзо након објављивања својих првих остварења напустили ове просторе и преселили се у Београд. То су Данило Николић и Божидар Милидраговић. Ипак, питање је у којој мери и по којим критеријумима ове ауторе можемо подвести под курпус српске косовскометохијске књижевности? Уколико бисмо их искључили из овог корпуса (осим оних дела које су написали и објавили у време када су живели и радили на овим просторима), отворило би се ново логичко питање: да ли и дела објављена на самом крају XX века и почетком новог миленијума, на просторима изван граница Косова и Метохије, чији су аутори били принуђени на сеобу бежећи од ратних сукба, припадају овој књижевности? У обзир треба узети и податак да су нека од тих дела објављена у издавачким кућама које номинално јесу косовскометохијске, али са измештеним седиштима. С друге стране, нови миленијум је донео два значајна романескна остварења која су написана и чији аутор живи на Косову и Метохији и данас (Петар Сарић, Штрпце на Косову и

боље и детаљније прегледности књижевног стваралаштва на српском језику после II светског рата, хтели да некако поделимо њен развој на периоде од 1945. до 1993. године, можда би најбоље било да се направи једна подела хронолошког типа и да се поједини периоди омеђе неким значајнијим догађајима у њеном развоју или у развоју друштва, где су ти догађаји утицали и на књижевност или се рефлектовали у њој. Ако бисмо гледали књижевне појаве и друштвено важне догађаје, можда би најбоље било поделити њен развој на три периода. Први би обухватао време од појаве листа *Јединство* 1945. године до појаве часописа *Стремљења* 1960. године. Тај период је карактеристичан по окупљању и одабиру талентованих стваралаца око овог листа. Други би период могао обухватити време од 1960. до 1981. године који је карактеристичан брзим развојем издавачке делатности Срба на Косову и Метохији и афирмацијом већег броја књижевних стваралаца. Трећи би период, можда, требало да обухвати време од 1981. године до сада 1994., који је карактеристичан по извесном застоју у развоју и по чвршћем уклапању ове књижевности у српску матичну књижевност, као и по објављивању већег броја књижевних остварења писаца с Косова и Метохије у другим крајевима Србије и Југославије“. - Владимир Бован, „Народно стваралаштво и књижевност“, стр. 223.

²⁰ Даница Андрејевић, *Портрети косовских посаца*, стр. 235.

²¹ А. Р. Грије: *Гуме* (1953), *Очи које све виде* (1955), *У лавиринту* (1959); С. Бекет: *Молоа* (1951); М. Битор: *Распоред времена* (1956), *Измењена одлука* (1957); К. Симон: *Ветар* (1957). - Драгомир Костић, *Српска проза на Косову и Метохији (1945-2000)*, стр. 22.

Метохији), али су романи објављени у водећим издавачким кућама у Београду. Свој релативно услован критеријум припадности засноваћемо на чињеници да су писци педесетих година прошлог века добровољно напустили своја књижевна и животна седишта, тежећи близини матичног тока српске књижевности, док су писци с краја прошлог века, без обзира на принудно место боравка ван ових простора, и даље поетички, тематски и духовно били сродни и блиски изграђеним токовима косовскометохијске књижевне традиције.

Упоредо са појавом нове жанровске форме романа педесетих година прошлог века текао је развој других прозних облика (пре свега, приповетке, али и драме), али је доминација поезије трајала кроз читав прошли век. Уистину, тематска разуђеност, мотивска лепеза и широк дијапазон најразличитијих врста песничког стварања далеко надилазе књижевна остварења у форми романа. Значајан датум за књижевност Косова и Метохије јесте 1960. година када почиње да излази часопис *Стремљења* (први број је изашао 29. априла), који ће означити једну нову етапу у развоју српске књижевности. Осим поезије, традиције приповетке и романа, заснива се у њему први пут књижевна критика као нужан пратилац и хроничар остварених резултата на тим пољима (најзначајнијим књижевним хроничарима косовскометохијске књижевности можемо сматрати Радомира Ивановића, Владету Вуковића, Вука Филиповића, Владимира Цветановића, Драгољуба Стојадиновића и касније Зорана Павловића, Даницу Андрејевић, Драгомира Костића и Милоша Ђорђевића, чији су критичарски судови остали релевантни и данас).

Шездесете и седамдесете године су биле и године поезије и године приповедачке уметности. Значајан број књижевника који ће касније изградити репутацију врских приповедача или романописаца, стваралаштво су започели поезијом. Роман и даље квантитативно није пратио књижевну продукцију, али му је пут био отворен након романа Вука Филиповића. На књижевну сцену тада ступа, такође прво песничким остварењима, аутор који ће касније постати најбољи романописац српске књижевности овог поднебља – Петар Сарић. Његов први роман *Велики ахавски трг* појавио се исте године када и две збирке приповедака: *Узмаглице* Миленка Јевтовића и *Људска запрега* Пере Стефановића (1972), па би се ова година у извесном смислу могла узети као година победе

прозног исказа, али и поетичких новина и модернистичких струјања које су га карактерисале.²² Негујући традицију реалистичког приповедања, П. Стефановић и М. Јевтовић су одређеној мери успоставили духовни континуитет с међуратном прозом, што на другој страни имплицира извесно одвајање из канци владајуће политичке идеологије и идеала мултинационалности и мултикултуралности. Почев од *Великог ахавског трга* (1972) па све до данас, Петар Сарић је остао истрајан у неговању романа као форме (иако се није оградио само на овај жанр), па га његових седам објављених романа декларишу као најплоднијег, али и најбољег романописца кога је књижевност јужне српске покрајине имала и има.

Почев од осамдесетих година, а нарочито у последњој деценији прошлог века, српска књижевност на Косову и Метохији бива жанровски обogaћена многобројним романима: *Трауме* (1985), *Мрак долази са свитањем* (1989), *Душе међу лавовима* (1997) Пере Стефановића, *Бијело копиле* (1982), *Обећано вријеме* (1987), *Рођен на ноге* (1991), *Почивала* (1996) Јована Сарића, *Безмуд* (1992) и *Самоћа* (1993) Аца Ракочевића, *Кукавичји снијег* (1992) Ратка Поповића, *Дивљи калем* (2002), *Ангелус* (2004) и *Месечева лађа* (2005) Радосава Стојановића. Осим поменутих, значајним се могу сматрати и ови романи: *Уметник Золт* (1970), *Корак вука* (1981), *Продан на Косову* (1984) Божидара Милидраговића, *Власници бивше среће* (1989) Данила Николића и *Догод будем жив* и *Кратковечник* (оба 1972) Предрага Цветичанина.

Тако се романом покушала успоставити чвршћа веза са токовима матичне књижевности, али он никада, па чак ни данас, не доминира као жанр нити је имао ону културолошку вредност коју је на овим просторима имала поезија. Утолико се значајнијим могу сматрати романи Петра Сарића којима се успоставља континуитет започет седамдесетих година прошлог века, а у времену општих историјских и културних, а самим тим и књижевно-историјских промена на просторима Косова и Метохије, њихова књижевна вредност постаје све значајнија.

²² Упркос овој чињеници, српска проза је и даље била на маргинама књижевног живота на шта указује и податак да је само годину дана касније (1973) у Београду објављено двотомно издање савремене српске књижевности на Косову и Метохији, али у њему није било места за прозу, већ само за поезију и критику. Као да проза већ није узела маха и показала своје уметничке домете у стваралаштву књижевника овог поднебља. - *Савремена српска књижевност Косова I и II*, приређивачи Драган Стојадиновић, Петар Сарић, Радосав Златановић, Просвета, Београд, 1973.

2. Романи Петра Сарића у историји косовско-метохијске и српске књижевности

(Теме, језик и стил романа)

Петар Сарић²³ је рођен у Црној Гори, али је свој литерарни ангажман, као и свој живот, чврсто везао за косовскометохијске просторе, где и данас живи и ствара – у Штрпцу, на Брезовици.

Сматра се најбољим приповедачем у послератној књижевности српскога југа, *стожером савремене српске прозе на Косову и Метохији*, чија је улога у утемељењу романа као форме изузетно значајна. Али, он није само најпознатији косовскометохијски, већ и значајан српски писац, чија су остварења награђивана престижним књижевним наградама. Сарић је први српски писац са Косова и Метохије који је, после Григорија Божовића, објављен у чувеном „Колу“ Српске књижевне задруге. Аутор је седам романа неједнаког обима, али и неједнаке уметничке вредности: *Велики ахавски трг* (1972), *Сутра стиже Господар I и II* (1979), *Дечак из Ластве* (1986), *Петруша и Милуша* (1990), *Страх од светлости* (2005), *Сара* (2008) и *Митрова Америка* (2012). Осим тога, објавио је четири збирке поезије: *Беле клетве* (1970), *Небески дом* (1972), *Врх поља* (1974) и *Конак реке* (1975). Овоме треба додати и изабране и нове песме *Паклено поље* из 1990. Такође, у историју српске књижевности уписао се и ако драмски писац, јер је 1995. године драматизовао роман *Сутра стиже Господар* и објавио као истоимену драму. Петар Сарић ће остати упамћен и по томе што је у српску књижевност јужне покрајине вратио епистоларну књижевну форму: најновија књига *И времену се затурио траг* (2015) доноси низ отворених и затворених писама које је аутор у периоду од неколико деценија упућивао на различите адресе: од родитеља до политичара, од колега по перу до државника. Њихова

²³ Петар Сарић је рођен 11. јула 1937. године у месту Горњи Тупан (Бањани) код Никшића. Основну школу учио је у Кленку, Сомини и Велимљу, гимназију у Требињу, Херцеговом, Никшићу, Билећи и Јајцу, а Филозофски факултет (југословенска књижевност и српскохрватски језик) у Скопљу. Радио је као гимназијски професор у Призрену и Ораховцу, потом као секретар и уредник часописа *Стремљења*, уредник Издавачке делатности у листу *Јединство*, потом главни уредник и директор Издавачке куће „Григорије Божовић“.

вредност је двострука: с једне стране сведоче Сарићеву посвећеност очувању српског националног идентитета у временима крупних историјских промена у колевци српске духовности – Косову и Метохији, док с друге стране представљају допринос разумевању Сарићеве поетике, будући да је у многим писмима аутор јасно дефинисао неке своје аутопоетичке ставове везане за српску књижевност и њен положај данас, па у њима препознајемо тематске и стилске елементе његових романа. Година у којој је објављена књига Сарићевих писама (2015) остаће значајна и по томе што се овај писац први пут појављује и као аутор неке приповетке („Сахрана у Сушићу“)²⁴. Дела Петра Сарића превођена су на многе језике (словеначки, македонски, албански), а неки романи су доживели више издања (*Сутра стиже Господар* – три издања, *Дечак из Ластве* – два, *Сара* – два издања).

Реч је, дакле, о књижевнику који је своје стваралачке потенцијале усмерио на различите форме казивања, али се ипак најзначајнијим сматра његов романсијерски опус, који је српску књижевност Косова и Метохије приближио целокупној српској књижевности, освајајући престижне књижевне награде, каква је Вукова или награда „Меша Селимовић“.

Због разноврсности књижевних форми у којима се огледао, али и остварио завидне резултате, Петра Сарића је неправедно посматрати само као романсијера, нарочито због тога што и поезија и драма имају удела у формирању његовог прозног рукописа и стила. Неке своје поетске идеје и глобалне симболе (попут ових: поље, реч, светлост, слобода, мајка, син, грех) касније је прозно уобличио кроз романе. То имплицитно наводи на закључак да је Сарићева поетика кохерентна и чврста, те да није била изложена „ризик“ стваралачких авантура духа којом би се аутор опробао „свуда и нигде“, него је од самог почетка до данас, имала јасан пут развоја и зрења, односно доследног праћења основне поетичке замисли „мита о свету“, мита који је изграђен на споју фолклорно-митолошких елемената, патријархално-етичке и национално-хуманистичке свести. Мисаоност коју показује у поезији, Сарић је пренео касније на романе. Његове песме углавном се баве могућношћу егзистенције у савременом свету, па су модерни

²⁴ Приповетка је објављена у *Летопису Матице српске*, год. 191, књ. 495, св. 3 (март 2015), стр. 230-236.

психолошки и друштвени конфликти постајали све чешћа тема његових песама. Двоструку перспективу доживљаја света: из позиције дечака и позиције зрелог човека, Петар Сарић је касније пренео, на формалном плану, као технику *двоструке заснованости приповедања* у романима (паралелизам ликова и паралелизам композиције), а на садржинском као *модус двоструке артукулације света* (двоструко или вишеструко позиционирање тачке гледишта истог догађаја или лика). Стално обнављање, циклично кретање и трајање појава, ствари и бића у времену о којима песник пева, додатно се појачава латентном упитаношћу није ли борба са удесима живота бесмислена. Сарић се у поезији није много мењао, али је његов песнички израз постајао зрелији када песнички понире у тајне света, природе и човека. Он урања у детињство као митски свет првобитне чистоте, али ту чистоту нарушавају рат, разарања и смрт и страх изнад свега тога, из чега исходе многе фантазмагоричне визије које ће свој пуни израз добити тек у прозној форми.

С друге стране, Сарићеви романи су уско повезани са неким чињеницама егзистенцијалне природе које су, на изванредан начин, могле утицати на њихов општи тематски, естетски и, посебно, значењски профил (тематске и структуралне одлике и константе које су одредиле садржинску усмереност и њихове унутрашње релације).²⁵

Есенцијалним почетком свога стваралаштва, „заветком“, Сарић сматра детињство, што је више пута и експлицитно посведочио у интервјуима и аутопоетичким исказима, чиме се оправдава митопоетски простор Бањана – места пишевог рођења (предео између Никшића, Билеће и Требиња, на граници Црне Горе и Херцеговине) као кључног хронотопа на којем је засновао наративну структуру већине својих романа. При томе се само писање открива као „одгонетање тог првог почетка који називамо детињством“²⁶. Патријархална култура и епска традиција Сарићевих Бањана, које одређују судбину колектива али и појединца у њему, постају темељ тематско-садржинске основе готово свих његових романа. Они као матрица бивају очувани чак и када се тај митски

²⁵ Марко Недић, „Романи Петра Сарића“, *Савремена српска проза*, главни и одговорни уредник Верољуб Вукашиновић, зборник 30. књижевних сусрета, 30. мај – 1. јун и 5-6. новембар, 2013, број 26, Трстеник, 2014, стр. 123-131.

²⁶ „У мраку се лакше открива мисао“, Живојин Ракочевић: *Уметност живота: разговори на Косову и Метохији с почетка 21. века*, Српско слово, Приштина – Чаглавица, 2014, стр. 12.

бањански простор, временски и просторно „измести“ у друге крајеве – простор Косова и Метохије, на пример, одакле потичу поједини ликови или је пак реч о другачијој култури.

Ужа садржинска основа Сарићевих романа се углавном налази на линији односа у заједници – најчешће породици и њеним неписаним кодексима понашања – где се у сукобу колективног и индивидуалног откривају највише вредности романа; тако се поједини међу њима могу сматрати модерним романима у којима се у наслагама архетипског, нагонског, колективно и породично несвесног отвара могућност читања у светлу дубинскопсихолошких тумачења.

Његова остварења надовезују се на линију стваралаштва Григорија Божовића и Вука Филиповића, а у ширем контексту на романе Михаила Лалића, Миодрага Булатовића, Тамиле Сијарића, Жарка Команина, са којима га повезује мноштво тематских и стилских сродности. Међутим, неки Сарићеви романи успешно кореспондирају тематски и мотивски са модерним егзистенцијалистичким романима светске књижевности, па је тако могуће успоставити низ поетичких сродности између романа *Дечак из Ластве* и *Странца* Албера Камија, на пример, као што су поједине идеје *Великог ахавског трга* блиске концепцији Милтоновог *Изгубљеног раја* или Дантеовог *Пакла*, или је могуће успоставити аналогију између романа *Сутра стиже Господар* и Бекетовог театра апсурда, у којем се чекање показује као филозофија живота. На исти начин је могуће успоставити низ поетичких сродности између *Сара* и руског романа *Живи и памти* Валентина Распутина, нарочито о утицају рата на човека и односе унутар његовог света – породичне, социјалне, етичке. У том смислу значајне су везе које је Петар Сарић успоставио са литерарном традицијом, паралелно градећи аутентичан књижевни дискурс. У своју патријархално-етичку и хуманистичку свест он је уградио модеран сензибилитет и модерну психологију ликова. Језик својих романа Сарић је оплеменио завичајном лексиком Бањана, али и модерним идиомима српског језика, што и сам потврђује: „Рођењем смо отуд где смо се родили, а душом увијек и без остатка, с Косова“.²⁷

²⁷ Петар Сарић, *Сара*, друго издање, Српска књижевна задруга, Београд, 2009, стр. 64.

Ако се за филозофију може рећи да захвата *есенцију*, за роман се може рећи да обухвата *егзистенцију*. У његовој *антрополошкој* усмерености, „истина појединца“ сведочи о „истини народа“.²⁸ Човек и његова људска драма одувек су били предмет књижевног обликовања, без обзира да ли се ради о великим епским реконструкцијама историје, о „величању човековог стваралачког духа у борби са боговима и прошлошћу“, о радозналом и авантуристичком духу „ослобођеног човека“ који верује да је творац властите судбине или о „модерном Сизифу“ који упорно и бесконачно утире свој пут ка неизвесним циљевима.²⁹ Књижевност се у том смислу знатно разликује од историје или филозофије, јер је суштински усмерена на питања о смислу збивања и човековом месту у свету, али и у историји, као што се пита и о границама моћи његових поступака. Искуство књижевности сплетено је са онтолошким питањима, јер одговара на питања о бићу, свету, истини и Богу.³⁰

Свако књижевно дело, а нарочито роман „трага за изворним садржајима човековог искуства“ и у складу са посебним законима своје технике и своје психологије „представља синтезу свијести о човјековом положају у свијету и смислу његовог дјеловања у историји“.³¹ За разлику од социолога или историчара, писац може да изграђује своју периодизацију историјских догађаја и своју типологију духовних и моралних вредности. У тој креативној представи историјских збивања, био учесник или сведок збивања, човек се увек појављује „као целат или као жртва“³², који у себи носи само личну драму, јер се у њему прелама драма читаве епохе или читавог људског рода. Али, он не намеће своју „личну историју“ нити свој доживљај света, већ жели да продре до корена сопственог бића.³³ Због тога се јунак модерног романа XX века у времену обележеном апсурдом и бесмислом, као трагалац за истином, која није ништа друго до откривање, спознавање самога себе – оног спољашњег и оног

²⁸ Milivoj Solar, *Moderna teorija romana*, Nolit, Beograd, 1979, str. 15.

²⁹ Никола Ковач, *Простори романа*, Јединство – Приштина, Просвета – Београд, 1991, стр. 6.

³⁰ Мило Ломпар, *Негде на граници филозофије и литературе*, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 184.

³¹ Никола Ковач, *нав. дело*, стр. 9.

³² *Исто*, стр. 10.

³³ Pavle Zorić, *нав. дело*, str. 121.

унутрашњег, својом свешћу и својом савешћу, својим Еросом и својим Танатосом; у сукобу са *другим* и *другачијим*, са *својим* и *туђим*. Без обзира на то да ли је охрабрујућа или мрачна, истина до које се долази је „мучно рађање смисла“, односно књижевног дела где је тај смисао оваплоћен.³⁴

Први роман Петра Сарића *Велики ахавски трг* из 1972. године значио је новину у српској прози Косова и Метохије, и у формалном и у суштинском смислу, јер се њиме раскида утврђена тематскомотивска традиција неговања оних прозних форми које су садржајно биле везане за живот човека овог поднебља специфичне културолошке и психолошке идентификације, његов менталитет и очување личног и националног идентитета (проблематизованог пре свега у приповеткама Григорија Божовића с почетка века).³⁵

Велики ахавски трг је у књижевној критици оцењен различито – од критиковања стила, тематике и неостварености идеје алегоријског романа до оцене да је то роман „без иједног слабог места“³⁶. Овај роман јесте алегорија о имагинарном граду Ахаву, „чардаку ни на небу ни на земљи“, који умногоме подсећа на наше градове на југу Србије и с простора Косова и Метохије. *Великим ахавским тргом* Сарић је учинио искорак у темама српске прозе на Косову и Метохији, али и у примењеном приповедачком поступку. У томе је његов највећи успех. Роман обилује фантастично-алегоријским елементима и њиме се актуелизују вечна питања смрти и апсурда, као и питања о смислу отпора апокалиптичним претњама.

Својим првим романом Сарић је, уводећи *двоструку логику* како приповедања, тако и приче, установио такав приповедачки поступак на коме ће се темељити и други његови романи: приповест је „двоструко заснована“, јер се темељи на перцепцији и доживљају два пола истог света (прошлом и садашњем, митском и реалном, имагинарном и стварном, здравом и болесном, грешном и безгрешном, људима и онима који су то *престали да буду*). Двострука

³⁴ *Isto*, 122.

³⁵ Једна од првих критика овог романа није била нарочито афирмативна али ни негативна, јер њен аутор Миливоје Лучић, представљајући роман, није вредносно сагледао дело (Миливоје Лучић, „Симболи људске немоћи“ (о роману *Велики ахавски трг* Петра Сарића), *Стремљења*, год. XIII, бр. 6 (1972), стр. 796-799).

³⁶ Драгомир Костић, *нав. дело*, стр. 38.

перспектива пружила је Сарићу широк обухват времена приче, чија се амплитуда креће од митског до свакодневног, животно могућег и стварног, а читаоцу ближу перспективу и импресивнији доживљај апокалиптичног страха. Међутим, извештај несклад између тих замишљених крајњих домета, на шта су могли утицати недовољно књижевно искуство и одређена приповедачка незрелост, остављају утисак недоречености и неостварености замишљених поетских слика и идеја.³⁷ Ипак, Сарић је остао доследан тој *двострукој логици* и у каснијим романима, али знатно чвршће утемељенијој и одрживијој. Тако је роман *Петруша и Милуша* композиционо организован у два гласа која се наизменично мењају, где парна поглавља припадају ћеркиној, а непарна мајчиној страни приче. На сличан начин је приповест *двоструко* артикулисана у *Дечаку из Ластве*, кроз виђење Мајке и Сина. Двојако лице фамилије Вукотић дато је кроз јуродивост Јакова и Саре, с једне, и бескрупулозност и користољубивост остале двојице браће и њихових жена, с друге стране (*Сара*). То практично значи да је Сарић својим првим романом *Велики ахавски трг*, осим сужејних и мотивских елемената своје прозе, антиципирао и формалну организацију и технику приповедања које ће применити у романима писаним деценијама касније. Из *двоструке* *логике* приповести за коју се Сарић определио, родиле су се и неке друге недоследности његовог првог романа. То се пре свега односи на дигресије које су писца често одводиле од стожерног ткива, па некада није било једноставно ни лако вратити се на започети колосек, што је истовремено рушило кохерентност приповедања и скретало пажњу читаоца са основног тока радње. Тако своју замисао о модерном алегоријском роману писац до краја није успео да реализује.

Честа употреба курзива, најчешће да означи монолошку форму приповедања (како из позиције приповедача, тако и из позиције протагониста романа), али и да у први план истакне оно што сâм писац сматра као најбитније (одређена запажања, констатације о догађајима или ликовима), у функцији је уживљавања читаоца у свет романа, реалистичан и фантазмагоричан истовремено, али и бољег успостављања континуитета тока свести појединих ликова романа. Такав

³⁷ Отуда је један приказ овог романа, аутора Чедомира Мирковића, насловљен као „Неостварена замисао (Чедомир Мирковић, *Под окриљем нечастивог: шездесет шест савремених српских романијера*, друго издање, Дерета, Београд, 1996, стр. 300-302).

поступак остао је карактеристика Сарићевог приповедања све до данас, до најновијег романа *Митрова Америка*.

Роман *Велики ахавски трг* се може сматрати *нараторском генезом* следећег Сарићевог остварења *Сутра стиже Господар*. *Велики ахавски трг* замишљен је као алегорија о универзалности и вечности неких основних људских драма и преокупација. Сарићев човек је обузет скептицизмом, вечним претњама смрти и апсурда и покушава да одговори на питање о смислу отпора апокалиптичним претњама. Овим романом писац је наставио филозофска разлагања о оним темама за којима је почео да трага још у поезији. Зато је овде применљива позната теза о томе да писац током целог свог стваралаштва пише једну једину књигу. *Велики ахавски трг* је тематска и сижејна есенција свих Сарићевих каснијих романа. Он је „шифра тумачења“ свих његових будућих романа, етимон помоћу којег се може пратити процес генерирања пишчевих поетских идеја. У том смислу, он се може схватити као *основица*, а остали романи као његове *изведенице*.

Иако се појавио знатно касније него што је у српској књижевности модеран роман поетички и жанровски утемељен у првој половини прошлог века (Црњански, Селимовић), роман *Сутра стиже Господар* Петра Сарића, најпре објављен у два тома (први 1979, други 1981. године), означио је прекретницу у српској књижевности ствараној на Косову и Метохији. Педесетих година појавила су се на овим просторима већ два романа Вука Филиповића, али се овај Сарићев роман може сматрати „првим правим датумом косовског романа“³⁸, будући да је у реалистички тип приповедања унео дух модерног, савременог проблематизовања и разумевања прошлости, али и неких крајности људске природе, какве су нагонско, дубинско психолошко, али и *жеља за моћи* и исконска потреба за *слободом*, старих колико и човек сâм. Сликајући локалну атмосферу и аутентичне нагоне и психологију ликова у традиционалном сеоском свету и животу, Сарић разоткрива његов устаљен ред и морал, критикује племенског човека притиснутог традицијом, обредима и обичајима. Опсервацијом реалистичког и критичког приповедача, он не само да изражава негативан, већ много више – *сатиричан* тон.

³⁸ Даница Андрејевић, *нав. дело*, стр. 193.

Обликујући тематику романа реалистички, Сарић настоји да назначи веома сугестивно, уметнички уверљиво, и неке нове аспекте друштвеног живота црногорске заједнице.

Подељен у два дела, од којих је први краћи (XXVII глава) а други обимнији (XXXI), роман *Сутра стиже Господар* је тематски, стилски и поетички новина и у односу на први Сарићев роман *Велики ахавски трг*, али се неке „неуралгичне тачке“ укрштају са првим, па чак и са наредним његовим романима (питање греха и кривице, слободе, „проклетства крви“). Тако у појединим деловима романа *Сутра стиже Господар* можемо препознати сиже неких будућих прича (каква је прича о сеоској куртизани Кавуни, која је прототип Петруше у наредном роману, затим, мотив кажњавања непослушних поданика тровањем њихове деце, симболика просјака или физички унакаженог а духовно блаженог човека – од Хашима у *Великом ахавском тргу*, преко просјака Милутина у другом роману до неименованог просјака у *Дечаку из Ластве*, симболика светлости итд.) Међутим, далеко значајнија од других јесте приповедна нит која спаја готово све Сарићеве романе (иако се у два најновија, *Сари* и *Митровој Америци* пројектује у једно другачије и „савременије“ проклетство – проклетство отуђења), која има своју готово митску основу, а чини парадигматски образац Сарићеве прозе – прича о *греху* којим је обележена лоза Којадиновића. Кроз приповест о Господару Бањана, Којадину Којадиновићу, потомку истоименог племенског старешине који је починио грех са сестром, Сарић нам кроз историју једне породице предочава сегмент историје човечанства која се попут генеративне матрице одржава и продужава трајање у времену. То је сасвим у духу идеје да *човек није рођен сâм*, већ да је део једног историјског, географског, психолошког и генетичког „система“, те да је свака његова мисаона и делатна активност (свесна или несвесна) производ кода који доноси већ самим рођењем. Проклетство Сарићевих Којадиновића јесте *архетипска слика* митског света Бањана, па се читаво романсијерско стваралаштво овог писца може у извесном смислу посматрати као приповест о Којадиновићима, поетичка генеза једног племена обележеног инцестуозним пореклом. Сама ова поставка *a priori* отвара могућност многобројних и разноврсних текстуалних и контекстуалних експликација.

Петар Сарић се овим, али и наредним романима, показао као писац снажне поетске имагинације, писац великог замаха, који спаја индивидуално и колективно, регионално и универзално, патријархално и рурално, поетско и историјско, митско и савремено, што су карактеристике стваралачког поступка модерног романа. На њиховим противречностима и сукобима темељи се једна од битних карактеристика Сарићеве прозе – *драмска тензија*. То је један од разлога што је роман *Сутра стиже Господар* и драматизован, те се под истим именом изводио на сцени Народног позоришта у Приштини. На бинарним опозицијама, на пару супротстављених појава створена је структура готово свих његових романа, а на сличан начин је успостављена и релација међу његовим ликовима. Јер, драмска тензија је најпре формирана у самом лику, а онда пренета на релације и односе међу њима – њихове емотивне, породичне, идеолошке поступке и ставове. Драмска тензија је један од важних *мотивационих импулса и исходита* опште наративне природе не само *садржинског* слоја него и *синтаксичког*, односно *језичког и стилског*, а добрим делом и *значењског*.³⁹ На нивоу стила он се најчешће манифестује специфичним начином казивања, понекад подигнутим тоном, често испрекидалим, са наизменичним смењивањем дугих и кратких реченица, као и унутрашњег говора лика и нараторских исказа, што говори о очигледном присуству поетског елемента у Сарићевим романима. Ови елементи такође су заступљени и у примесама фантастичног и магијског који чини посебан значењски слој романа. Ти поетски пасажии углавном се односе на свеколике манифестације *светлости*, како на лицима људи тако и на предметима у окружењу, као пројављивање нетелесног, духовног, божанског и светог. Поетском слоју романа знатно доприносе и синестезијске слике којима је Сарић на чудесан, скоро магијски начин, оживео реалност црногорских пејзажа и реалистичност сеоског живота („месечина која мирише на свеже изорану земљу“, „глас који се котрља низ долине“, „метални глас“, „ћутање које стиже на крај Љесковог Дола“, „тишина која засија као стакло“ итд.) Осим тога, Сарићев стил карактеришу и семантичка уздржаност и гносеолошка финоћа прозе, као битне карактеристике његовог приповедачког поступка.

³⁹ Марко Недић, „Романи Петра Сарића“, *нав. дело*, стр. 128.

У простору патријархалне културе и епске традиције Сарић је представио читав један свет, географски одређен као простор између Никшића, Билеће и Требиња, на граници Црне Горе и Херцеговине. То је простор Бањана, који у поетици Петра Сарића преузима функцију *хронотопа*, јер је ознака за временско-просторни амбијент збивања са утврђеним социјалним, етичким, егзистенцијалним, психолошким и духовним константама. Дух једног времена садржан је у судбини једне заједнице затворене у себе неписаним правилима хијерархијског устројства на чијем је челу један човек, а остали су само његови послушници. Овај простор захваћен је у свој својој епској ширини и значењу, у архетипским и хијерархизованим односима међу књижевним јунацима, у садржини која обухвата историјске и параисторијске ситуације, легенде, обичаје, колективно племенско. Супротстављање колективним законима и затворености колектива, персонификованог у једној личности или у општим нормама понашања које владају њиме – доминантна је тематска нит романа *Сутра стиже Господар*. Етичке и обичајне норме мање или више, некада и пресудно, утицале су не само на судбину колектива него и на појединачну судбину његових становника, као што је данас знатно одређују. Зато је и мотивација многих Сарићевих ликова и њихових поступака, по мишљењу Марка Недића, „посредна наративна пројекција већ постојећих односа у стварности његовог завичаја“⁴⁰. Ако се у појединим Сарићевим романима (пре свих у *Сари*) и могу срести карактеристичне дидактичке црте патријархалне прозе, засноване највећим делом на усменим законитостима традиционалног прозног исказа (налик Вуковим етичким начелима), односно на оним садржајима који у себи носе неисцрпно богатство обичајног, духовног живота и морала, то са романом *Сутра стиже Господар* није случај.

Сагледавајући патријархалне глобалне слике црногорског села из једног сасвим новог угла, Сарић испуњава високи задатак властите позиције у делу, сачувавши своју улогу *неутралног посматрача*, јер не напада силнике, нити брани праведнике. Он има специфичан однос према прошлости и традицији. „Његов књижевни свет није ретардирани облик успомене на прошлост која се глорификује, већ је то облик сусретања са собом и са својом прошлошћу, који

⁴⁰ Исто, стр. 124.

свако ко је заборави, пренебрегне и не уме да јој се обрати, одузима не само себи као увод у не само сопствену будућност.⁴¹ Сарић се, дакле, ослобађа традиционалног односа према прошлости као етичкој и естетичкој парадигми на којој треба да почива савремени живот и свет, већ је без непотребног устегања и предрасуда ушао у тај свет „с оне стране“, откривајући тако читав један механизам зла у коме влада репресија, сакривена иза патријархалних назора. Због тога је као један од главних квалитета овог Сарићевог романа посебно истицана демистификација историје, која у извесном смислу може да значи и демистификацију савремености, будући да је и тема власти и репресије свевремена и актуелна. Тим поводом и Стеван Кордић у предговору романа каже:

Историја као и свако памћење, често подлеже извесном улепшавању, заборављању наличја и дотеривању оног што је за показивање – лица. Сваки изгубљени рај има такав један поступак за предуслов – заборављање свега нерајског, својеврсно пречишћавање. Заћи у просторе иза оног за приказивање припремљеног – дуг је колико истини, толико и уметности. Сарићев роман у те просторе смело залази. Он се бори против заборављања, против штетне идеализације; он разара упрошћену и окошталу слику једнога света.⁴²

Тема романа успешно је антиципирана већ самим насловом, јер је у формулацији „сутра“ садржана бекетовска филозофија апсурдности чекања, а у очекиваном доласку Господара – психологија поданичког менталитета „обичног“ човека. Радња романа је просторно и временски јасно одређена и смештена у тридесете године деветнаестог века, што искључује *неутралну темпоралност* као карактеристику Сарићевог поетског елемента у романима, о чему говори Марко Недић.⁴³ (Једна од најважнијих скупштина на којој се Господар проглашава доживотним владом Бањана, као централни стожер романа јасно је хронолошки одређена – двадесети јул хиљаду осам стотина тридесте). Међутим, о *неутралној темпоралности* може се говорити у сасвим другачијем контексту у

⁴¹ Александар Јерков, „Између савремености и једне другачије несавремености“, *Савремена српска проза*, 162-163.

⁴² Стеван Кордић, „Кажа о господару и подаништву“, у: Петар Сарић, *Сутра стиже Господар*, предговор, Обод, Цетиње, 1994, стр. XXIII.

⁴³ М. Недић, „Романи Петра Сарића“, стр. 129.

којем је тема *власти* и *тиранског владања* изван сваког временског, просторног или било каквог другог оквира, што потврђује сама историја човечанства од успостављања првог система друштва за које човек зна. То значи да би Сарићев роман био подједнако актуелан, а тема савремена и да је радња смештена у било који век, а сâм антиципиран и представљен начин обраде теме чини га модерним романом који дубоко залази у сфере људске психе. Категорија *темпоралности* је актуелизована управо са развојем модерног романа, и има дијалектички карактер: док на једној страни изазива „пропадање хероја“, на другој доноси „пораст његове самосвести, преображај наде која је управљала јунаковим путовањем ка циљу...“⁴⁴ Односно, књижевност као и *литерарна филозофија* показују како човек доживљава време – она нема везе са питањем о стварном времену које би требало да реши физика. Време се, зато, у књижевности може схватити и као „тренутак вечности“, јер књижевност поштује пре свега *субјективну релативност*.⁴⁵

Језик романа је дијалекатски и локални, али све је то недовољно да се назове *типичним*, како би се иначе назвало у класичној поезици реализма. Пре би се могло назвати *универзалним*, јер се једној савременској и свепросторној теми каква је власт приступа са позиције савременог сагледавања односа тиранина и поданика и њихове психолошке и социолошке међузависности. Зато се ово Сарићево дело може назвати „енциклопедијом тоталитарне власти“ које се због својих уметничких квалитета „отргло аутору и живи властити живот прешавши у власништво читалаца“.⁴⁶

У грађењу оваквог изузетног лика тиранина и особеној приповести о његовим поданицима, Сарић користи поступак *типизације* (грчки *typos* – отисак, модел, представник врсте), књижевни поступак којим се појединој личности или појави придају својства карактеристична за целу врсту којој она припада (тиранин као парадигма апсолутне моћи у свим епохама). У поступку *сублимације* (lat. *sublimitas* – узвишен), користећи елементе магијског реализма, чудесно и фантастично, Сарић поједине ликове и појаве уздиже изнад уобичајеног и просечног (естетска епифанија или озарење коју поједини ликови доживљавају

⁴⁴ Р. Zorić, *nav. delo*, str. 11-12.

⁴⁵ Milivoj Solar, *Pitanja poetike*, Školska knjiga, Zagreb, 1971, str. 161-162.

⁴⁶ Драган Копривица, „Велики ахавски тргови Петра Сарића“, *Стварање*, год. 55, 1/5 (јануар-мај 1999), стр. 233.

кроз светлост као божански принцип, митско и легендарно). Сарић је на тај начин створио два приповедна света: један *актуелни* (*апсолутни*) који конституише сферу „стварности“ за индивидуе у приповести и дуги *могући* (*релативни*), који проиходи из чинова креирања света и/или чинова представљања света од стране истих тих индивидуа, у смислу веровања, жеља, сањарења или замишљања. Прву представљају Господар и поданици, с једне, и Миљан, Јоле и Стеванија, с друге стране. Други *могући* приповедни свет представља жеља за апсолутном моћи, страх од слободе, проклетство оличено у инцестуозном пореклу лозе Којадиновића итд. Ту дихотомију два света Сарић користи као начело књижевног обликовања света виђеног у двоструком осветљавању његових реалних датости и његових значењских ограничења.

Обједињавањем ова два света, „реалног“ и „фиктивног“, „фактографског“ и „имагинативног“, Сарић је створио свој најбољи роман, који је за тадашњу књижевност овог поднебља означио прекретницу у развоју модерног романа. Уметничка вредност романа *Сутра стиже Господар* отуда превазилази уске регионалне оквире српске књижевности и улази у ред репрезентативних остварења српске књижевности прошлог века.

Истовремено, роман *Сутра стиже Господар* је оно дело које се понаша као „матична ћелија“ која, према тврђењу Албера Тибодea, постоји у целокупном делу сваког писца и „врши функцију дубоке поруке“.⁴⁷ Односно, *Сутра стиже Господар* у опусу Петра Сарића има метафорично значење призме⁴⁸ кроз коју се преламају значења и поруке књига које су написане пре и после овог романа.

Следећи Сарићев роман *Дечак из Ластве* је прича о изолованом свету једног црногорског села и њена два житеља – мајке и сина, нека врста *уклетог унуверзума* и његова два становника. Овај роман, према периодизацији коју је начинио Д. Костић, припада *артистичком периоду*, и та се тврдња темељи на неколиким вредним запажањима. Писан у духу егзистенцијалистичког романа, он апострофира апсурд и бесмисао човековог постојања, као и узалудност сваке

⁴⁷ Alber Tibode, *Istorija francuske književnosti*, preveo, predgovor i komentar napisao Midhat Šamić, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1961, str. 305.

⁴⁸ У овом метафоричном значењу је Јован Делић сагледао роман *Хазарски речник* у односу на целокупан опус Милорада Павића. (Jovan Delić, *Hazaraska prizma*, Prosveta – Dosije – Oktoih – Dečje novine, Beograd – Titograd – Gornji Milanovac, 1991).

борбе. Дотичући се граничних тема литературе (инцеста) и служећи се и суровим, небрушеним, на моменте ласцивним језиком, Сарић је, међутим, умногоме умањео утисак доброг кратког романа дубинског психолошког профилисања. У митској атмосфери, Сарић приповеда о једној скоро нестварној, паралелно постојећој цивилизацији, о мистерији међуљудских односа, отвореније и непосредније него у претходним романима. Необична композиција романа – уметање цртежа у текст, додатно усложњава метафорички подтекст књиге. Персонализованом психолошком нарацијом (монологом, испрекиданим дијалогом, замишљеним дијалогом, причањем у сну), писац је читаоца увео у свет мрачних тајни једне породичне заједнице чије су импликације далекосежне.

Прожимање реалистичког и магијског карактерише готово све Сарићеве романе. У роману *Петруша и Милуша* реалистичко и магијско постоје истовремено и паралелно, допуњавајући се и међусобно објашњавајући: реалистичко је приповедање мајке Петруше; магијско и фантазмагорично доминантни су у причању ћерке Милуше. Две потресне животне приче испричане су у првом лицу, у наизменичним контрастираним поглављима (непарна поглавља чине мајчину причу, а парна ћеркину). Када се на крају ове две паралелне приче стопе у једну линију, затвара се судбински круг ова два несрећна живота. Овим романом Сарић наставља ону линију српске књижевности која је проблематизовала снагу греха и злочина, вруће крви и незадовољене путености, попут Боре Станковића у *Нечистој крви* и Иве Андрића у *Анкиним временима*. Иако се чини да је примарна вредност овог романа обнова психолошког обрасца обликовања женских ликова под деспотијом патријархалности, пре би се могло рећи да је то *композициона структура* која није само специфичност формалне природе него унапред испланиран образац истицања основног моралног сукоба и изразитости њихових трагичних последица. То структурно *двогласје* има улогу наглашеног позиционог начина приповедања. Логика нарације надређена је логици догађања, па се наизменично и функционално смењују догађаји и асоцијативни низови.

Краћи роман *Страх од светлости* представља први део романа *Сара*, којим је Петар Сарић досегнуо „магијски реализам“. Због тога *Страх од светлости* неће бити предмет наше анализе, јер га сматрамо делом романа *Сара*.

За *Сара* је аутор награђен престижном књижевном наградом „Меша Селимовић“ за најбољу књигу у 2008. години.⁴⁹ *Сара* се може окарактерисати као литерарно-психолошка студија, као прави породични роман у коме се слика деоба браће Вукотића. Овај роман има све одлике психолошко-породичног романа, али наглашени историјски и идеолошки оквир одлучујуће утиче на судбину главних протагониста романа и њихове међусобне односе. *Деоба* породице Вукотић, као централни мотив романа са индивидуалног процепца унутар породице прераста на општи ниво – као политичка и идеолошка подела унутар народа. Осим што асоцира на народну поезију (песму „Диоба Јакшића“), деоба има значење минулих и садашњих подела, али и оних историјских у перспективи српског народа. О томе је сам Петар Сарић више пута говорио разним поводима, а не само поводом овог изузетног романа. Деоба је метафора за свако и свачије зло. „Ако било ком злу потражимо корене, наћи ћемо их у деобама које су и мржња и извор свих зала. Најтрагичније деобе су оне у нама“, сведочи Сарић.⁵⁰ Тематика књиге, иако хронотопом везана за Бањане, црногорско-херцеговачку границу, тај митски простор Сарићевог стваралаштва, у сенци је Косова и косовског завештања који осветљавају карактере и судбине његових јунака. На коју год страну да их доведу наше фаталне поделе и сеобе, они не заборављају да су *душом, увек и без изузетка, с Косова*. И, што је далеко важније, не зна се колико се пута поновило и колико ће се пута поновити Косово. Роман *Сара* само површно сенчи статус и порекло Јакова, Светозара и Борише Вукотића, као и њихових супруга Саре, Крстиње и Анђе. Сижејна окосница романа је *деоба* ове угледне породице легендарних предака и *косовских јунака*, за којој Сари, изузетној у својој самосвојности, лепоти и мудрости, породица пребацује кривицу.

Сара је вишедимензионалан лик, флуидан, сензуалан, сензибилан, лирски конотиран, грађен по узору на женске ликове народне поезије. Уз Господара Којадина, Сара је најуспелији Сарићев лик, аутентичан, оригиналан, а уметнички веома сугестиван, због чега неки критичари сам роман називају „романом-лика“⁵¹. Сарина посебност је њена изузетност, али њено разумевање другачијег доживљаја

⁴⁹ Награду су равноправно поделили Петар Сарић и Владимир Кеџмановић (за роман *Топ је био врео*).

⁵⁰ Зоран Радисављевић, „Рат је старији од човека“, *Политика*, 10. III 2009.

⁵¹ Драгомир Костић, „Раслојавање живота (Роман *Сара* Петра Сарића)“, *Зборник радова Филозофског факултета*, књига XLV (1), 2015, Косовска Митровица, стр. 354.

стварности немоћно је да се одупре диктату историје и идеологије.⁵² Она је Сарићева Гојковица из народне песме „Зидање Скадра“ коју наивну и невину узиђују у зидине града. Осим тога, и сам мотив мржње међу браћом повезује ова два књижевна остварења. Сара је необична и по својој *Књизи*, некој врсти личне Библије, захваљујући којој њена физичка и духовна лепота изазива дивљење и страх. Низом метапоетских асоцијација и слика Сарић је створио изузетан роман богате семантичке структуре и митског подтекста једне породичне историје. Митопоетски језик и осећај за древно којим се одликује *Сара*, извиру из Сарићевог лирског врела. Овде је Сарић и приповедач и лирик. Међутим, осим лексичког богатства (архаизама и турцизама), у критици овог романа је као мана истакнута претерана употреба страних речи, и из ауторске приповедачке позиције (што се донекле може сматрати оправданим), али не и из позиције јунака (за шта не постоји адекватно објашњење).⁵³

Принцип деобе на којем почива овај роман, препознаје се као доминантан и у језичко-стилским карактеристикама романа. *Деоба* је рефлектована и на ниво језика – док је језик писца доследно *екавски*, дотле је језик ликова искључиво *ијекавски*. Тај екавско-ијекавски изговор послужио је у овом роману као не само значајна стилска него и као темељна диференцијална стилско-синтаксичка карактеристика препознавања неких од најсложенијих типова (обликовања) туђег говора, какав је, на пример, слободни неуправни говор.⁵⁴

Најновији роман *Митрова Америка* аутору доноси још једну престижну награду – Просветину, којом је награђен 2012. за књигу године.⁵⁵ *Митрова Америка* доноси новине у ову књижевност причом из дијаспоре – самоћом, тугом и жељом за повратком у матицу.

⁵² Марија Јефтимијевић Михајловић, „Мудрост, лепота и хармонија (о заснованости естетичког тумачења *Саре* Петра Сарића“), *Баштина*, свеска 31, Институт за српску културу – Приштина, Лепосавић, 2011, стр. 110.

⁵³ Д. Костић, „Раслојавање живота“, стр. 348.

⁵⁴ Милош Ковачевић, „О неким стилско-језичким карактеристикама романа *Сара* Петра Сарића“, *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима*, међународни тематски зборник, Књига 1, *Језик и народна традиција*, Косовска Митровица, 2010, стр. 118.

⁵⁵ Осим ове, добитник је и Вукове награде и награде „Меша Селимовић“, потом награде за поезију: „Лазар Вучковић“, „Грачаничке повеље“ „Видовданског песничког причешћа“, Смедеревске песничке јесени (са Францом Загоричником) за најбољу песму о Смедереву; „Григорије Божовић“, „Иво Андрић“, Удружење књижевника Србије (за животно дело). Одрекао се Децембарске награде Косова 1980. коју је добио за роман *Дечак из Ластве*. Тиме је Сарић евидентно постао најнаграђиванији косовскометохијски романсијер, из чега произилази – и најзначајнији.

Романсијерски опус Петра Сарића, започет сторијом о митском граду Ахаву и његовим не мање фантастичним житељима, заокружен је *Митровом Америком*, романом који подражава референтну стварност, ограничавајући удео чудног, ирационалног и сомнабулног. Мада не поседује одлике прозе постмодернистичког проседеа, приповест овог романсијера не одликују ни стабилне историјске и миметичке наративне структуре. Сагледан у контексту литерарне традиције, по својим садржинским и формалним карактеристикама, роман *Митрова Америка*, који тематизује идентитетске кризе појединца и колектива, много је ближи модернистичким него реалистичким књижевним токовима.

Поетичке промене у Сарићевом последње објављеном роману, које се огледају на тематско-мотивској, наративној и језичко-стилској равни, не значе потпуни прекид са његовим до тада написаним делима. У приповедном фокусу и даље се налазе јунаци немоћни да делају у складу са друштвеним захтевима и моралним нормама, због чега бивају маргинализовани, прокажени и изопштени из заједнице. У судбини главног јунака Митра, печалбара који је странствовао у Америци да би се вратио у родне Црквице, трагајући за сопственим коренима и аутентичношћу бивствовања, опризорени су припадници многих народа трагично распетих између свог и туђег. Сарићев последње написан роман се не може именовати као фантастичан у правом смислу те речи, будући да елементи фантастичног фигурирају напоредо са елементима стварног и могућег света. Искуство натприродног није приповедачев, већ доживљај једног од ликова романа, коме је посебна наративна поетика омогућила да се испољи. Немале промене које је присуство фантастике унело у текст, огледају се на језичко-стилском, тематско-мотивском и композиционом плану. „Увлачење читаоца у свет ликова“⁵⁶ проузрокује пукотине у наративу, највидљивије на језичко-стилском плану, будући да интерпункција доказује успостављање блискости између гласа приповедача и књижевног лика. Учесталост и неприродна позиционираност пауза, осим што указују на дискурзивно двогласје, нарушавају

⁵⁶ Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić, Službeni glasnik, Beograd, 2010, str. 35.

стабилност језика, која истовремено представља и стабилност свести која артикулише.

Иако модеран у тематици, просторном и временском оквиру приче, овај роман ипак није успео да засени два велика Сарићева остварења *Сутра стиже Господар* и *Сара*.

Стваралаштво Петра Сарића је од самог почетка заокупљало пажњу књижевне јавности, али су то углавном били краћи књижевни прикази, осврти на објављене књиге поезије и, касније, романа. Међу њима дуго није било озбиљнијих и обимнијих огледа, све до романа *Сара*. Бројни огледи који су се појавили у последњих десетак година само су нагостили неисцрпне могућности тумачења ових изузетних романа. Они до сада нису били предмет систематичног изучавања, што је, уз неприкосновен уметнички квалитет, био и један од разлога због чега смо се определили да буду предмет нашег изучавања. Овде ћемо само поменути чињеницу да су романи Петра Сарића у два наврата били значајније у фокусу књижевне критике – први пут 1991. у часопису *Књижевност* (год. 46, књ. 92, свеска 9/10), када су се у истом броју нашли огледи о Сарићевој прози⁵⁷, а други пут 2014. године је зборник *Савремена српска проза* (бр. 26, Трстеник) тематски био посвећен Сарићевим романима⁵⁸. Такође треба истаћи чињеницу да је међу тим огледима и онима који су се периодично појављивали у часописима, зборницима и књигама студија и огледа бројних аутора, врло мало оних који су се бавили стилем Сарићевих романа и уопште језиком. Једини значајан текст којим се проблематизује питање језика Сарићевих романа јесте оглед Милоша Ковачевића „О неким стилско-језичким карактеристикама романа *Сара* Петра Сарића“⁵⁹. Тиме се отвара могућност и систематичнијег проучавања стила ових романа, што је такође значајно утицало на дефинисање теме нашег рада.

⁵⁷ Реч је о следећим текстовима: Никола Ковач, „Моралне димензије фолклорне прозе“, стр. 1187-1189; Марко Недић, „Два гласа исте приче“, стр. 1190-1195; Саша Хаџи-Танчић, „Паралелна карактеризација ликова“, стр. 1196-1198; Сава Пенчић, „Одабрани круг“, стр. 1199-1201.

⁵⁸ Реч је о овим текстовима: Марко Недић, „Романи Петра Сарића“, стр. 123-131; Даница Андрејевић, „Романескни портрет Петра Сарића“, стр. 133-138; Марија Јефтимијевић Михајловић, „*Велики Ахавски трг* – етимон свих Сарићевих каснијих романа“, стр. 139-150; Гордана Влаховић, „Могући поглед на свет несмирених душа у романима Петра Сарића“, стр. 151-156; Александар Јерков, „Између савремености и једне другачије несавремености“, стр. 157-166; Дејан Вукићевић, „Селективна библиографија Петра Сарића“, стр. 167-179.

⁵⁹ *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима*, стр. 117-131.

Романи Петра Сарића се првенствено могу тумачити као попришта људских драма појединаца, које добијају карактер општег, универзалног сукоба човека са собом и са светом око себе, са његовим ограничењима и немогућностима да човек осети *пуну меру своје космичности*. Дrame Сарићевих јунака нису увек везане за конкретно време и конкретан простор, али су универзалне и вечне. Спајајући реалистичко и мистично, традиционално и модерно, прошло и садашње, лично и колективно, Сарић се остварује као романописац традиционалистичке провенијенције модернистичког сензибилитета, чиме је обезбедио место у историји српске књижевности.

Развојни континуум Сарићевих романа важан је и за праћење историјског развитка српског романа у годинама када је српска књижевност на Косову и Метохији била маргинализована, сходно владајућој друштвено-политичкој ситуацији. Временски интервал од скоро пола века рада овог ствараоца реципрочан је поетичким, историјским и аксиолошким метаморфозама ове прозне форме српске књижевности. Крећући се од класичног реалистичког духа приповедања са израженим осећањем поштовања традиционалних вредности, преко модернистичког и артистичког промишљања смисла људске егзистенције, Сарић је „растао“ ка савршенијем уметничком поступку, приступајући на модеран начин како традиционалним тако и савременим темама. Због тога је и његов романсијерски опус парадигма једног времена, духовне и културне, друштвене и књижевне климе у којој се развијао дух српског народа.

Корпусом нашег проучавања обухваћени су следећи романи Петра Сарића: *Велики ахавски трг*, *Сутра стиже Господар*, *Дечак из Ластве*, *Петруша и Милуша*, *Сара* и *Митрова Америка*. Будући да се ради о делима различитих поетичких и стилских карактеристика, али и неједнаке књижевноуметничке вредности, и наше проучавање тематско-стилских карактеристика Сарићевих романа захтевало је разноврсност методолошких поступака. Настојали смо да сагледамо најдубља значења Сарићевог стваралаштва, срж његове поетике, ослањајући се првенствено на сâм текст романа, али из својих истраживања нисмо искључили контекст, то јест синхроно и дијахроно ситуирање у историју српске књижевности, као што су Сарићеви романи захтевли плурализам метода (од

стилистичког, метода архетипске критике, феноменолошког и дубинскопсихолошког тумачења. Биографски метод користили смо само у оном домену у којем је послужио за хронолошко сагледавање значајних датума и догађаја у стваралачкој биографији Петра Сарића.

II ВЕЛИКИ АХАВСКИ ТРГ

1. Први роман као *шифра тумачења* свих будућих романа

„Јер ми ходамо траговима и сав живот је
испуњење митских форми садашњицом“

Томас Ман

У свом првом, обимом кратком роману *Велики ахавски трг*, Сарић је литерарно обухватио скоро све теме којима ће се бавити касније, иако је за разлику од каснијих романа, формиран у оптици фантастичног реализма, обојен надреалистичким визијама и апокалитичним сликама ишчекивања коначног нестанка једног света/града. Он се може тумачити као тематска и сужејна есенција свих Сарићевих каснијих романа, због чега је посебно значајан међу другим његовим остварењима, те га можемо третирати као *основицу*, етимон одакле су настали будући романи.

Јунаци романа, међу којима не постоји ни један једини централни лик, јесу прототипови будућих Сарићевих ликова. Они су растрзани између сила Ероса и Танатоса, у власти разуздане путене страсти до линија родоскрвнућа, мотива нарочито коришћеног у каснијим романима *Сутра стиже Господар*, *Дечак из Ластве*, *Петруша и Милуша* и *Сара*. Писац нарочито апострофира лик пале жене, који касније варира и обогаћује. Тако, на пример, Кристина из *Великог ахавског трга* постаје прототип Кавуне (*Сутра стиже Господар*) или Петруше (*Петруша и Милуша*). Наглашена сексуалност и обузетост телесним нагонима се као лајтмотив провлаче кроз каснија Сарићева дела, с тим што у првом роману још нису добиле карактер фриволног, ласцивног. Морално посрнулим ликовима жена Сарић прикључује ликове њихових полу или јуродивих мужева, полно немоћних, као што су Јефтимије и Бајрам (*Велики ахавски трг*), Сава (*Сутра стиже Господар*), Кирило (*Петруша и Милуша*) и донекле Јаков (*Сара*).

У митском простору града Ахава појављују се птице, чија је симболика у књижевности најчешће везана за трансценденцију, дух, душу, способност општења с боговима или ступања у више стање свести.

¹ Симболика у роману није случајна, штавише, пажљиво је и зналачки употребљена, па се црне птице асоцијативно могу повезати са гаврановима у епским народним песмама, чија је појава увек везана за лоше вести, несрећу, зло. Птица се у Сарићевом роману појављује и као материјални симптом поремећености психе његових јунака, а свој најпотпунији израз добила је касније у роману *Сутра стиже Господар*, као материјализација каскадног лудила Којадина, Господара Бањана. Господарова „болест“, као и „болест“ дечака Тугомира из романа *Дечак из Ластве*, његова различитост и неусаглашеност са очекивањима друштва и времена у којем живи или, пак, јуродивост Јакова и Саре (*Сара*), антиципирани су већ у првом роману *Велики ахавски трг*. Ахављани носе усуд бачене анатеме на претка, цара Ахава, господара душа. Сваки Ахављанин „носи бремене свог проклетства“². У роману *Сутра стиже Господар*, проклетство које сеже од Којадиновог претка, имењака, због наводног инцеста над сестром, прогони и Господара и Бањане. У *Дечаку из Ластве* Сарић је хронолошки наставио приповедање о уклетим потомцима Којадиновића кроз причу о животу два преостала становника Ластве, анатемисане – Мајке и Сина. Слика којом се завршава роман *Велики ахавски трг*, својеврсна Содом и Гомора, наткриљена црним перјем птица, имплицитно најављује тему и место следећег Сарићевог романа, истовремено историјског и митског села Бањани, пишчевог родног места. Иако је у роману *Сутра стиже Господар* примењен класичан реалистички поступак, Бањани су овоземљски, овдашњи, безводни, кршевити, „реалистички“ пакао, за разлику од Ахава, чија је радња временски и просторно смештена у митско доба имагинарног града.

За роман XX века карактеристична је тенденција повратка миту и ослонца на мит. Враћање „вечним“ и повратним темама живота и, с тим у вези, замењивање линеарног концепта времена цикличним, трагање за важећим а присутним праузорима и коришћење тековина дубинске психологије – главни су елементи

¹ Dž. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, preveo Slobodan Đorđević, Nolit, Beograd, 2004, str. 139.

² Петар Сарић, *Велики ахавски трг*, Просвета, Београд, 1972, стр. 16.

тог заокрета.³ Укоренило се мишљење по којем је мит „жив“ и да је у органској вези с ритуалима, психологијом, уметношћу, и да *структура фантазије* древног човека одражава не само његову, већ и структуру човека сваког, па и савременог доба. Легендарно и митско се код Сарића појављују као стваралачки предуслов: без јасног одређења митолошке теме пишчева имагинација није у могућности да продуктивно користи митско предање за сопствену инспирацију. Веза мита са дубоким слојевима индивидуалне психе његових јунака изузетно је снажна и чврста. У структуру његових романа и идентитет јунака укоренењени су неки од најстаријих митова или митолошких архетипова⁴, пре свега мит о Едипу (у којем је Фројд видео отворен израз инфантилне еротике, која је усмерена на мајку и побуђује љубомору на оца, такозвани Едипов комплекс, а за Јунга, осим овога, значи и тежњу за повратком у детињство).⁵ Иако у *Великом ахавском тргу* има само наговештаја овог мита, његов највећи утицај препознајемо касније у *Дечаку из Ластве* и *Петруши и Милуши*. У односу брата и сестре, наговештајима родоскрвнућа и легенде о њиховом инцесту, на којој се заснива читава прича о проклетој лози Којадиновића као основној тематској нити скоро свих Сарићевих романа, препознајемо реминисценције и утицаје староегипатског мита о брату и сестри, Озирису и Изиди. У роману *Сутра стиже Господар* дат је сиже тог мита кроз причу о родоскрвнућу између господара Којадина и његове сестре Зорке. Затим, мит о Нарцису кроз готово све ликове *Великог ахавског трга*, а касније нарочито у лику Господара Којадина. Ипак, актуелизација мита о Сизифу карактеристика је готово свих Сарићевих јунака, независно од полне, старосне или друштвене детерминације – сви су они душевни страдалници, немоћни да се одупру стегама спољног света (породице, средине или свог времена) и, што је још

³ Петар Цацић, *Митско у Андрићевом делу: Храстова греда у каменој капији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1995, стр. 44.

⁴ Термин „архетип“ јесте Јунгов хипотетички конструкт, који представља наслеђени оквир целокупног искуства. Архетипови су урођени обрасци мишљења, осећања и делања настали као резултат вековима таложеног искуства бројних генерација предака. Архетип је основна структурална и динамичка јединица колективног несвесног. Може се проучавати преко својих манифестација на колективном плану (у митским сликама и симболима, религијским догмама, песничким сликама, ритуалима итд.) и на индивидуалном (у сновима, визијама, симптомима и парапсихолошким доживљајима).

⁵ Јелеазар Мелетински, *О књижевним архетиповима*, превела с руског Радмила Мечанин, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2011, стр. 6.

важније, својим унутрашњим стегама (греховима прошлости своје лозе који их прогањају и својим сопственим).

Најважнијим митолошким архетиповима или архетипским митологемама, које је Сарић употребио већ у *Великом ахавском тргу*, можемо сматрати оне које је и Јунг означио као најважније: архетип „мајке“ (која означава вечну и бесмртну несвесну стихију – Петруша у *Петруши и Милуши* и Мајка у *Дечаку из Ластве*, Сара у истоименом роману, Љубица у *Митровој Америци*), архетип „деце“ (која симболизују начело буђења индивидуалне свести из колективно несвесног, али и „антиципацију“ смрти и новог рођења – Митрове и Мехмедове снажне, архетипске слике детињства у *Великом ахавском тргу*, Милуша из *Петруше и Милуше*, Тугомир из *Дечака из Ластве*, Андрија, Илија и Милица из *Саре*, Бојана, Милош и Душан из *Митрове Америке*).

Ипак, два најснажнија архетипа, дубоко укоренења у психологију и филозофију Сарићевих јунака јесу „сенка“ (несвесни део личности који остаје с оне стране прага свести, а који може изгледати и као демонски двојник) и „анима“ за мушкарце односно „анимус“ за жене (несвесно начело личности, изражено сликом супротног пола).⁶ Можемо сасвим лако закључити да ови архетипови у Сарићевим романима представљају не само слике и ликове, већ и читаве сижее, које он циклично преноси у сваки наредни роман. Готово свим Сарићевим јунацима својствене су корелације (чешће као конфронтација, ређе као хармонизација) свесног и несвесног дела у души и у том смислу можемо говорити о модерном духу његових романа.

Мотив *чекања* судњег дана Сарић из свог првог романа преноси и на следећи *Сутра стиже Господар*, у коме се драма одвија у сталној психолошкој напетости и атмосфери ишчекивања доласка бањанског Господара Којадина. Напетост и страховање које карактеришу стање чекања, али и покушај одлагања (кад већ не може укидања) коначности и извесности, иманентни су Камијевом Мерсоу, Бекетовим Владимиру и Естрагону, Борхесовом Виљарију колико и Сарићевим Ахављанима и Бањанима. *Чекање* је Сарићевом роману *Велики ахавски трг* дало изванредан психолошки динамизам, али је овде Сарић утемељио „филозофију

⁶ Исто, стр. 7.

чекања“, посебно разрађену у роману *Сутра стиже Господар*, у којем је чекање стање егзистенције Господарових поданика:

*Од постанка Ахав живи животом те несреће, животом ишчекивања и страха.
Од постанка овог града та се несрећа догађала и понављала, она се и данас
догађа и понавља, и ништа се ту не може променити док год буде Ахава и нас
Ахављана. Људима чекање заслепљује очи и разум, оно је њихова једина срећа.*

*У чекању је оно што чекају. То је и време, и место и човек. Без чекања би
давно цео град био уморен, без њега се у Ахаву не може као без ваздуха или воде.*

Оно је несрећа коју чекамо.⁷

Иако се роман *Велики ахавски трг* може сматрати есенцијалним језгром најважнијих формалних и садржинских премиса Сарићеве поетике, он се од свих каснијих романа разликује првенствено по јединственом поступку измирења фантастично-алегоријских елемената са реалистичким, али су у недовољној доследности и неуспешности њиховог измирења садржане и све слабости овог сјајно замишљеног књижевног дела. *Велики ахавски трг* је роман прстенасте композиције⁸, заснован на оквирној причи о последњим данима митског града Ахава, унутар које се излажу приче из живота његових становника, чији след није нужно ни хронолошки ни каузалан. Примењеним поступком *анахроније*⁹, почетком приповедања *in medias res* (од тренутка Митрове несвестице), писац нас ставља у средиште збивања, да би нас поступно, кроз ретроспективно низање догађаја у граду Ахаву, вратио у „садашњи“ тренутак апокалиптичног ишчекивања коначног краја. У двадесет осам невеликих поглавља романа конципирана је цела историја митског града Ахава и његових становника, иако је

⁷ *Велики ахавски трг*, стр. 80.

Будући да је Сарић у свим романима често користио курзив као вид истицања значајних места у дијалогу, унутрашњем говору или као начин наглашавања значајних места с приповедачеве тачке гледишта, наша наглашавања смо означили р а з м а ц и м а („нагласила М.Ј.М.“), како би се јасно разликовала од изворног текста, чија смо наглашавања означили као „курзив аутора“.

⁸ Три основна композициона типа романа које су утемељили још руски формалисти, јесу: роман *степенасте композиције* (какве су, на пример, Гогољеве *Мртве душе*), роман *паралелних радњи* (Толстојев *Рат и мир*, Андрићева *Травничка хроника*) и роман *прстенасте композиције* (Андрићева *Проклета авлија*) - Зденко Лешић, *Теорија књижевности*, друго издање, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 415-416.

⁹ Džerald Prins, *Naratoški rečnik*, prevela s engleskog Brana Miladinov, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 18.

сама радња романа везана искључиво за свега два или три дана августа 1871. године. Хронолошко и просторно уоквиравање саме радње (деветнаести век и град *негде* у Метохији, није именован, вероватно Ораховац) не умањује митски карактер саме приче и фантастику имагинарних предела. Сугестивна апокалиптична атмосфера додатно је оснажена примењеним стилем библијске прозе, ишчекивањем извршења праведне Божије казне за учињене грехове.

Двострука логика као примењени поступак у роману *Велики ахавски трг*, о којој је било речи, пројектована је и на необичан живот житеља Ахава, који подлеже својој сопственој логици с једне стране, а она се мери и потврђује свешћу житеља о неумитној закономерности и предодређености, и нашој, конвенционалној животној логици. Зато тај представљени живот у Ахаву има примесу прошлог, митског времена, али и арому савременог живота. Овакав реалистички поступак није нов ни у светској ни у домаћој литератури и та искуства Сарићу нису била непозната.¹⁰ Напротив, тај поступак је много пута опробан у прози реалистичког профила, али од даровитости и књижевног искуства писца зависи да ли ће реалистички и животно уверљиви детаљи у фантазмагоричном роману пригушити фантастику и ослабити њене универзалистичке симболе, или ће – евокацијом практичног и историјског искуства – обogaћивати значења.¹¹ У овоме можемо препознати извесне слабости Сарићевог романа. Сугестивна апокалиптична атмосфера најпре ће обузети читаоца и његову пажњу, али ће бескрајно продужавање те и такве атмосфере и варирање већ познатих и опробаних средстава, читалац осетити као немоћ писца да своје мрачне опсесије и суморно доживљавање света сугерише на начин који би био занимљивији.¹²

Остаје нејасно да ли је фантастика *Великог ахавског трга* мотивисана из позиције приповедача или из позиције протагониста романа којих је више (Митар, Бајрам, Јефтимије, Харалампије, Мехмед, Обрен, Синан). Овде би сасвим било примењиво мишљење Цветана Тодорова по којем је за многе писце натприродно

¹⁰ Један од познатијих романа у домаћој књижевности који стреми универзализацији значења тако што укида историјско и хронолошко одређење времена и избегавањем топонимског лоцирања (задржавајући притом арому препознатљиве реалности) јесте роман *Мирно доба* Радомира Смиљанића.

¹¹ Чедомир Мирковић, „Неостварена замисао“, *нав. дело*, стр. 301.

¹² *Исто*, стр. 302.

„само изговор да би описивали ствари које се никада не би усудили ни да спомену у реалистичким терминима“¹³. Фантастично, дакле, омогућава да се прекораче извесне границе које су, уколико се не користимо фантастичним, недоступне. „Распаљивање полних страсти свака ће цензура лакше прихватити ако се оне припишу ђаволу“.¹⁴ Сарић бира ним терминима мрачне стране људске природе именује као „болест“ и као проклетство, иако је нигде, ни у једном свом роману, па ни у овом, не доводи у директну везу са демонском природом. Напротив, „болест“ је у Ахављанима њихов „Ахавски Бог“¹⁵. Осим Обрена и Синана:

остали Ахављани носили су неку заједничку муку сличну греху или болести (никад се није знало је ли то болест или нешто друго), а и сваки грађанин посебно је носио своју. Људи су веровали да су болесни.¹⁶

Увођење натприродних чинилаца (као болест коју човек не изазива сам по себи, те је у том смислу недужан и не подлеже моралном осудама) може се тумачити као прибегавање средствима којима би се избегла осуда саме идеје романа. Та идеја почива на темама које би осудила не само она институционализована цензура, већ и она истанчанија и обухватнија – она која влада психом самог писца. У *Великом ахавском тргу* аутоцензура самог аутора је довољно снажна да причу одржи на колосеку ван тривијалног и ласцивног, што није случај са неким каснијим романима, пре свих са *Дечаком из Ластве*, у коме се испитују граничне теме литературе попут инцеста, али на начин који превазилази границе доброг укуса. „Не може се, свакако осудити писац за све што његови ликови носе у себи“¹⁷, сматра Никола Милошевић, јер је уметничко дело релативно објективна и од свога творца релативно независна творевина, и та чињеница увек може бити алиби писцу у случајевима када му цензура у њему или ван њега пребаци „да је као уметник на известан начин деструктиван“.¹⁸

¹³ Cvetan Todorov, *nav. delo*, str. 150.

¹⁴ *Isto*, str. 151.

¹⁵ *Велики ахавски трг*, стр. 20.

¹⁶ *Исто*, стр. 17. Нагласила М. Ј. М.

¹⁷ Nikola Milošević, *Antropološki eseji*, Beletra, Beograd, 1990, str. 239.

¹⁸ *Isto*.

2. Аутопоетички концепт стваралаштва

(„Из писма Василију и Госпави“)

„Плаши ме вечна тишина бескрајних простора“

Б. Паскал

Роман *Велики ахавски трг* је по својој примарној тематској оријентацији алегоријска актуелизација и испитивање могућности егзистенције човека у свету у коме владају строге догме и чврста правила понашања. Међутим, уводно поглавље романа, насловљено као „Из писма Василију и Госпави“¹⁹, у епистоларној форми, семантички је двоструко артикулисано: прво, као *пишчев аутопоетички коментар о стваралаштву* (због чега је значајан за разумевање његове поетике)²⁰ и друго, као *успутна белешка о митском граду Ахаву*, која је писца одувек окупирала (те је због тога важна за разумевање самог романа).

Првом реченицом: „Могу Вам рећи да још радим на оној књизи о Ахаву, ово је шеста година“²¹, обједињена су оба ова сегмента. Символичном бројком „шест“ Сарић је стварање идентификовао као Божији чин, јер је и Бог стварао свет за шест дана. Писац стварање метафорично именује као *ахавско путовање*, али се суштина поимања стваралачког чина као *опредељења самог по себи*, дакле несвесног, који појединац, изабраник носи већ рођењем, не разликује у бити од поетичког концепта који је Сарић већ дефинисао у песништву, знатно пре романа *Велики ахавски трг*. У његовој поезији, нарочито репрезентативним песмама, препознајемо исте поетичке премисе, глобалне симболе и асоцијативна поља значења, на којима се темељи поетика његових романа: *промишљање стваралачког процеса, поетика детињства, поетика мита и легенди, симболи*

¹⁹ Из пишчевих биографских записа сазнајемо да су то имена његових родитеља. Ово својеврсно писмо/обраћање родитељима Сарић је објавио и као део једног од писама у најновијој књизи *И времену се затурио траг* (2015).

²⁰ Овакав тип обраћања има карактер *инвокације*. То је књижевни поступак којим песник на почетку дела призива музе или божанство које га је надахнуло и помогло написати дело. Произилази из схватања о нужности инспирације, а с временом постаје својеврсна конвенција започињања нарочито дужих књижевних дела. - Milivoj Solar, *Teorija književnosti sa rječnikom književnoga nazivlja*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 370.

²¹ *Велики ахавски трг*, стр. 9.

поље, кућа, мајка, светлост. Реч је, дакле, о једној поетици – *сарићевској*, чије су поставке утемељене и у имплицитној и у експлицитној равни, најпре као одблесци поетских промишљања и осећаја живота, а потом као медитативне рефлексije које су са животном и стваралачком зрелошћу аутора добијале свој пуни смисао. Отуда не изненађује податак да су Сарићеве песме у првим збиркама биле на маргинама књижевнокритичких осврта, а да је тек збирка *Паклено поље* из 1990. омогућила нову, занимљивију и свакако утемељенију читалачку перцепцију и критичарску перспективу.

У разумевању пролога романа *Велики ахавски трг* свакако треба поћи од Сарићевог поимања стваралачког процеса које је утемељио још у поезији, знатно пре него што је почео да пише романе. Његов доживљај креативног чина као посебног стања духа садржи нешто од платоновски схваћеног „божанског заноса“ који обузима ствараоца, тј. песника при настанку песме. Сетимо се само да је Платон сматрао како песник није самосталан већ да зависи од муза и „виших сила“, а „божански занос“ третиран у *Федру* има своје порекло у божанству и од њега се преноси на песника, потом на рапсода и слушаоца.²² Код латинских песника надахнуће је третирано као тренутак мистичног „узлетања душе“ у непознате сфере апсолутне лепоте. Средњовековни ствараоци су надахнуће сматрали привилегијом која је дата ретким појединцима да доживе „религиозно озарење“, док су романтичари искључивали било какав удео разума у стваралачком процесу, а надахнуће уздизали до нивоа мита.

Ако је „песник најближи Богу“, како су тврдили неоплатонисти, заступници ентузијастичке поетике, онда је Сарић на тој линији градио своју поему „Ткаља“, можда једно од најбољих песничких остварења које има. *Ткање*, тј. стварање, за њега није избор већ судбина. То је потреба која гони изабране да стварају, стварањем се супротстављају коначности и смртности.²³

²² Слободан Костић, *Стварање и тумачење (I)*, НИП Нови свет, Приштина, 1996, стр. 44.

²³ Занимљива је Андрићева белешка у *Знаковима поред пута* о потреби за стварањем: „Кад мислим уназад, ја видим да сам одувек желео да пишем и осећао потребу за тим. Та жеља и та потреба постојале су у мени пре него што сам честито умео да пишем и знао о чему бих могао писати; оне су хватале свако моје расположење и сваку моју мисао, и покушавале да од њих начине четири стиха или парче прозе, некад са мање а некад са више успеха, понајчешће без успеха и без резултата уопште. Оне су ме довеле овде где сам.“ - Иво Андрић, *Знакови поред пута*, књига прва, Политика – Народна књига, Београд, 2005, стр. 11.

Ако је у средишту људске свести осећање припадности космосу, онда је распон песниковог доживљаја те припадности најобухватнији, јер садржи све поноре и све узлете бића – од мрачних тренутака самоће, понора, несанице,²⁴ до апсолутних висина, оних божанских тренутака среће коју дарује створена песма. Песник је апсолутно свестан своје несамоствалности у стваралачком процесу, било да она потиче из осећања везаности за *божанство* на Небу (песнички дар долази од Бога), или *божанство* у себи (сваки стваралац је бог у ономе што ствара).

Утемељивач аналитичке психологије К. Г. Јунг је сматрао да је нагон уметничког стварања који извире из несвесног, истовремено и ћудљив и самовољан: „...дело у души уметника је једна природна снага која се пробија или тиранском силом или оним суптилним лукавством природне сврсисходности, без обзира на лично добро човека који је носилац стваралачког. То стваралачко живи и расте у човеку као дрво у земљи, из које узима своју храну.“²⁵ Обузетост стваралачким импулсом је толико јака да би песниково уверење о „безусловној слободи сопственог стварања била само илузија његове свести: он верује да плива, док га у ствари носи нека невидљива струја“²⁶.

У том јунговском контексту можемо разумети и Сарићеву реченицу из пролога *Великом ахавском тргу*:

Мислим да ће ми најбоље помоћи ако почнем из почетка да Вам причам како је ова књига са мном почела.²⁷

Овај својеврстан аутопоетички запис којим се отвара роман има велики значај за разумевање Сарићеве психологије стварања, јер отвара могућност тумачења дијалектичког односа поетике и аутопоетике. Истичући да је *књига са њим почела*, а не писац са њом, што би било очекивано, Сарић се имплицитно

²⁴ О несаници као посебном психичком ентитету у коме настаје дело, у светлу дубинске психологије, Иван Настовић је писао у књигама: *Архетипски свет Десанке Максимовић* (2003), *Анима Лазе Костића* (2004) и *Записи о несаници Иве Андрића* (2005). Настовић сматра да се „i putem nesaniце, kao i putem snova, može doći do nekih ključnih, arhetipskih saznanja, ali samo onda kada je reč o kreativnim ličnostima.“ - Ivan Nastović, *Zapisi o nesanicima Ive Andrića u svetlu dubinske psihologije*, Prometej, Novi Sad, 2005, str. 9.

²⁵ К. Г. Јунг, „О односима аналитичке психологије према песничком уметничком делу“, *Психолошке расправе, Одabrана дела К. Г. Јунга*, књига 4, превео Томислав Бекић, Матика српска, Нови Сад, 1977, стр. 19.

²⁶ *Isto*, стр. 18.

²⁷ *Велики ахавски трг*, стр. 9. Нагласила М. Ј. М.

декларише као заступник ентузијастичке поетике, при чему стварање није *чин избора*, већ *ствар судбине*, фатумско одређење појединца којем је дато да ствара, кроз стварање живи, јер је то једини могући начин његове егзистенције:

Одавно ме прате необични људи. (Они су, у ствари, обични баш као и наш комшија Радован, али је необично оно што чувају у себи, далеко од себе и света. Сви који пристану на исповест, постају необични.) С њима сам сваког дана све чешће. Почели су, најзад, да излазе са мном у шетњу, да ме заустављају, показују ми пут што су га сазидали за моје кораке, често ручају заједно са мном, легну у исту постељу.²⁸

У овим метафоричним реченицама Сарић нас експлицитно уводи у магични свет уметничког стварања, у његове велике тајне и мрачне дубине несвесног. *Обични* људи који га прате на том „ахавском путовању“ метафорична су пројекција пишчевих „обичних“, свакодневних мисли које чине део сваког његовог животног тренутка. Међутим, необично у њима јесте „оно“ што чувају од других и од света, а то је моћ да буду казане, да постану – речи. Речи су за Сарића, као и за неосимболисте, од којих је можда и преузео ову идеју, средство трагања и истраживања по непознатим пределима бића. Те пределе, као и код Бранка Миљковића, реч открива у извесном смислу, чак и независно од песника. Зато је Сарићев увод у *Великом ахавском тргу* веома близак неосимболистичком концепту песме (у овом случају, уметничког дела) као самосталне творевине, односно моћи речи да у ствараоцу, уметнику, открива и њему самом непознате светове. Стварање је у том смислу, пут ка себи, сопству, откривање себе самог, баш као што је и Миљковић писао: „Песник речима не казује оно што је хтео да каже, већ изналази у себи оно што до тада није знао. Тако песник речима открива и изналази себе све више.“²⁹ И у овим реченицама и у Сарићевом схватању препознајемо један концепт песника као медијатора кроз који се пролама Реч. Питање порекла речи, међутим, није сасвим исто у *Великом ахавском тргу* и у поеми „Ткаља“. Наиме, док је у поеми песник представљен као крадљивац

²⁸ Исто.

²⁹ Бранко Миљковић, „Песничка реч Ивана Цековића“, *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књига IV, Просвета, Ниш, 1972, стр. 34.

божанског посла, прометејски дух који за то плаћа страшну казну, у аутопоетичком уводу романа писац нам мање говори о пореклу уметничког дара, а више о цени којом уметник плаћа своју даровитост:

...свака реч, пре но што је ушла у ову књигу, морала је да одболује себе. Ја сам им, не штедећи себе, отварао своје одаје, давао им на располагање сваки лежај са чистим белим чаршавима, целог себе поклањао им у стално власништво, и оне су се, у мом присуству, клеле у своју истину, гинуле за истину.³⁰

Уметник је, дакле, она призма кроз кога се, као светлост, прелама искра песничког надахнућа и надживљава га. То индикативно указује на закључак да је смртност иманентна уметнику али не и његовом делу, да је оно ванвременска и свевременска категорија управо због свога божанскога порекла које му обезбеђује непролазност. Отуда и стваралачка срећа коју Сарић помиње на крају свог увода („многе ноћи нећу проспавати од среће“³¹), долази упркос противречностима којима је уметник својим урођеном даровитошћу обележен, али, како је тврдио Фридрих Шлегел, „постоје неспоразуми који потврђују највише сагласје“³². То највише сагласје јесте уметничка творевина.

Друга раван проучавања пролога романа *Велики ахавски трг* везана је за Сарићеву идеју о апокалиптичном нестанку једног митског града, који истовремено припада и прошлости и данашњем тренутку, чији становници више наликују становницима Содоме и Гоморе, али имају и много од онога што карактерише човека модерног доба. Везу између ове две равни пролога Сарић је успешно објединио једном реченицом: „Био сам присиљен да узмем оловку и почнем да пишем о Ахаву.“³³

Бити присиљен и морати писати припадају категоријама несвесног, архетипског у уметнику, које га нагоне на стварање независно од његове воље. Стварање је за Сарића „пријатно мучење“, како је говорио Бошко Петровић.³⁴

³⁰ *Велики ахавски трг*, стр. 10.

³¹ *Исто*, стр. 11.

³² Fridrih Šlegel, *Ironija ljubavi* (izbor iz dela), izabrao i preveo Dragan Stojanović, Zepher Book World, Beograd, 1999, str. 122.

³³ *Велики ахавски трг*, стр. 10.

³⁴ Бошко Петровић, *Усмена реч*, Матица српска, Нови Сад, 1991, стр. 41.

Али, *морати писати о Ахаву* значи несвесну али снажну условљеност већ изабраном темом која нема никакве везе са пишчевом свешћу или изборима које прави. То имплицитно значи да тема бира писца а не он њу, иако изгледа сасвим обратно. Тај „сан који напада“³⁵ писца одувек, против кога не зна како да се брани, и, што је још важније, „да ли да се брани“³⁶ (има ли смисла бранити се од нечега чему је исход унапред познат?!), јесте сан о Ахаву, што је симболична пројекција архетипских слојева уметничког бића. Људи који настањују тај митски град, Ахављани, деле исту судбину коју и сам писац има. Само навођење имена ликова романа: Јефтимије, Бајрам, Митар, градоначелник Мехмед, не упућује нас на историју Ахава свеукупно нити на њихове личне историје појединачно (о томе ћемо бити обавештени тек у поглављима која следе), али нам откривају једну другу димензију Сарићеве поетике. Наиме, писац се овде јавља као део света о којем пише, свеједно да ли је он митски или реалан, што отвара питање улоге наратора и његове тачке гледишта с које је роман исприповедан. Будући да се приказује као део представљене стварности, и то само у прологу, али не и у роману, писац постаје „власник тачке гледишта“ или „субјект фокализације“³⁷, што нам много говори и о перспективи из које су предочене приповедне ситуације и догађаји. Писац је „савременик“ догађаја о којима пише и „суграђанин“ људима о којима пише. Такав приступ обезбедио је Сарићу могућност да читаоца уведе у свој фантастичан, митски свет и да постане сведок његове апокалипсе.

За Сарића је једна од примарних категорија – *простор*, овде именована као *поље*, чије су ширина, пространство и панорама метафора пишчеве снажне и неограничене стваралачке имагинације и уметничке интуиције. Међутим, тамна страна стварања овде је приказана кроз необичну слику „скупљања“ поља у чвор:

Било је касно послеподне кад је једно поље стало да се окупља око мене. Осећао сам како се оно улива (као река) у велики чвор који се све чвршће затеже у мом грлу. Био сам присиљен да узмем оловку и почнем да пишем о Ахаву.³⁸

³⁵ *Велики ахавски трг*, стр. 9.

³⁶ *Исто*.

³⁷ Džerald Prins, *nav. delo*, стр. 56.

³⁸ *Велики ахавски трг*, стр. 10.

Осећајући *агресију простора* на свој дух, писац *бива принуђен* да пише о ономе о чему *мора*, иако се то противи његовој природи, слободном духу и његовим принципима. Он, с једне стране, ту *агресију простора* доживљава као осећање *празнине* која је човеку неподношљива, а с друге, као превелику *згуснутост* која му прети гушењем. И једну и другу крајност подједнако тешко подноси: „празнину, јер бескрајни вакуум усисава координате у простору и тако брише све гносеолошко-опажајне тачке ослонца, услед чега субјект доживљава егзистенцијални слом раван пропасти света; густину, јер сужавање простора прети да га из простора истисне у ништа, што субјект доживљава као гушење и смртоносно губљење даха.“³⁹ Будући притиснут и сатеран у просторни вакуум, писац подлеже снажном осећању *страха*, осећању безизлажности и тескобе. *Шум лишића* који долази *ниоткуда* појачава атмосферу безнађа и изгубљености у простору којег објективно и нема (јер се поље сажело у чвор). Међутим, иако заувек заробљен у тој *шуми* која се изненада ствара ни из чега (неминовна је аналогија са Бодлеровом *шумом симбола*), иако притиснут заглушујућим шумом са свих страна („шум је засипао одсвукуд, надлазио је чак и из земље, росио с неба“⁴⁰), писац схвата да није усамљен у својој „несрећи“, већ су око њега сви „Ахављани“ (Јефтимије, Бајрам, Митар, Мехмед и многи други), али да истовремено никада није „био толико сам“⁴¹. Јер, стваралац је у свом послу увек сам и самоћа је оно што га одређује током живота, што је у сагласности са Шопенхауеровим тврђењем да је самоћа „удес свих значајних духова“⁴².

Ова алегорјска слика поља које притиска са свих страна и чијим се законима мора повиновати, јасно конципира Сарићево поимање стварања као судбине, опирање којем постаје бесмислено и немогуће; оно је „болест“ о којој Сарић пише, која се једино лечи тако што се у њу верује. Отуда је *веровање* Речима пут ка излазу из мрачне шуме у којој се налази сваки прави уметник-стваралац:

³⁹ Зоран Глушчевић, *Кафка: кривица и казна*, Слово љубве, Београд, 1980, стр. 200.

⁴⁰ *Велики ахавски трг*, стр. 10.

⁴¹ *Исто*.

⁴² „...oni će u njoj katkad uzdisati, ali će je uvek, kao od dva zla manje, izabrati.” - Artur Šopenhauer, *Pareneze i maksime*, prema prevodu dr S. Predića, Moderna, Београд, 1990, стр. 34.

...ако сте икад веровали речима, немојте се заустављати, верујте, од главе до пете заборавите на себе, као да не постојите, и оне ће као варнице искакати пред Вас, оне ће Вас оптуживати (као што мене оптужују) и тако Вам помоћи да лакше пренесете оно што носите на леђима и на челу. А ако се ипак спотакнете о сумњу, онда дођите у Ахав, прошетајте улицама, пређите преко Трга, надам се да ће Вам бити дозвољено једно прелажење.⁴³

Овако утемељење основних аутопоетичких Сарићевих постулата већ у прологу романа омогућава нам боље разумевање алегоријских слика кроз које се развија приповест романа, али истовремено усвајањем ових Сарићевих гледишта постајемо ближи његовој психологији и филозофији стварања.

3. Ахавски паклени универзум

(Мит о Ахаву)

*„Сваки народ има изнад себе такво небо појмова
математички размештених и, на захтевање истине,
схвата да убудуће сваког појмовног бога
не тражи другде него у његовој сфери“*

Ф. Ниче

Роман *Велики ахавски трг* није само у структуралном смислу роман *прстенасте композиције*, већ је *круг* симболична детерминанта свих појединачних прича у роману о ликовима којима је дато простора пропорционално значају и важности које заузимају у наративној структури романа. У епицентру круга налази се Трг као средиште ахавског универзума са својим сопственим смислом постојања и законима трајања. Сарићевски ахавски универзум митолошки је конципиран, али је евидентно да су поједине идеје блиске концепцији Милтоновог *Изгубљеног раја* или Дантеовог *Пакла*.⁴⁴

⁴³ *Велики ахавски трг*, стр. 10-11.

⁴⁴ Код Милтона налазимо слику свемира према којој је Земља у центру, а остала небеска тела се налазе на небеским обручима испуњенима ватром. Према веровању, таквих обруча је три, а обруч на коме се налази Сунце је најближи Земљи. Код Дантеа такође налазимо поделу свемира на

Слика коју нам пружа сам почетак романа – поглед са прозора Митрове собе, једног од јунака приче, на само средиште Трга – перспектива коју обликује овај поглед, отуда није нимало случајна, јер нам на тај начин писац намеће „унутрашње виђење“ догађаја у роману. Тачка гледишта у ахавској причи тако се свесно и тенденциозно помера са самог аутора из пролога романа, на једног од житеља митског града Ахава, Митра, чија прича, уз друге, обликује саму историју града. Међутим, осим кроз приче о становницима града и њиховом греху и кривици којом су обележени, о самом Ахаву, том чудном универзуму ситуираном „негде у Метохији“, највише сазнајемо из имагинарних записа призренског професора Патрногића који је повремено свраћао у овај чудни град. Ти одељци су у роману посебно истакнути курзивом и дају пресек једног времена или неког значајног догађаја у Ахаву. Запис о настанку града (у једној од књига овог професора који тако постаје „протагонист“ у причи о Ахаву), својеврсна историја Ахава у малом, иако исприповедан негде на средини самог романа, има централно место у ахавској причи, исто онакво какво заузима Трг у граду – средиште круга:

У једној од тих књига пише како је Господ проклео неког Ахава, цара израњског. Проклео је и његову жену, злу Језавелу, а њихове потомке осудио на прогонство. Прогнани потомци лутали су морима и копном, лутали су годинама и столећима. (Они и данас лутају.)

Један од њих зауставио се ту где је данашњи Црни брег и подигао град који је доцније био уништен. Много касније у наше крајеве стигао је и други потомак цара Ахава. Он је на месту на ком почива данашњи Ахав подигао мало насеље и назвао га именом свог далеког претка.

Пошто се проклети цар покајао и понизио, Господ је спречио да зло буде извршено над њим, већ над његовим потомцима. То је учињено не да би Ахаву казна била ублажена, већ да би била кобнија, да би вечито трајала на земљи и под небом, да зло нема почетка ни краја као што га време нема, да у виду незнане болести мори људе. (...) Надалеко се, кажу, зна о Ахавском удесу, о њему се говори и изван наше државе, али у самом Ахаву о томе се ништа не зна. Према

кругове – Земља је у центру, а њена унутрашњост је подељена на девет кругова, док небо има десет кругова. Милтон се донекле ослања на ову концепцију, па је за њега место на које је бачен Сотона са својим следбеницима трипут земља до крајњег круга. Према томе, то место је удаљено у паклу колико и Земља од највишег неба, па је то онда најдубљи пакао. Ту, као и код Дантеа, учожавамо симболику броја три која има симболично значење у хришћанској традицији.

томе, данашњи Ахављани потомци су проклетог цара Ахава и његове жене Језавеље, сви они данас (заједно с Турцима који су касније дошли) на различите начине носе у себи то проклетство, болују га, а да и сами не знају шта се то с њима дешава.

Касније ће, пише у професоровој књизи, градоначелник Јерменије подићи у центру многе високе зграде у које неће имати ко да станује, па ће полиција истеривати људе из њихових старих домова и усељавати их у вишеспратнице. Командир полиције објашњаваће људима: зграде су подигнуте да би наш Ахав добио Трг и у књигама и картама био признат за град.

Тако је постао Ахав.⁴⁵

Овај мит о Ахаву, исприповедан у стилу библијске прозе, са елементима кривице и казне, умногоме подсећа на библијску причу о Содоми и Гомори и њиховом уништењу. Он улази у ред „великих тема“ које су присутне у свим митологијама света, а које се односе на постанак света, деловање божанских сила, у чему се може препознати једна велика, иста прича: о цикличном кретању живота између рађања и умирања, живота и смрти. Човек је одувек поседовао моћ имагинације и сензибилитет за фантастично, и управо је та способност направила први корак и одредила пут којим ће се кретати наша историја. Миодраг Павловић је, на пример, сматрао да се та способност имагинације још тада поделила на две гране које су се развијале напоредо: једна је створила мит који је одредио религиозни и културолошки развој човека, друга је била фантастика која је створила уметност.⁴⁶

У *Великом ахавском тргу* Сарић даје управо ту предапокалиптичну атмосферу страха од коначног уништења, али што је још важније, проблематизује питање кривице и греха и тражи одговор на питања: може ли човек избећи казну за почињен грех и да ли је апсурдна борба против *краја* (смрти), ако је унапред осуђена на неуспех? Посматран у овом контексту, Сарићев роман се бави неким од основних питања егзистенцијалистичке филозофије као што су положај појединца у друштву, атеизам и ауторитети, апсурдност и смисао живота, одговорност и слобода.

⁴⁵ *Велики ахавски трг*, стр. 85-86. Курзив аутора.

⁴⁶ Миодраг Павловић, „Питање фантастике“, *Читање замисљеног*, Братство-Јединство, Нови Сад, 1990, стр. 89-95.

Истовремено, саму приповест о Ахаву и његовим житељима карактеришу бројни парадокси, што је израз модерног духа Сарићевог романа. Али контрадикторност бића и парадоксалност његових поступака за Сарићеве јунаке су сама начела људске природе: парадоксална је могућност постанка таквог града негде у Метохији, парадоксални су животи његових становника, парадоксално је стално ишчекивање смрти (јер ће она, свеједно, једном доћи), парадоксална је казна кроз неку необјашњиву болест, парадоксално је прихватити болест без жеље да јој се супротстави, и највећи парадокс је свакако – да човек постане човеком једино тако што ће се одрећи своје људске природе (која по иманенцији рађа грех) и тако избећи казну.⁴⁷ Право је питање онда: да ли је и борба против онога што мора да се деси смислена или не? Односно, може ли човек, појединац, утицати на ток живота у универзуму, био тај универзум фиктиван или реалан, будући да почива на законитостима које су моћније од појединца? Одговор можемо пронаћи у речима једног Ахављанина, „који се, побеђен болешћу, сам пријавио у Градску лудницу“⁴⁸, записаних у књизи призренског професора Патрногића:

*...мој прадеда провео је цео живот у страху очекујући исто ово што ми данас чекамо, мој деда, кажу, многе ноћи није проспавао очекујући општу ахавску несрећу, ово што ми данас очекујемо. Мој отац исто тако. Да нисам ја, полудео би мој син или унук, а то је исто.*⁴⁹

Ахавски трг био је испуњен људима који су свакодневно, по утврђеном распореду, свако на свом месту, стајали и молили се: „Сваки Ахављанин желео је да има своје место на Тргу, па је Трг убрзо преко целог дана (као што некад беше само изјутра) био испуњен до последњег места.“⁵⁰ Трг је специфичан олтар на коме се моле Ахављани. Сви су непомично стајали у месту и покорно гледали у своја стопала. Веровали су да ће тако Бог услишити њихове молитве и спасити их проклетства које носе. Али, само њиховог личног терета проклетства а не и

⁴⁷ Сличну мисао читамо код В. Деснице: „Контрадикторност је један од темељних закона људске психе, и ко то није схватио, није схватио ама баш ништа о човјеку.“ - *Прољећа Ивана Галеба*, СКЗ, Београд, 1967, стр. 228.

⁴⁸ *Велики ахавски трг*, стр. 80.

⁴⁹ *Исто*. Курзив аутора.

⁵⁰ *Исто*, стр. 19.

читаваог града. Тај егoцентризам који одликује њихову веру и њихов начин обраћања Богу доводи у питање и искреност и веродостојност употребе молитве. Ту се мање може говорити о потреби за веровањем, о истинском религиозном осећању, јер је *вера* наметнута као „друштвена обавеза“, стајање на Тргу као начин свакодневног функционисања житеља Ахава, из чега имплицитно произилази и неискреност њихових молитви. То је, дакле, молитва за спас у *телесном* а не *духовном* смислу. Ако је сама *потреба да верујемо*, „наркотик који је темељ наше способности да бивствујемо“, како тврди Јулија Кристева⁵¹, усађена у добоко у сваког човека, Сарићевим јунацима је иманентна *апокрифна*, отпадничка, сатанистичка вера, јер се темељи на веровању не у Бога (иако су молитве њему упућене), већ у *болест*, којом су трајно обележени житељи овог митског града. Она је за Ахављане некаква *morbus sacer* (света болест) којој треба „*све чинити по вољи, треба јој се удварати, волети је, неговати*“, јер је то „*засад најбољи лек против ње*“.⁵² Зато је свако ко се не моли на Тргу на начин предвиђен аманетом предака или покушава да нађе нов начин молитве (као што је Јефтимије направио чудну справу од стакла и гвожђа са девет металних рогова), био анатемисан као отпадник, а истовремено потајно поштован, јер пружа отпор некаквом утврђеном систему, па макар он био религиозно утемељен:

...Али нико није признао да верује у Јефтимија, или у Бога, или у било шта друго, *јер свако веровање у Ахаву значило је борбу против ахавске болести. А то што стоје на Тргу, гледају у врх цамије или у своја стопала, то се они, говорили су, моле својој болести, а не Богу. Говорили су да се у њу заклињу, да осим ње у Ахаву нема другог веровања, да је она њихов Ахавски Бог.*⁵³

Болест је метафорично именован *грех*, јер је грех она парадигма на којој почива прича о Ахаву и Ахављанима: „Нема човека који би могао да каже где га и шта боли. Споља није било знакова, а и ако их је било, радило се најчешће о

⁵¹ Julija Kristeva, *Neverovatna potreba da verujemo*, preveo Zoran Minderović, Službeni glasnik, Beograd, 2010, str. 7.

⁵² *Велики ахавски трг*, стр. 17. Курзив аутора.

⁵³ *Исто*, стр. 19-20. Нагласила М. Ј. М.

сифилису или тифусу.⁵⁴ Заразне и, нарочито, полне болести симболично указују на раширеност греха међу људима и начин на који се он преноси међу њима. „Људи су веровали да су болесни“⁵⁵. *Веровати у болест и бити болестан* није исто, јер прво упућује на фантазију, измишљотину, успавану свест, а друго на чињенично стање, реалитет. Зато првима припада беспоговорна молитва на Тргу, а другима, реткима, прометејски гест побуне против границе, против судбинске одреднице. Јер, човек је постао човеком оног часа када се у њему јавио први трачак свести о себи и, истовремено с тим, прва помисао на властиту смрт. Човек је „мала тачка свијести, окружена бескрајем ништавила“⁵⁶. Зато се у роману јасно диференцирају *Ахављани* и они који су „сваког дана мање личили на људе“⁵⁷, то јест они који су постајали свесни људског дела себе као слабости коју носе. Јер, бити човек у Ахаву по иманенцији значи бити грешан, бити *болестан*, и најједноставније је не пружати отпор већ се приклонити већини која је себе сматрала немоћнима, проклетима и осуђенима на болест. Ако у парадоксима лежи истина, како је тврдио Јунг, онда је истина да што су Сарићеви јунаци више обележени категоријом апсурда, то су се више удаљавали од етичких кодекса и моралних норми. Таква филозофија веома је блиска Камијевом Мерсоу који је тврдио да је „човек увек помало крив“⁵⁸. *Болест* коју болују Сарићеви Ахављани није ништа друго до повампирени грех: „*Тада кад је нема, она постаје најопаснија, она побесни светећи се онима који су јавно иступили против ње.*“⁵⁹

Појединци који су кадри да се супротставе вековном утврђеном систему истовремено доживљавају јавно понижење али и прећутно поштовање већине. Такви су Обрен и Синан који су „с наказно подигнутим главама гледали горе“⁶⁰. Град је причао да су они једини без греха, да „само они могу гледати у Небо и у Бога и да им молитве нису потребне“⁶¹. Они су метафора пробуђене свести и савести, осећања греха и још више кривице за оно што чине, а не само за оно што

⁵⁴ Исто, стр. 18.

⁵⁵ Исто, стр. 17.

⁵⁶ Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, стр. 61.

⁵⁷ *Велики ахавски трг*, стр. 17.

⁵⁸ Албер Ками, *Странац*, с француског превела Зорица Хаџи-Видојковић, Гутенбергова галаксија, Београд, 2002, стр. 22.

⁵⁹ *Велики ахавски трг*, стр. 17. Курзив аутора.

⁶⁰ Исто.

⁶¹ Исто.

им је као Ахављанима урођено. Зато је веома индикативна реченица којом се семантички јасно диференцира њихов став на Тргу у односу на друге: „Небо је било најдубље изнад њихових глава и они су нечим били везани за његово дно.“⁶²

На тај начин јасно је указано на природу њиховог „односа са Небом“, односно са Богом, јер је удаљеност од њега реципрочна греху – што је грех већи и удаљеност од Бога је већа, а могућност „општења“ с Њим мања. Из овакве филозофске поставке произилази и концептуализација приповести у виду концентричних кругова:

а) Језгро, нуклеус, центар тога круга представља Трг као место својеврсних ритуала или обреда који врше они који признају *болест* као свог Бога; они који носе „терет проклетства“, али суштински не осећају кривицу за грехове који сами чине. Они чине добро другоме не из моралних побуда, већ из некаквог поштовања ритуала да „*пре молитве треба учинити неко добро дело, наћи човека и помоћи му*“⁶³. Добро, дакле, није *добро по себи*, не чини се из емпатије, сажаљења, племенитости, једном речју *људскости*, јер је *људскост* везана за категорију греха, ниских порива у човеку, за оно што човека чини човеком у најнегативнијем контексту. Овај „круг“ ахавског универзума је најбројнији јер је, као центар, просторно најмањи, а самим тим концентрација свих сила (у овом случају, негативних) највећа. Он је обележен највећим парадоксима, што значи најудаљенији од етичких кодекса:

најбоље је и најлепше оно што јесте, од зла морамо да правимо добро, друкчије наш живот не би био могућ. Све што постоји више постоји но ми и зато се свега плашимо, зато смо тако покоран народ па се свакоме и свачему морамо дивити осим себи и све осим себе поштовати, љубити.

Кад греје сунце, тада је најлепше време. Када пада киша или снег, тада је најлепше време. Ако дрхти земља или се невиђена болест шири Ахавом, а к о д е џ а у м и р у – т о ј е н а ј б о љ е. Миримо се и пријатељимо са својим недаћама верујући да су оне најбоље што је могло

⁶² Исто.

⁶³ Исто, стр. 43. („...иди на гробље, тамо увек имаш својих, одабери један гроб, по могућности дечји, мртви ће те мирно саслушати, они никад неће одбити да ти помогну“, стр. 43. Курзив аутора).

да дође (требало је доћи велико зло, па је дошло само ово) и н и к о н е м а
п о т р е б у з а п о б у н у.⁶⁴

Индикативно је да је *свим женама* место у овом кругу, што значи да је усвојено „традиционално“ мишљење да је жена извор свих грехова, те да јој се одузима чак и могућност да то устаљено веровање измени. Жене карактеришу инстинктивне моћи, насупротив мушком, рационалном поретку, и зато им је било дозвољено да се „облаче у грехове“⁶⁵, јер је грешност иманентна њиховој природи. Оне нису имале своја места на Тргу и то је била основна разлика између њих и мушкараца. За разлику од мушкараца, „били су им на истом месту и у исто време дозвољени: молитве и грехови“⁶⁶. Међу женама у Ахаву нема разлике, свеједно да ли су хришћанке или муслиманке, да ли припадају оној „војсци проститутки која је наваљивала на град, враћала му живот и душу, враћала самоповерење изгубљеним и сломљеним“⁶⁷ или су седеле у својим домовима, јер „ретке су биле оне које поред мужа нису имале другог човека“⁶⁸. Отуда не изненађује чињеница да се јунакиње у роману, Кристина, Павлина и не стављају у контекст кривице или греха, оне свеједно припадају централном кругу. Чулност Ахављанки је аутентични израз њихове природе, њима је све допуштено.

б) Други круг ахавског пакленог универзума чине они који стреме изласку из епицентра – или „отвореном свету“ како је Рилке⁶⁹ именовao стање свести у којем се више не плашимо смрти.⁷⁰ Сарићеве јунаке карактерише јака осећајна моћ помоћу које теже да се изнутра преобразе тако да из света апсурда, противречности, отуђења, пређу у „отворени свет“, који је негација света супротности, у којем се противречности укидају и превазилазе у поновно нађеном јединству. *Кривица* коју осећају, *свесност себе* (Митар – кривица због смрти сина Србољуба, Бајрам – грех према капетановој жени Кристини, градоначелник

⁶⁴ *Велики ахавски трг*, стр. 60. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

⁶⁵ *Исто*, стр. 40.

⁶⁶ *Исто*, стр. 32.

⁶⁷ *Исто*, стр. 40-41.

⁶⁸ *Исто*, стр. 41.

⁶⁹ Rainer Maria Rilke, *Devinske elegije: soneti posvećeni Orfeju*, izbor, prevod i pogovor Branimira Živojinovića, Rad, Beograd, 1969, str. 16.

⁷⁰ Зоран Глушчевић, „Рилке и магијски доживљај смрти“, *Књижевност и ритуали*, Српска књижевна задруга, Београд, 1998, стр. 116-146.

Мехмед – сећање на мајчину смрт коју је могао да спречи), јесте пут ка изласку из себе, или буђење оног дела успаване свести метафорично означеног као *ахавска болест*. Уместо *Тргу*, месту на коме се моле *болести*, они стреме *пољу* које је ван Ахава, и та идеја је најближа реализацији онда када се иде у сусрет смрти, тј. када се превазиђе страх од ње.

Прича о Митровој *несвестици*, као „прелазној“ граници између живота и смрти, полазна је тачка у тумачењу оних аспеката романа који се односе на проблем *свести о греху и кривици*, што је карактеристика протагониста овог „круга“. После несвестице коју је доживео током молитве на Тргу, дан након што је сахранио свог јединог сина Србољуба (што сазнајемо тек у другом делу романа), Митар се, гледајући Трг кроз прозор своје собе, сећа појединости тог необичног стања свести. „Таласање које је пронашао у себи“⁷¹ водило је Митрову свест ка подвајању од *објективног* ка *субјективном*, од чињенице о синовљевој смрти до осећања кривице због почињених грехова (љубавна веза са свастиком Миленом) које су можда и водиле ка дечаковој смрти. То подвајање праћено је извесним „ослобађањем“, јер је тонући у несвестицу био сасвим близу смрти, али и оног дела свести у коме су урезана снажна људска осећања – морална осећања, која „људско срце чувају од зла“, како је говорио Камијев Мерсо⁷². „Било му је тешко све док је могао да схвата, док и свест није почела да тражи ново место, да се таласа.“⁷³

Тај пут свести *која тражи ново место* дат је кроз симболичну слику ватре која почиње да се уздиже са места где је Митар пао. Траг светлости који остаје за њом има оно исто значење које *светлост* има у Сарићевој поетици – манифестацију божанског, чудотворног, небеског, која ће свој најпотпунији израз добити касније у роману *Сара*. То „прво узлетање“ ка вишим пределима, ка „далеком свету у ком се лако сазнаје све што се пожели“⁷⁴ довело је до суочавања са *лицем болести* која вековима мучи ахавски народ – суочавање са савешћу и свешћу о кривици. Што је савест развијенија човек је даљи од *људског* у себи, јер се *људско* у овом случају везује за анестетско. То практично значи да

⁷¹ Велики ахавски трг, стр. 25.

⁷² Албер Ками, *Странац*, стр. 100.

⁷³ Велики ахавски трг, стр. 25.

⁷⁴ Исто, стр. 26. Курзив аутора.

долази до *укидања*, нестајања човека као категорије да би се дошло до вишег смисла, до универзалних истина које се не налазе у епицентру круга него ван њега:

Митре, да ли си видео болест?

Нисам, али ћу је ускоро видети пошто више н и с а м ч о в е к.⁷⁵

То стање свести у које је Митар доспео⁷⁶ трајало је „мање од сат времена“ али довољно да спозна да „*толике боје, бескрај једног невидљивог, фантастичног света сурово је смештен у ову ружну, прљаву шаку*“⁷⁷ његовог тела и да „*сви људи и све ствари имају себе у другом, безмерном и нестварном*“⁷⁸. То сазнање скрива се на граници између живота и смрти. *Нада* која му је дата истовремено је и награда и казна, јер га у исто време чини срећним сазнање да људи у себи крију неслућене лепоте и да има наде за њихов спас, и *тужним* јер је знао да „*људи и ствари после несвестице постају толико ружни да човек нема чему да се нада*“⁷⁹. Митров *пад у живот* отуда је болан, јер се враћа у свет апсурдности, кошмара и зла:

Брзо се враћао у стари, уморни облик људског тела. Кад је схватио да се потпуно вратио, затворио је очи. Хтео је да ублажи бол сусрета са зидовима и светлошћу, да макар за тренутак одложи или успори *с у с р е т с а с в е т о м* који му, откако памти, одузима живот,
*али никад довољно.*⁸⁰

Његов сусрет са стварношћу с једне стране значи суочавање са Ахављанима, са свим њиховим урођеним манама и стеченим навикама, али и са Ахављанином у себи – оним делом себе захваћеним *ахавском болешћу*, од које

⁷⁵ *Исто*, стр. 27. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

⁷⁶ „Професор М. Патрногић је записао:

Несвестица је пут смрти, кратак пут мерен минутима и сатима, дуг бесконачан пут мерен виђеним и доживљеним. Митар је, на пример, више видео за последњих педесет минута но за последњих педесет година.“ - Велики ахавски трг, стр. 38. Курзив аутора.

⁷⁷ *Исто*, стр. 48. Курзив аутора.

⁷⁸ *Исто*.

⁷⁹ *Исто*, стр. 49.

⁸⁰ *Велики ахавски трг*, стр. 47. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

нема лека ни спаса. Од таквог себе се не може побећи и узалудан је и апсурдан сваки покушај борбе против онога што је моћније од људске природе, воље, ма како била снажна и свести, ма колико била развијена. Мит о Сизифу и његовом узалудном напору да камен догура до врха брда, оличен је у Митровој узалудној борби да се вине изван граница ахавског трга, али и Трга у себи, изван онога што представља његову суштину – најниже људске пориве и нагоне, неморал, бешчашће, бескрупулозност, егоизам. Отуда се смрт „намеће“ као једини излаз из тог пакленог ахавског универзума, напуштање света (стварности) једини пут одласка из греха у чистоту – враћање пределима невиности. Из тог „безбрижног насеља смрти“⁸¹ у којима је боравио тако кратко, Митар се враћа болно освешћен суровошћу ахавског света, али је суочавање са трагедијом коју је доживео дан раније – губитак сина Србољуба – учинило да доживи *катарзу*, што је у сагласности са Аристотеловим мишљењем о естетском осећању трагичног које изазива „очишћење“. Човек који дубоко саосећа са трагичним, не само да осећа олакшање, извесно опуштање после велике напрегнутости чула, него се и морално оплемењује, естетски озарује.⁸² Осећати трагедију, *проживети је*, значи доспети на оно његошевски схваћено брдо са кога се види више и даље; упитати се о смислу постојања, „прихватити“ живот онаквим какав он јесте – обележен трагичношћу, и *бити свестан живота* значи признати га онаквим какав он у својој бити јесте – трагичан: „...поглед му је бежао што даље од гробља, јер, бити на гробљу, ту са собом – значи признати да се догађа оно што се догађа, заплакати – то би било најчистије признање.“⁸³ Прочишћење које Митар доживљава доноси му извесно олакшање и мир, помисао да је за његовог сина Србољуба смрт срећа коју је успео да досегне („*Хоће ли ова смрт бити лепа и раскошна...*“⁸⁴), нови живот ван Ахава, ослобођен греха и зла:

Немој се ни враћати, сине, ако си заиста успео да побегнеш из овог света, немој се никад вратити. Нико овде не може знати колико си срећан у новим просторима као што нико не зна да ти простори и дању постоје с друге стране светлости. И ја могу мирно дочекивати све ноћи, молити им

⁸¹ Исто.

⁸² Leonid Stolovič, *Suština estetske vrednosti*, preveo Mihailo Vidaković, Grafos, Beograd, 1983, str. 180.

⁸³ Велики ахавски трг, стр. 111-112.

⁸⁴ Исто, стр. 133.

се да ми те чувају од Ахава и његовог Трга, и ове проклете калдрме која је одавно жељна нових знакова.⁸⁵

Сигурна смрт је оно што као спас из ахавског пакла прижељкује и Бајрам. Он презире Ахав као град греха, презире своје порекло, али за разлику од оних који пате што су под дејством „болести“ починили грех, њега мучи слика онога што се дешавало пре тридесет година са Кристином, која је од њега очекивала да се покаже као мушкарац (што он није успео), па је читав живот провео у сенци. Он је оптерећен прародитељским, ахавским грехом, истовремено крив због немогућности да се покаже достојним Ахављанином. Његов чин напуштања молитве (стајања на Тргу) одређује га двојачко: а) као човека (у ахавском смислу речи) за кога је чулност најприроднија манифестација живота, која је изван свих моралних категорија и б) као покушај надрастања *човека* односно покушај да се побегне од себе, од онога што носи својим пореклом. Његово бекство у Ахавско поље, као и Митрово, јесте бекство у „отворени свет“ у коме приближавање смрти истовремено значи удаљавање од терета који носи у себи. „Ахавско поље постало је његов нови Трг“⁸⁶, али само привидно, јер га није спасило *истине* коју носи: „Моје ахавско порекло је моја несрећа, и даље се нема куд“⁸⁷. Бајрам је постао осуђеник на живот, на дан који се пре тридесет година збио у згради полицијске станице и тај дан живи у свакој травки, сваком цвету и крошњи дрвета у Ахавском пољу. То је дан који га је „најсвирепије убио остављајући га да живи после њега“⁸⁸. Али тај дан почео је стварно да *живи* управо *данас*, тј. онда када се о њему изговоре *речи*, оне исте речи које су му одредиле живот: „*Ти ниси мушкарац, доле имаш крпу!*“⁸⁹ Моћ тих речи је толика да коначно руши зидове полицијске станице у којој се све и одиграло, под чијим је теретом пролазио тридесет година свакодневно покушавајући да их заборави. Али ти зидови остају у њему да као тврђава чувају *истину* о њему као *неспособном мушкарацу*:

⁸⁵ *Исто*, стр. 108.

⁸⁶ *Исто*, стр. 52.

⁸⁷ *Исто*, стр. 53.

⁸⁸ *Исто*, стр. 52.

⁸⁹ *Исто*, стр. 93.

А ако би после потопа одлучио да се не враћаш на место где је некад постојао Ахав, опет би ови зидови гледали у тебе и ти у њих, они су зазидани на два места:

У Ахаву где увек могу бити срушени и у теби где их ништа не може померити.

Целог живота бежиш од њих, а никако да схватиш да си бежао од себе и да другог бежања нема. Сад кад је касно, кад ти је нестало снаге, почињеш да схваташ да си узалуд бежао и да нико није побегао иако нема оних који нису бежали.⁹⁰

Немогућност да се побегне од себе и чињеница да је свако бежање бесмислено антиципирани су филозофијом апсурда. Бајрамово осећање несклада између себе и Ахављана, себе и света, изазива у њему осећање узалудности (*„Тако бива кад не желимо да одемо. Тако бива кад желимо да одемо. Увек исто бива“⁹¹*), из којег нужно произилази трагичност. Један Бајрамов суптилан естетски доживљај (тренутак у коме лежећи преплашен поред Кристине посматра како инсект улази и излази из даске на таваници), даје знатно ширу слику тог трагичног осећања. Његова реченица: *„и овде има живота!“⁹²*, прејудицира мисао: и овде има патње! Али нада да је таваница можда *„луна малих кућа и гробова“⁹³* отвара могућност да је свако живо биће може спасити патње смрћу.

Зато и он, као и Митар, у смрти види излаз из парадокса живота, а њено ишчекивање као награду за терет живота који се подноси. Али, Сарићев јунак је до краја обележен апсурдношћу, па му је чак и тренутак смрти ускраћен. Смрт која би дошла као олакшање, као могућност да се оде у „отворени свет“, изван ахавског пакла, не долази и Бајрам остаје осуђен на живот, а живот постаје његова казна: *„Али ништа није пристајало да му одузме живот, све је бежало од њега да би била искључена свака могућност смрти.“⁹⁴*

Другом кругу ахавског универзума припада и трагедија градоначелника Ахава, Мехмеда. Он, за разлику од већине својих суграђана, није веровао у

⁹⁰ *Велики ахавски трг*, стр. 56. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

⁹¹ *Исто*, стр. 54.

⁹² *Исто*, стр. 91. Курзив аутора.

⁹³ *Исто*. Курзив аутора.

⁹⁴ *Исто*, стр. 55.

болест, „*тврдио је да ње нема*“⁹⁵, и за разлику од већине, никада није стајао на Тргу и молио се. Међутим, потиснуто сећање на мајчину смрт и тренутак у коме је као петнаестогодишњак пожелео да убије оца (истим ножем којим је и мајка Везира убијена), које га је изненада обузело једног дана („тринаестог августа 1871. године“⁹⁶), навело га је на закључак да чак ни њега није заобишла *ахавска болест*, те да је само још једна њена жртва. Темпорално ситуирање тренутка на дошлог Мехмедовог сећања није случајност у приповедачкој замисли романописца. Наиме, овим датумом се наговештава велики догађај који се ишчекује од почетка романа – надолazeћа апокалипса Ахава. Мехмедово сећање, као и Митрово и Бајрамово, кулминативни је моменат ишчекивања коначности свега, у коме се у трену сумира цео протекли живот, односно све своди на догађај који је одредио живот и човека у њему. Отуда *поетика времена* чини битан елеменат романа *Велики ахавски трг*, а категорија *време* битну одредницу у Сарићевској филозофији стварања. То практично значи да поједини *тренуци* трајно обележавају живот човека, односно да *трају* управо онда када их наше сећање оживи. То потврђује и један од јунака романа:

*не можемо схватити ствари, нарочито ако су важне, ако су судбоносне, онда када се оне стварно догађају, већ касније, увек је потребно време, некад краће, некад дужи (зависно од значаја онога што се догодило) да бисмо сазнали оно што се догодило. Ако је нешто много значајно, п о т р е б н о ј е д а п р о ђ е м н о г о в р е м е н а д а б и с е т о д о г о д и л о, да бисмо сазнали да се то догодило.*⁹⁷

На исти начин на који Митар оживљава тренутак синовљеве смрти или Бајрам дан проведен у кући полицијског командира Јоза, са његовом женом Кристином, Мехмед сећањем враћа тренутак у ком је пожелео очеву смрт. Тај тренутак постаје *трајан, вечан*, јер Мехмед управо тада постаје свестан да је та слика очеве јабучице и ножа на столу⁹⁸ увек била жива, „али никад овако

⁹⁵ Исто, стр. 141. Курзив аутора.

⁹⁶ Исто, стр. 118.

⁹⁷ Исто, стр. 69. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

⁹⁸ „...нож на софри и јабучица на очевом грлу били су једно наспрам другог, нож је гледао у јабучицу, а јабучица у нож!“ - *Велики ахавски трг*, стр. 122. Курзив аутора.

отворено и јасно као данас⁹⁹. Јасно је да само извесне слике чине вечност¹⁰⁰, па се тако и Мехмедов покушај да се ослободи слике која га је прогањала читавог живота може схватити као потреба да се вине изван ахавског света, оног око себе и оног у себи. Од овог првог је могуће побећи, али не и од оног у себи. Поражен том чињеницом, Мехмед се из свог узвинућа у „отворени свет“ стрмоглаво суновраћа у ахавски свет, у *себе*, придруживши се људима на Тргу који се „моле болести“, ишчекујући судњи дан. Символика Мехмедовог заокруженог животног циклуса преноси се на ширу раван – на судбину целог Ахава чији је био градоначелник: „није далеко то што треба да се догоди, стигли смо до краја, стигли смо до почетка.“¹⁰¹

в) Трећем кругу ахавског света припадају они који су успели да се вину изван граница уклетог универзума којем рођењем припадају. Бити далеко од епицентра круга по логици значи – бити ближи *божанском, духовном, вечном*. Филозофски посматрано, у овако широко заснованој поставци могуће је препознати чувену идеју неоплатоничара о два света: *појавном свету* (свету чула) и *натчулном свету* (оностраном). Појавни свет је само одраз оностраног. За Сарићеве јунаке трећег, најширег, отвореног круга романа *Велики ахавски трг* карактеристика је да су ближи свету идеја него појавном, ахавском коме припадају. Њима је заједничко *непризнавање* болести, дакле, неприхватање живота као таквог, нестварног, лажног и подложног пропадању. То се првенствено односи на следеће ликове: Обрена и Синана, Јефтимија и богаља Хашима.

Иако су Обрен и Синан стајали на Тргу као и други становници Ахава, они нису признавали болест („за њих нису важили закони Ахавског трга“¹⁰²), што значи да њихово стајање не значи *веровање* у болест, већ, напротив, остали Ахављани су осећали њихову различитост и чињеницу „*како они већ нису*

⁹⁹ Исто, стр. 125.

¹⁰⁰ Занимљиво је видети Борхесово виђење времена у књизи *Историја вечности и други есеји*, у којој, између осталог, полази од Платоновог схватања времена као слике вечности у покрету. - Horhe Luis Borhes, *Istorija večnosti i drugi eseji*, prevela sa španskog Krinka Vidaković Petrov, Narodna knjiga Alfa, Beograd, 1999, str. 5.

¹⁰¹ *Велики ахавски трг*, стр. 125. Курзив аутора.

¹⁰² Исто, стр. 100.

људи¹⁰³. О њима се једино знало то да су рођени у Ахаву, али да су нестали када им је била непуна година дана. Мистерија везана за њихов нестанак и поново појављивање условљава закључак да су у времену проведеном *изван Ахава*, ма где и како оно било, били у могућности да се ослободе утицаја порекла и ахавске болести коју рођењем носе и да сагледају ширу перспективу историје Ахава и ахавског проклетства, али и начин како да јој се супротставе. Они су „гледали горе и није се знало у шта су гледали, ни да ли су гледали, али се *нису молили Богу*. Стајали су наред Трга да би р а с л и ш т о д а љ е о д ч о в е к а“¹⁰⁴. То што они *већ нису људи* имплицира мисао да су успели у ономе чему су стремили Сарићеви јунаци другог круга – изласку из ахавског пакла. *Душа* је оно што човека везује са светом идеја, којој у потпуности припадају Обрен и Синан, а тело „тамница душе“, како су осећали Митар, Бајрам и Мехмед, за које је рођење значило пад душе у тело. Идеја пада (*descensus*) и њен контраст у идеји успона (*ascensus*), налази свој одраз у сцени у којој се Обрен и Синан налазе, као и сви други, на Тргу, али их је немогуће додирнути, већ само *проћи кроз њих*. Градоначелникове руке, који је хтео да их пробуди, уздрма из тог стања *усамљености* и *одсутности*, су се „дубоко зариле у њихова тела“¹⁰⁵. *Непостојаност* тела насупрот *постојању* душе је исходиште којем стреме Сарићеви јунаци, али у томе не успевају или у мањој или већој мери успевају, сходно снази *духа* који поседују и *вере* у свет идеја, а не чула.

Наказност тела спрам лепоте душе богаља Хашима илустративан је и пластичан пример премоћи, доминације *духовног* над *телесним*, чему су тежили они који су ахавски свет и његово проклетство осећали као пролазност *појавног* света. У том смислу посматрано, Ахав се може сматрати метафором живота *чулног, земаљског*, а излазак из њега (или бар тежња да се ослободимо његовог утицаја) – досезање *оностраног*, натчулног и духовног. У начину да се превазиђу опречности ова два супротстављена света (*coincidentia oppositorum*) садржана је вечна човекова унутрашња борба за превласт једног од њих.

Иако је обликом најмање личио на човека, Сарићев Хашим је био „више човек од оних који су имали и ноге и руке, а били ропски везани за своја места на

¹⁰³ Исто, стр. 51. Курзив аутора.

¹⁰⁴ Исто, стр. 32. Нагласила М. Ј. М.

¹⁰⁵ Исто, стр. 100.

Тргу¹⁰⁶. *Лепота* душе супротстављена је *наказности* тела и ту је Сарих засновао *естетику ружног*:

*Благо теби, Хашиме! К а к о л е п о и з г л е д а ш! Знаш ли да те твој облик
спасио. Не личиш на човека и болест није знала како да те нападне, с које стране,
остала је немоћна пред тобом, Хашиме!*¹⁰⁷

Будући пун наказа, оних који су „по облику и покретима личили на необичне гмизавце“¹⁰⁸, Ахав је представљао праву Содому и Гомору, али је таквим више чине они коју су унакажени у духовном а не телесном смислу, неморални, лицемерни, лажљиви, прељубници, отимачи, бездушници (њима припада највећи број Ахављана, у нашој анализи симболично представљени као становници епицентра круга ахавског пакла). Хашим је сурова слика и врхунац апсурдности коју је Сарих успео да оствари у овом роману. Ипак, стиче се утисак да је ова пишчева замисао била јача од његове идеје да је трансформише у импресиван лик те уместо да буде аутентичан, Хашим често изгледа као гротексан лик о коме се чита са укусом горчине. Такав унакажени створ који обликом и не личи на човека ослобођен је терета проклетства који мучи његове суграђане – ослобођен је *болести*:

Њему није био потребан Трг, ни Цамија, ни Јефtimiје, ни Бог – он је био здрав, јер је био богаљ.¹⁰⁹

Насупрот недоследности и недовољној приповедачкој умешности у грађењу Хашимовог лика, Сарих је најубедљивији онда када у једном лику – лику Јефtimiја, сажима све основне тачке своје ахавске поетике. Јефtimiјев прометејски дух оличен је већ у чињеници да је он једини становник Ахава који проналази *другачији пут* да се супротстави том „ахавком Богу“ – болести. Значај његове појаве у Ахаву дат је предсказањима у записима професора Патрногића:

¹⁰⁶ Исто, стр. 22.

¹⁰⁷ Исто, стр. 129. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

¹⁰⁸ Исто, стр. 23.

¹⁰⁹ Исто, стр. 22. Нагласила М. Ј. М.

У књизи даље пише да ће Ахавски трг постати мали за све којима буде потребна помоћ и да ће се родити човек који ће се, пошто неколико пута победи своју смрт, учинити мудрим и моћним. Он ће постати спаситељ и чувар својих суграђана, подићи ће необичну нараву с много рогова и поставити је на једном брду недалеко од града. То место помоћи ће људима исто колико и Трг.¹¹⁰

Јефтимије је можда једини Ахављанин који успева да се вине у „отворени свет“, јер је његов однос према ахавском свету (Тргу, болести, проклетству) слика *општег погледа на пролазан, земаљски живот* и замке које треба избећи на путу до *вечности*. Зато се с пуним правом може рећи да је за роман *Велики ахавски трг* карактеристична есхатолошка концепција света, нарочито ако се у контекст доведе крај романа – апокалипса изазавана доласком „црне птице“ која је наткрилила град, изазивајући мрак и смрт. Јефтимијев прометејски гест проналаска необичне нараве уз помоћ које ће Ахављани покушати да се изборе са вековним проклетством на које су осуђени, јесте својеврсна метафора отпора злу кроз иницијацију ретких, изабраних представника једног народа или колектива. Отуда се поштовање и дивљење Ахављана према сваком Јефтимијевом гесту или речи граничи са веровањем да је он нови Месија који ће их спасити страшне апокалипсе која ће задесити град.¹¹¹ У том смислу, Сарићев роман има нешто од старогрчког мита о Прометеју, нарочито од Есхилове драме у којој на крају бездан гута све, а у *Великом ахавском тргу* настаје потпуни мрак од густог црног дима кога је донела велика црна птица. Њен долазак (моћ предсказања) могу наслутити само они који су потпуно окренути свету идеја, чија је филозофија есхатолошки заснована.

Издак из Ахавског епицентра пакла могућ је једино кроз *Ахавско поље* које је симбол отворености за нова, другачија, на другачијим основама постављена животна, етичка и духовна начела. Отуда су ретки појединци успевали да до њега повремено допру – Митар, Бајрам, Мехмед. Ако се „Ахавско поље завршавало Јефтимијевим погледом“¹¹², ту се завршавала свака нада сваког

¹¹⁰ Исто, стр. 87.

¹¹¹ „Цела крошња покорна је овом листу зато што се разликује од осталих листова које сам до сада видео. И Јефтимије се разликује од нас и *то је довољно да бисмо га слушали и молили му се*“ (нагласила М.Ј.М) - *Велики ахавски трг*, стр. 65.

¹¹² Исто, стр. 67.

становника Ахава и сваки покушај да је могуће изаћи изван тих граница. До таквих великих и вечних истина могуће је доћи само понирањем у себе, јер се истина и крије у човеку. Поједини рефлексивни пасажии Јефтимиевих размишљања интерполирани у структуру приче чине његов лик јединственим у свеукупном Сарићевом стваралаштву:

Треба дуго, дуго гледати у себе, треба цео низ година гледати само у једну тачку да бисмо ушли у њена неслућена пространства. Толико сам година гледао у овај зид и ништа нисам видео до данашњег дана. Тврдим да се данас родио један део мене без кога је било немогуће видети овај тужни зид. Мислим да се тако рађамо целог живота,

*да смо сасвим рођени онда кад сасвим умремо.*¹¹³

Посматрана у светлу ових речи, Јефтимиева борба се не заснива на борби против *болести*, већ на борби против *себе сама*, односно против оног дела себе који га чини човеком – Ахављанином. То што је „три пута стизао у пределе смрти“¹¹⁴ учинило га је више надчовеком него човеком, односно он је од свих Сарићевих Ахављана једини који сасвим припада *оностраном*, свету идеја, једном речју – он је *слободан*. Да би то постигао он је морао да се одрекне онога што га чини човеком, иако га то није учинило срећнијим. Бројање честица прашине, набрајање појања петла у зору или покушај да се ослободи зелене боје у угловима очију (која потиче од женине хаљине коју је носила на венчању – симбол плотског), само су неке од карактеристика које га разликују од *човека*. У свим тим особинама Ахављани су препознавали његову посебност, различитост, а његов *долазак* као могућност да им буде показан пут спасења:

Без њега данас Ахављани не би могли. Он је њихов земаљски Бог.¹¹⁵

Тај „земаљски бог“, међутим, није и Бог ономе ко се не може и не жели одрећи *људског* у себи – његовој жени Павлини. Упркос томе што годинама

¹¹³ Исто, стр. 83. Курзив аутора.

¹¹⁴ Исто, стр. 38.

¹¹⁵ Исто, стр. 87. Нагласила М. Ј. М.

покушава да схвати његову *другачијост*, иако у томе није видела ништа *божанско*, Павлина не може да прихвати да је он престао и да буде мушкарац. Супротстављеност таквих опречних жеља неминовно ствара патњу јер једно опредељење (у овом случају *свет идеја*) искључује друго (*земаљско, плотско*). Зато је Павлинин глас – глас једног света коме Јефtimiје већ не припада: „...мени није потребан Јефtimiје – Бог, мени је потребан Јефtimiје – Мушкарац.“¹¹⁶

Досезање тог *оностраног* подразумева и Јефtimiјево разумевање оног *свакодневног*, ахавског света изнад кога се издигао. Зато његове речи немају осуђујући тон када се обраћа онима који су део уклетог ахавског света и своја уверења и поступке не доживљавају као погешне. Напротив, из њега зрачи јуродивост и емпатија када се својим суграђанима обраћа, јер „уста говоре оно чега је срце пуно“ (Лука, 6: 43, 45) и када наговештава оно што ће их задесити, јер је то судбина свих Ахављана, укључујући и њега самог. *Смиреност* којом дочекује крај својствена је само онима чија је контемплативност достигла такав ниво да са *помиреношћу* дочекује све што следи. Његове речи: „Почело је, мислим да је почело...“¹¹⁷ немају патетичан ни упозоравајући ни застрашујући тон, већ само *Истину* коју треба прихватити да „све је Земља“¹¹⁸ и да је пролазност судбина човека.

¹¹⁶ Исто.

¹¹⁷ Исто, стр. 129.

¹¹⁸ Исто, стр. 117.

4. Велика ахавска апокалипса

(Има ли наде за Човека?)

„Човек не може ни да замисли, нити да сања своју потпуну смрт. У овоме треба видети или доказ о бесмртности или бескрајни егоизам човека који се просто животом брани од своје идеје тоталне пролазности.“

Владета Јеротић

Тема апокалипсе одувек је интригирала човека и представљала снажан уметнички мотив, у књижевности, сликарству, али и у филмској уметности. Од *Епа о Гилгамешу* или библијског Потопа, до савремених визија писаца попут Кафке, она заокупља имагинацију уметника, који су се у почетку држали библијске представе, да би до данас измислили безброј најзразличитијих „тумачења“ и исписали исто толико апокалиптичних сценарија. Реч „апокалипса“ дословно значи – скидање вела са очију, али је њено значење често схватано као откровење, крај историје и увод у коначно избављење, као смак света, судњи дан или одсудна, коначна битка. Апокалипса је „откривање, откриће, што је и име за истину, за грчку алетеју (*aletheia*).“¹¹⁹

Готово сви есхатолошки митови старих народа приказују поновни повратак хаоса, општу, васељенску несрећу. Пожар и потоп најчешћи су видови светског помора. У Хесиодовој „Теогонији“ Зевс жели да свет спали и потопи. У традиционалним друштвима централне Америке, одумирање Сунца почетак је нестанка света праћеног стресовима земље која издише. Материјално разарање и морални расап увек иду једно уз друго. Сличности налазимо и у германско-скандинавској митологији, као и у индуској митологији, у последњем периоду трајања, названом Калијуга, „порок кужи живот док свет нестаје у огњу који се диже са дна океана“.¹²⁰

¹¹⁹ Novica Milić, *Istina apokalipse: književnost i filozofija na poslednjem sudu*, Biblioteka Lađa, Gradac, 2003, str. 13.

¹²⁰ Петар Џацић, „Апокалипса, мит, песништво“, *Из дана у дан, III*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, стр. 188-189.

Веселин Чајкановић истиче као значајне следеће карактеристике мита о смаку света:

1. смаку света претходи нестајање добрих обичаја и побожности, и појављивање чудовишних знамења и промена у природном поретку ствари;

2. свет ће пропасти кад се помрачи Месец, кад падну звезде с неба, кад се небо проломи и сруши, а може пропасти и од опаке зиме;

3. свет ће пропасти кад страшни змај нападне богове да разори поредак ствари (таквог змаја убија германски бог Тор и наш кнез Лазар, који је победу „искупио сопственим животом, на исти начин као и Тор“);¹²¹

Велики ахавски трг Петра Сарића је есхатолошки пројигиран, што значи да је дат као скуп догађаја који се односе на последње ствари човека и света, због чега посебан слој значења представља апокалиптична визија смака града Ахава, чији се становници припремају за коначан крај још од тренутка свог рођења. Иако су сви догађаји у роману усмерени ка смакнућу Ахава које ће наступити, његов крај се назире тек у последњим поглављима романа (26–28). Време надлазеће катастрофе прецизно је ситуирано и датумски, „деветнаестог августа 1871. године“¹²², а сам догађај као логичан след у историји овог града који је већ осуђен на пропаст. Тог дана је изнад Ахава почео да се појављује црни дим, густ и мастан. За тај почетни моменат апокалипсе која ће тек задесити град, карактеристичне су две ствари: 1) њено појављивање и судбину града предказао је Јефтимије (једини Ахављанин који је победио *људско* у себи, осим богаља Хашима који *ни по чему није личио на човека*) и 2) представљена је као долазак велике црне птице која ће наткрилити ахавско небо, изазивајући смрт свих њених становника:

Изнад Јефтимијеве главе пронашао је (Хашим, прим. М.Ј.М.) кружно кретање ваздуха и прашине. Личило је на мали завртањ у ваздуху, на занимљиву справу од ваздуха и прашине. Ту појаву није могао разумети све док није почела личити на

¹²¹ Војислав Ђурић, „О реконструкцији старе српске вере“, предговор књизи: Веселин Чајкановић, *Из старе српске религије и митологије (1910–1924)*, *Сабрана дела*, Књига прва, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Партенон М.А.М., Београд, 1994, стр. 43.

¹²² *Велики ахавски трг*, стр. 127.

птицу, опасну ахавску птицу која се удаљавала и летела према небу, изнад Ахава.¹²³

Црна птица се традиционално везује за зло: врана, гавран, само су неке од гласника несреће које често срећемо како у усменој, тако и у уметничкој књижевности. Птица као традиционални симбол има значење трансценденције, божанске манифестације, али и способност општења с боговима или ступања у више стање свести.¹²⁴ Крупне птице се често поистовећују са соларним, громовним или ветровним боговима, а језици су им муња.¹²⁵ Митски град Ахав најпре бива обавијен густим црним димом из кога се издваја „велика црна птица“¹²⁶. Њен долазак најављује оно што су Ахављани и њихови преци одувек ишчекивали – коначан крај, али крај који не изазива панику и страх, већ крај с којим се напослетку мире и препуштају му се, свесни да је било какав отпор бесмислен. Будући да је изабраник, редак Ахављанин који је успео да се вине изван овоземаљског, ахавског, уклетог света, и тиме наслути *истину* и трагику овоземаљског живота, Јефтимије смирено дочекује несрећу и његова мирноћа утиче на Ахављане који тек у тренутку несреће успевају да надрасту *људско* (у контексту земаљског), те да им сопствена несрећа не буде најважнија: „У паклу влада права љубав, толико је рај сиромашнији од пакла...“¹²⁷ То што се „понашао као да је унапред знао шта ће се догодити, па је гледао више у људе но горе у птице“¹²⁸ имплицитно указује на то да је он *изван овог света*, и да несрећа која ће задесити све Ахављане, њега дотиче само посредно – тек толико да се потпуно угасе последњи знаци његовог земаљског обличја. Ту се отвара питање: у којој мери је човек способан да се издигне изнад овог света и искушења које он доноси, те да се вине у „отворен свет“ у коме нема супротности између живота и смрти, где се и на делу, дакле у нашој свести, непрекидно обавља једначење између те две сфере, које заправо заједно чине целину.

¹²³ *Исто*, стр. 125-126.

¹²⁴ Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, str. 139.

¹²⁵ *Isto*.

¹²⁶ *Велики ахавски трг*, стр. 127.

¹²⁷ *Исто*, стр. 143. Курзив аутора.

¹²⁸ *Исто*, стр. 128.

Слика страшног надоласка мноштва црних птица је стравична апокалиптична визија нестанка једног града које поприма митски тон:

Ахавско небо се проламало од птичијих крила, слично летњој тучи која овде често долази неочекивано и подмукло. Прашина и ваздух на Тргу почињу да тамне, затим кровови и прозори. То је, у ствари, тамноцрвена боја која прекрива град. Смањују се људи и Трг, смањује се град Ахав и тоне неосетно према неком далеком дну.¹²⁹

Сарић можда није најубедљивији када слика апокалиптичну сцену над Ахавом, али је свакако сугестивнији онда када наговештава да је то само почетак онога што ће задесити град и његове становнике:

Док су птице летеле изнад наших погледа, ми смо веровали да много видимо, а ништа нисмо видели, били смо обични слепци.¹³⁰

Реч „апокалипса“ је, дакле, овде употребљена у примарном, основном значењу и односи се управо на *скидање вела са очију, откровење, истину*. Њеним доласком отварају се нова сазнања или истине о кривици и греху старе колико и сам град. Свест о несрећи изједначава се са свешћу о кривици. Безобзирни егоизам, похлепа, саможивост, пожуда, само су неке од особина које човека чине слепим за основне истине о значењу, смислу и вредности сопствених поступака. Али, страх пред коначношћу, пред надлазећом катастрофом чини човека *пробуђеним, новооткривеним*, у чему се препознаје основна идеја апокалипсе као откровења, јер је и „љубав према животу, у основи узевши, само страх од смрти“, како је тврдио Шопенхауер.¹³¹

Велика несрећа нагони и на велики сусрет са *истином*, а истина је да је судбина која је задесила Ахав мала казна за зло којим је град био обележен. Из тога произилази и апсурдна чињеница да је и сама птица која је наткрилила Ахав, остала „збуњена“ пред греховима који владају њиме:

¹²⁹ Исто, стр. 128-129.

¹³⁰ Исто, стр. 132. Нагласила М. Ј. М.

¹³¹ Artur Šopenhauer, *nav. delo*, str. 28.

А и несрећна птица је мислила да је наш ваздух обичан, није знала да у њему има безброј прстенова, безброј невидљивих замки скованих од ваздушног челика, и врхом кљуна погодила је средиште једног таквог круга. Многе раније птице успеле су да избегну замке ахавског ваздуха, само ова што се црни над нашим главама није успела. То што се с њом догађа м о ж д а је к о б н о з а њ у, а л и с е н е д е ш а в а з б о г њ е, в е ћ з б о г н а с, не односи се на њу већ на нас, на овај наш Трг, на цео Ахав, на сваки његов прозор, на гробља на џамију и зелену крошњу испод мог (Митровог, прим. М.Ј.М.) прозора, н а с в е ш т о је а х а в с к о.¹³²

У том контексту посматрана, и птица постаје *жртва* несреће, односно греха или *болести*, јер не успева да уништи зло. Али, ако *једна* птица не може уништити Ахав, може њих стотину које у налетима нападају град претварајући ваздух у тамноцрвену масу која симболизује крв, односно смрт. Овако конципирана прича има митски карактер и оличава вечну борбу добра и зла, али без очекиваног бајковитог призвука победе добра. Ахављани се препуштају нади да ће птица бити толико да ће и саму несрећу надвладати, односно да би смрт Ахава и свих Ахављана значила коначан крај сваком злу.

Сарићева замисао сликања апокалиптичног уништења једног града ни издалека, међутим, није сразмерна његовој реализацији. То се донекле може довести у везу са чињеницом да је ово његов први роман, али и да алегоријски роман, за какав се аутор определио, подразумева врсно приповедачко мајсторство и умешност да се код читаоца од почетка до краја одржи „илузија“ једне надстварности, једнако живе и истините као и она којој припада. Недовољна, рекли бисмо усиљена сугестивност избија из слике града коју наткриљују птице, јер се атмосфера страха, тескобе и пакла, не преноси уверљиво на читаоца који остаје на безбедној, али за уметнички доживљај далекој удаљености од те нове стварности. Ипак, о апокалипси се и може говорити само унапред (мада на начин као да се већ догодила), али без „могућности за проверу – искуства краја“¹³³, те је

¹³² *Велики ахавски трг*, стр. 132–133. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

¹³³ Novica Milić, *Istina apokalipse: književnost i filozofija na „poslednjem sudu“*, str. 14.

уметникова стваралачка имагинација пресудна за естетски доживљај који остварује код читаоца.

Сасвим неочекивано, у своју визију апокалипсе Ахава аутор уноси нови моменат који би се могао означити као – нови почетак, што је сасвим у духу хришћанске религије као „религије спаса“, а човека као *хришћанског* човека, а то је за хришћане Човек сам.¹³⁴ То још једном потврђује *есхатон* као крајње исходиште пишчеве основне идеје романа. Сарићевска Содом и Гомора доживљава уништење, али је остављена *нада* да ће негде другде постојати неки нови Ахав, јер „врло је људски, можда сувише људски веровати у нове почетке, у живот после краја“¹³⁵. Тај „нови Ахав“ Сарић ће касније успоставити у духовно блиским, али не више фантастичним, већ географски и животно реалистичким Бањанима у следећем роману *Сутра стиже Господар*. Безводни, кршевити црногорски пакао чини Бањане скоро митским селом, гротексним, застрашујућим, уклетим. Ово поднебље је далеко од Ахава, али је „фантастичније од фантастичног“¹³⁶, јер је у исти мах и стварно и имагинарно, и реалистичко и митско.

Из тамноцрвене боје која је захватила Ахав почиње да се пробија јака бљештава, бела светлост. Светлост је битан елеменат Сарићеве поетике и најчешће означава манифестацију божанског, духовног, светог. Светлост која бљешти из вртлога катаклизме Ахава наговештава да ипак има наде за неки нови свет, за неки нови, бољи Ахав. „Бела боја дана“¹³⁷ као симбол буђења (откровења) новог дана (новог живота), апсолутно доминира у тој визији уништења града. Из „црнила“ се јавља нова светлост као знак новог живота који ће негде поново настати: „Ахав је добијао ново небо са црним сунцем у средини“.¹³⁸

Јака, бљештава светлост добија свој најпотпунији израз у *ватри*, као симболу огња. „Црна ватра“¹³⁹ се шири над градом, „црни пожар“¹⁴⁰ бесни ахавским небом и људи, побеђени сатрвени, предавали су се несрећи „мирно и

¹³⁴ *Isto*, стр. 13.

¹³⁵ *Isto*.

¹³⁶ Драган Копривица, „Велики Ахавски тргови Петра Сарића: о роману *Велики Ахавски трг*“, *Стварање*, год. 55, 1/5 (1999), стр. 232.

¹³⁷ *Велики ахавски трг*, стр. 137.

¹³⁸ *Isto*.

¹³⁹ *Isto*, стр. 138.

¹⁴⁰ *Isto*.

равнодушно¹⁴¹. Велика метална црна плоча у коју се претвара ахавско небо својеврстан је самртнички покров над становницима овог уклетог града. У њему редом бивају покопани сви: Мехмед, Бајрам, Митар, Харалампије, Јефtimiје и њихови суграђани. *Нада* као спасење бива дарована онима који и нису припадали Ахаву (јер су живот провели ван града): Обрену и Синану. Они су сарићевки Ноје који ће једини преживети апокалипсу и на којима ће остати нада у Човека:

Ако се деси да се нико од нас не врати и град буде уништен као онај на Црном брегу, мислио је Јефtimiје док су се и његове очи затварале, ипак неће умрети Ахав. Остаће Обрен и Синан да негде подигну неки нови град, можда нови Ахав. Они немају ничег заједничког с нама, они нам одавно не припадају, они су уписани у неко далеко време. А ми, данашњи Ахављани, не припадамо ни једном времену, ни оном које је прошло, ни оном које ће доћи. Родили смо се и живели у невремену, у паузи између два времена. Место времена имамо пакао који се зове Ахав. А пакао није време:

*тамо где се завршава једно време, почиње пакао, где почиње друго време, завршава се пакао.*¹⁴²

Ахав тако постаје ванвременска и ванпросторна, односно свевремена и свепросторна митска прича о Човеку, његовом греху и покушају искупљења за неки нови, вечни живот. Отуда се као кључно питање романа намеће ово: Има ли наде за Човека? Није ли његов живот на Земљи Сизифов посао, осуђен на непрекидност покушаја и неуспеха? Овако утемељена филозофско-дискурзивна поставка романа, без обзира на књижевноестетске и стилске мањкавости, недоследности у излагањима, дигресијама и често недовољно развијеним поетским сликама, чини га модерним романом. Сарићев Ахављанин, иако смештен у митски простор и време, јесте слика модерног човека, лакомог на пролазна, лака задовољства, недовољно јаког и смелог да се одупре искушењима света и препозна трајне, непролазне вредности живота. Његов човек је патник и страдалник не само по рођењу, већ и по опредељењу, јер му је дража и ближа пролазна и лажна радост од истинске радости – победити самога себе.

¹⁴¹ Исто.

¹⁴² Исто, стр. 139-140. Курзив аутора.

Експлицитну потврду за то можемо пронаћи у речима самог Сарића скоро пола века касније, изреченим сасвим другим поводом, али суштински важним за разумевање његове поетике: „...будућност је на страни онога који пати и чека, и који се нада. Јер онај који је силом постигао што је хтео или, захваљујући онима које је употребио, више но је хтео: уместо наде има веру да је, престижући друге, загосподарио светом. А постигао је себе!“¹⁴³ То упућује на филозофско-оптимистичку поруку романа да за Човека ипак има наде.

Роман се завршава сликом Митрове смрти на прозору – којом смо и закорачили у митски свет *Великог ахавског трга*. Тако заокружена целина симболично пројектује циклично кретање живота и света или идеју о Ничеовом „вечитом враћању“.

Ако узмемо у обзир време када се појавио Сарићев *Велики ахавски трг* (1972), видећемо да је та година донела значајне романе у српску књижевност двадесетог века, као што су *Пешчаник* Данила Киша, *Време смрти I* и *II* Добрице Ћосића, *Употреба човека* Александра Тишме, али да су њима претходили такође велики и значајни романи (*Роман о Лондону* Милоша Црњанског из 1971, Селимовићева *Тврђава* из 1970), затим мање познати роман Милисава Савића *Љубави Андрије Курандића* (1972), јасно је да Сарићев роман, не само из друштвенополитичких разлога маргинализације српске књижевности стваране на подручју јужне српске покрајине, већ и из вредносних, уметничких, није могао да „исплива“ у сам врх српске књижевности. Његов значај ипак јесте у томе што је донео извесне новине на тематско-мотивском плану, али првенствено у алегоријском начину обликовања књижевне грађе.

¹⁴³ *Уметност живота*, стр. 14.

Ш СУТРА СТИЖЕ ГОСПОДАР

1. Бањански театар апсурда (Чекање као филозофија живота)

„Заробити неког чекањем,
најсигурнији је начин владања над њим“

Иво Андрић

Сам наслов романа *Сутра стиже Господар* упућује на мисао да је реч о модерном роману више авангардног него реалистичког проседеа. То је нарочито појачано аналогијом са насловом Бекетовог драмског текста *Чекајући Годоа* и са чињеницом да је Сарићев роман композиционо организован у два дела као што је и Бекетова трагикомедија. Бекет је био заокупљен проблемом људске егзистенције и отуђености модерног живота. Његова визија света је песимистичка и приказује живот као игру виших сила у којој је човек сведен на физиолошко и духовно вегетирање, на бесмислено „трајање“ испуњено патњама и узалудним ишчекивањем спаса. Да би избегао апсурдност таквог живота и човекову беспомоћност, Бекет напушта традиционалну наративну фабулу и уобичајен драмски заплет замењује низом сцена које се понављају са малим варијантама, а ликове своди на гротескне марионете (неми, слепи, глуви), које се помичу по неком бесмисленом ритму унутар свог ограниченог животног круга какви су улица, раскршће, соба, или су чак у том кретању онемогућене (смештене у канте за смеће или затрпане у песку).

Сарићеви Бањани „играју“ у свом театру апсурда, изгубивши *власт* и *право* над својом слободом, они губе и свој идентитет и постају марионете којима управља воља једног човека. Њихов егзистенцијални простор је круг који су сами затворили страхом, пристајањем на подаништво, непружањем отпора, помиреношћу са сопственим границама. И њихов животни круг сведен је, егзистенцијално и онтолошки, на простор Бањана унутар кога се одвија драмски заплет кроз низ сцена из малих, парадоксалних живота становника бањанских

села и њиховог аутократе Којадина Којадиновића. Категорија која најчвршће повезује ова два дела јесте *чекање* које прераста у атмосферу напетости, непознанице, па чак психозе. Али, док Бекетови Владимир, Естрагон и Поцо у бесмисленом чекању Годоа проводе живот, Сарићев Господар сигурно долази, и тај моменат је пресудан да се обична драма ишчекивања претвори у црногорски, бањански трагични театар апсурда.

Од тренутка када Господаров брат Сава, уочи свадбе свог сина, саопшти: „Сјутра стиже Господар!“¹, иако то „чак и деца знају“, иста та реченица поприма током целог романа *гротексне матаморфозе*, она „расте и гуши својом поруком, пријети и радује, одише васколиком срећом и колективном мржњом“, она је „почетак и крај, алфа и омега романа“.² Том реченицом је одређен живот сваког становника Бањана као *чекање Господара* који може било када, било где банути у било који крај Бањана. Символично уношење Његове столице током свадбе у Љесковом Долу (иако се поуздано зна да „вечерас неће доћи“), има исто симболично значење – чекање: Он сваког часа може доћи и изненадити их! Он је, у ствари, присутан и кад га нема, и у томе се Сарићева апсурдност битно разликује од Бекетове поставке. *Господарева столица, Господарево вино, Господареве чаше, Господарева песма, Господарев закон, Господарев јастук*, јесу симболи присутности, а не Његовог³ одсуства („све се ради као да је Он ту“⁴). Наизглед декларативно ишчекивање оног који је већ присутан, иако не физички, а оно својим ауторитетом и страховладањем, јесте основна животна филозофија бањанског човека:

То сјутра нам је: и јутрос, и сад, и ноћас. Вазда. Дани и ноћ
и су нам од чекања и страха.⁵

Колективну психозу чекања испуњену страхом, Сарић дефинише преко уобичајених питања: „Шта радите?“... „Шта радимо? Чекамо Господара!“.⁶ Ово

¹ *Сутра стиже Господар*, стр. 38.

² Драган Копривица, „Велики ахавски тргови Петра Сарића“, стр. 236-237.

³ Великим почетним словом, како и аутор, писали смо све заменице које се односе на Господара (Он, Његов, Њихов...)

⁴ *Сутра стиже Господар*, стр. 99.

⁵ *Исто*, стр. 54. Нагласила М. Ј. М.

ишчекивање претвара се у паничан страх од тренутка када се Он може појавити. Зато не изненађује што се у одговорима Бањана чита *лаж*, апсурдност да је све потаман, докле год се чека:

Питај Бањанина шта ти је мило, питање окрени како ти драго, у одговору мора стајати: *чекамо Господара*, а то значи: *добро смо, срећни смо, уроти, боже, овако да потраје, док Њега чекамо, добро смо и ништа нам не фали, тисни прст у уво и пјевај...*⁷

Или, на другом месту, слична формулација: „Ако Њега чекаш, све ти је потаман, ништа ти се рђаво не може догодити.“⁸

Чекање се тако претвара у параван иза кога влада страх од господара Којадина. Он постаје господар њиховог *времена*, а то значи и *живота*, јер је живот ограничен одређеним временом. На широком плану посматрано, Господар влада сваким човеком у Бањанима, они су његове *мртве душе*, јер не располажу слободом, нити било каквим осећањем осим страха, дакле не располажу *сопственим животом*. Због тога су одговори Бањана о „дивоти чекања“ иронична слика њиховог бесмисленог, апсурдног живота. У том бањанском театру апсурда све је подређено чекању Господара – дворишта су уређена, Његове столице постављене, путеви очишћени... Све је указивало на то да „Он сваког тренутка може банути“. Зато је само *чекање* више од Његовог доласка – оно је филозофија живота бањанског човека:

Теже ми је, чини ми се, било... док смо га чекали..., но сад кад је стигао.

С нама...је вазда *теже*: једно...чекање се заврши, друго почиње.

Јуче си свуда ...могла чути: *сјутра стиже Господар...*, а данас ћемо, чим оде... (могли бисмо и сад!), почети... да понављамо те ријечи.⁹

Трагедија *чекања* није дакле у неизвесности Господаровог доласка нити у страху од последица Његовог доласка. Трагедија се огледа у учесталом

⁶ Исто, стр. 334.

⁷ Исто. Курзив аутора.

⁸ Исто, стр. 195.

⁹ Исто, стр. 155. Курзив аутора.

понављању *чекања*, што се може именовати синтагмом „чекање као судбина“. Пасивност, инертност и одсуство сваке акције јесте оно што бањанског човека ставља у позицију дефанзивца у односу на Господара коме акција припада по иманенцији, јер је Он тај који држи конце у рукама и осмишљава живот својих саплеменика. То је сасвим у духу Андрићеве реченице: „Заробити неког чекањем, најсигурнији је начин владања над њим“. Чекање је, дакле, један од начина на који Господар Којадин Којадиновић манифестује своју апсолутистичку моћ. Најтеже је кад „од свих работа остане једна: *да чекају Господара*.“¹⁰ Сарићевим Бањанима, иако временски и просторно различитим и далеким од Бекетових јунака, живот јесте пуко вегетирање, *протицање времена* у чекању, у страховању од доласка Господара, у апсурдном доживљају *неприпадности* себи, већ *припадности времену чекања*, које је уједно и потрошиво време њиховог живота.

Међутим, није само *чекање* оно што Сарићев оквир дешавања чини театром апсурда, већ је то читав комплекс узрочно-последичних односа, догађаја и њихових последица које се у бесмисленом хаотичном кретању сударају, производећи све веће и веће апсурдности, урушавајући тако бањански свет унутар себе, у сопствену пропаст. Свака мисао или акција постају парадоксални у односу на систем већ успостављених апсурдних веза, што значи да се губи логичан, природан смисао догађаја у Бањанима, а њихов исход бива условљен наметнутим околностима. На тај начин ствара се зачарани круг апсурдности из којег нема излаза. Једна апсурдна замисао рађа другу, један такав догађај рађа други и тако у бесконачност. Јер, парадокс је стање егзистенције, стање света, стање живота. То је општа ситуација у којој се човек налази. Он је у тој ситуацији у свим стадијима на животном путу. Парадокс се не може избећи, јер се о парадоксу *не може имати знање*. „Све је парадоксално као и сам парадокс.“¹¹

Сама поставка односа Господар-поданици, као што смо видели, заснована је на низу парадоксалности, како у понашању самог Господара, тако и његових саплеменика. То је својеврсна *фарса* у којој је највише глумљених односа, чије су последице поражавајуће, јер произилазе из наопако постављених ствари, погрешно усвојених мишљења и акција које су у сукобу са оним ко их врши. Из

¹⁰ Исто, стр. 277. Курзив аутора.

¹¹ Вујадин Јокић, *Размеђа савремене филозофије*, Јединство, Приштина, 1981, стр. 101.

унутрашњих противречности и сукоба, индивидуалних драма Бањана и самог Господара Којадина, из њихових борби са самима собом, произилазе различите спољне манифестације које се артикулишу као апсурдне, сложени и замршени односи, чији ће сваки покушај разрешења довести до новог сукоба или трагедије.

Парадоксалан је однос који Бањани имају према своме Господару: док га љубе, уздижу, славе и моле се за Њега као каквом божанству, истовремено га презиру, проклињу, моле се за његову смрт („Услиши, господе, кад цио народ цвили: грднијех мука допао!“, „Дроб му рикнуо!“, „Вранза га губала!“, „Змија га запунула!“, „Злић га предро!“, „Поганац га прекинуо!“, „Затрло му се сјеме и племе!“¹²). Понизност коју показују, док га истовремено проклињу и мрзе, добија ироничан карактер, јер они не крију своје мисли само од Господара већ и од себе самих. Парадоксалност њиховог држања чини их обезличеним и смешним марионетама које покушавају да сачувају своје безвредне животе. Има ли веће апсурдности, гротеске, од идеје да у атмосфери потпуног обожавања једног човека све може постати средство идеализовања његовог лика и дела, па чак и птичији измет на столу једног Бањанина, јер је Господар изволио закључити да је у питању „дар с неба“, те се као такав треба држати попут реликвије под стакленим звоном?! И осојна страна имања мајстора Луке постаје светилиште јер је туда „оставио своје стопе“ Господар. У тај низ уклапа се и прича о Господаровим столицама као симболу Његове присутности и среће оних којима се укаже прилика да „доживе додир самог грба!“

Господар Којадин је Бог-сунце, бањански Амон Ра који „одређује“ када ће сунце изаћи а када заћи: „Сунце неће огријати док не уђем у Мртви до и спуштим се мајсторовој кући, ако се забавим и тамо приспијем у подне, оно не смије иза Заљуте, јутро ће да траје док не стигнем куда сам кренуо...“¹³ И док на једној страни јача Господарова моћ и свест да не постоји нико изнад њега, с друге стране, парадоксално, прогоне га страхови, привиђења и несанице. Нарочито се плашио све чешћег Миљановог и Јоловог привиђења, што је само појачавао

¹² *Сутра стиже Господар*, стр. 299.

¹³ *Исто*, стр. 325. Курзив аутора.

његове унутрашње противречности од којих на крају страда („Господар ће зауставити сунце, али не њих!“¹⁴)

Апсурдан је и однос који Бањани имају према сеоској куртизани Кавуни.¹⁵ Док је се мали број њих стиди као пошаста која срамоти бањанско племе, већина је слави, јер је „не мали број оних којима је помогла“ да постану мушкарци. Апсурдност се огледа не само у томе што се слабост чувених црногорских јунака крије у недостатку мушкости, већ и у томе што Кавуну бране речима: „*није обична курва...*“¹⁶ Између тога да је „*Кавуна курва*“ и да „*није обична курва*“ Сарић је успоставио читав низ иронично-саркастичних тонова¹⁷; роман добија облик фарсе у којој наступа потпуна деградација вредности, односно *истина* се проглашава за *лаж* и обратно, *здрави* за *болесно*, *храбро* за *кукавичко* итд. Кулминација апсурда садржана је у чињеници да је управо Кавуна та која Господара држи у шаци, јер зна његову тајну:

Ноћас је мој Господар!¹⁸

Из овога имплицитно произилази закључак да је Кавуна Господар Бањана а не Којадин, чиме је Сарић свој театар апсурда довео до врхунца. Али „ако је *апсурд* убедљив, он је оправдан“¹⁹, што значи да је књижевно прихватљив, јер чини један од основних елемената театра бањанског апсурда. У трагикомично постављеној перспективи, у којој сеоска куртизана доминира и има „власт“ над оним који представља апсолутистичку власт над обичним народом, лежи корен

¹⁴ Исто, стр. 326.

¹⁵ Кавуна је прототип Петруше у наредном роману, као што је врло слична Мајци из *Дечака из Ластве*. Интересантно је да за све њих писац налази јединствено животно исходиште или, боље рећи, емотивно уточиште, а то је љубав са извесним Турчином из Билеће, с каквом се не може поредити ни један љубавни доживљај касније. Ако је прича о лози Којадиновића основна тематска нит свих Сарићевих романа, онда је прича о љубави са билећанским Турчином учестао мотив који Сарић употребљава. На сличан начин користи мотив полно немоћног мушкарца, мотив натпросечно интелигентног дечака кога „напада болест“, мотив инцеста, долазак просјака усред ноћи итд.

¹⁶ *Сутра стиже Господар*, стр. 43.

¹⁷ „Реч *курва*, кад се односи на Кавуну, и м а д р у г о з н а ч е њ е (нагласила М. Ј. М.), у њој се изгубио траг погрде, она ју је издвојила од осталих жена и људи и избацила јој име у Бањанима, значајније од оних које је Скупштина поставила. Иста реч, уз име друге жене, значи што одвазда: бруку и кастиг! „Кавуни ниједна није до шљанка“, „Она као да није женско!““ (Исто, стр. 239).

¹⁸ Исто, стр. 42. Нагласила М. Ј. М.

¹⁹ Aleksej Remizov, „Моје гледање“, *Rađanje moderne književnosti: roman*, priredio Aleksandar Petrov, prevela Mira Lalić, Nolit, Beograd, 1975, str. 126.

сваке трагедије тих истих племеника, сељака. Немогућност да задовољи елементарни животни акт као мушкарац, учиниће од Којадина страшљивца пред Кавуном која зна његову тајну, с једне, и свирепог поглавара који олако одузима живот сваком неистомишљенику, с друге стране. Једна парадоксалност рађа другу – мала несрећа рађа већу и опаснију.

Тај реципроцитет Господаровог унутрашњег незадовољства и спољашње манифестације у виду бескрупулозне тираније, додатно је појачан апсурдном идејом да је Он, Којадин Којадиновић, „свемоћни Господар Бањана“, изигран и од стране рођене жене Сокне. Слицы патријархалне породичне заједнице (која није и типична, јер се ради о кући владара, а не обичног племеника), у којој је жена беспоговорна сенка која без речи прати и слуша Господарова упутства, навикнута на грубост, понижавање и безосећајност, претпостављена је груба, али животна, стварна *истина*, да та иста сенка од жене не гаји мужевљево/Господарово, већ (гле, апсурдности!) дете једног слуге! Упркос томе што не тежи никаквој промени у односима Господара према њој:

Ја друкчије не бих могла, ни умјела. Кад би се само једна ситница промијенила код Њега, кад бих увидјела да је за толико (саставила је палац и кажипрст) постао бољи према мени, била бих несрећнија но овако²⁰,

Сокна је једина која доживљава потпуну слободу свог бића, јер у ноћима проведеним са слугом Чокорилом схвата да слобода значи Љубав и да бити слободан може само онај који је способан и спреман да се ослободи наметнутих *конвенционалних* стега и усуди се на *инвенцију*, на излазак из себе и онога што он јесте за околину. Она је једина која из *бића-по-себи* прераста у виши, смисленији и индивидуалнији чин *бића-за-себе*. Својеврсна озареност коју доноси новостечена, иако краткотрајна слобода, манифестује се као естетска епифанија, религиозно озарење, сусрет са најдубљим собом у молитви, због чега ће радосно узвикнути: „Замишљала сам да Бог има такво лице!“²¹

Иако наизглед природна и логична, јер симболизује тренутак апсолутне среће слободног бића, ова слика је сва у знаку противречности, јер религиозно

²⁰ *Сутра стиже Господар*, стр. 22.

²¹ *Исто*, стр. 275.

озарење не долази од оног који је Сокнин изабраник пред Богом већ од оног који је пред Божијим и патријархалним законима на другој страни, страни греха и зла. У театру апсурда у коме има једну од већих и значајнијих улога, Сокна преживљава лично *чекање* Господара, али не Његов долазак, већ његов *недолазак*, смрт или, када је смрт већ неизвесна и далека, тренутак у коме ће се Његова свест сасвим помутити:

Ако Бог угоди да полуди... О сило небеска, повуци тај мали покрет, пушти ту витку ријеч: нек полуди Којадин Машанов, Господар Бањана, њихов и мој највећи напасник... Уздала сам се да ће Турци побиједити, куку мени, надање отишло с вјетром и прашином. Не смијем вјеру губити, рекао ми је Чокорило. Дако овог пута полуди, и досад га је овако притјешњивало, али се враћао..., храбри ме да никад није отишао далеко као сад...²²

У парадоксалној ситуацији пред могућношћу надолазећег и све извеснијег Господаровог лудила, Сарић је мотивационо оживео читав свет унутрашњих односа бањанског универзума у коме ствари немају логичан већ апсурдан смисао. То је једна *искривљена слика света*, како на колективном, тако и на индивидуалном плану јединке. Мудре речи великог Миљана то најбоље потврђују: „...како се слажу истина и лаж у човеку“²³. Захваљујући томе, аутор придобија читаоца да се „бори“ на страни добра, а не зла, истине, а не лажи, што ће рећи да га не оставља равнодушним чак ни у моралним расуђивањима и просуђивањима, већ га – уметнички и књижевно – сугестивно наводи да у свету апсурдних односа препозна истину, ма како била загонетна и скривена иза лажних представа.

Та *обрнута перспектива* каквој је Сарић књижевно изложио Бањане и свет његових јунака и антијунака, понавља једну од кључних идеја првог романа *Велики ахавски трг*, а то је идеја да се у телесно унакаженим људима крије истинска духовна и душевна лепота и снага. Миљанове речи: „Човјек је највећи богаљ кад се лажно смије!“²⁴ експлицитна су потврда тог става. Таква физички

²² Исто, стр. 280. Курзив аутора.

²³ Исто, стр. 56.

²⁴ Исто.

осакаћена а душевно оплемењена јесте кнежева кћер Милуша, али и њен малоумни брат Душко, кога наводно жене Миљановом Видном. Ако се у парадоксалностима крију најдубље истине, онда је једна истина – истина *трагедије* – повезала два несрећна Божија створења у Бањанима, малолетну Видну, принуђену на ноћи са кнезом уместо са његовим сином, и малоумног, наивног и невиног Душка, у коме Видна препознаје више чистоте но у свима који га омаловажавају. У необичној, присној и немој вези два створења која се *разумеју* и *осећају*, Сарић је представио и трагичну страну бањанског театра апсурда, јер је и та необична веза изграђена на мноштву сложених односа какви су учена, присила и принуда. Њихов однос, пун лирског сензибилитета, јесте антитеза на којој почива бањански свет изврнутих вредности.

У централни догађај у роману – свадба у Љесковом Дољу – Сарић уводи на сцену просјака Милутина, чије ће присуство бити јасан показатељ демистификације апсурдних и лажних односа људи међу собом и са самима собом. Апострофирањем идеје да је ово „Милутинова ноћ!“²⁵, уместо ноћ оних који славе, тачка гледишта се помера на виши значењски ниво, јер се у суровом опхођењу према убогом просјаку, налик на ритуалне паганске обреде жртвовања, открива суштина, долази до откровења, збацивања маски и лажних представа о племенитим и милосрдним Бањанима као Божијим угодницима. „Необична игра над просјаковим телом“²⁶ је смештена у епицентар бањанског театра апсурда (или театар зла), јер ритуал пљувања и прескакања скоро беживотног тела које јечи, искључује све разумско али и све хришћанско – искључује Бога, а на његово место поставља Господара. Однос помахнитале светине, која се у пијанству ослобађа унутрашњих моралних и друштвених ограничења, јесте реплика апсурдних односа из романа *Велики ахавски трг*, у којима је милосрђе само параван за зло. Речи Миљанове жене Росе: „Боже драги, какве богаље правиш од свог народа?!“²⁷, указују на то да је Бог напустио Бањане и њихове душе оставио празним и несрећним, јер су занемарили све људско и морално према ближњима. Наводна милост коју потом указују изнемоглом и рањеном просјаку Милутину,

²⁵ Исто, стр. 113.

²⁶ Исто, стр. 112.

²⁷ Исто, стр. 113.

идентична је идеји из претходног романа – помоћи убогом значи помоћи себи због себе, а не због онога коме је помоћ *потребна*:

*Мало ко удјељује просјаку зато што га жали. Удијелити просјаку, у Бањанима, значи спрати грјех са себе, учинити себи више но њему. Гдје год има доста грешника, просјаци добро пролазе! Кад ти Бањанин помаже, значи да је он у већој невољи од тебе!*²⁸

На исти начин као што је Хашим из претходног романа „здрав зато што је био богаљ“, бањански просјак Милутин је метафора свеукупних хришћанских врлина сакупљених у једној људској души. То је нарочито изражено процесом симболизације *светлости* која зрачи из просјаковог тела. „Зрачити светлошћу“ и „бити Светлост“ могу само одабрани чија је душа „чиста као сунце“, упркос физичкој накарадности. Тај *принцип парадокса* или обједињења супротности се још једном потврђује као битан елемент Сарићеве поетике, у чијој је функцији и *прича о Милутиновој шетњи небесима*. Супротност између оних „који су се склањали од светлости...“²⁹ и страха да Милутин „много зна о свјетлости“³⁰ превладана је сазнањем да „он није обичан човјек!“³¹ Милутин је најближи Богу, оном истом који је напустио бањански свет, он је метафора искушења које бежбожни Бањани треба да прођу и докажу да нису сасвим заборавили на Бога: „Жене су се плашиле Милутина као човјека који се састаје с богом и, најчешће кријући, давале му све што би затражио.“³²

Читав низ других парадоксалности обележава бањански свет апсурдних односа, а једна од њих је и спровођење *Господаревог закона* за лупеже. Ако нема лопова, мора се измислити, како би закон могао бити спроведен и тако доказана Господарова моћ али и „праведност“. Мучење невиног човека којем су присуствовали Бањани, али и мајстори Далматинци, има за циљ ширење страха међу поданицима и упозорење да „нема другог Бога осим Њега!“ Слика Шућовог храброг држања док га на жару невиног пеку, није израз јунаштва и храбрости,

²⁸ Исто, стр. 140. Курзив аутора.

²⁹ Исто, стр. 130.

³⁰ Исто, стр. 149.

³¹ Исто.

³² Исто.

бећ доказ велике понизности пред Господаром: „Шућо подноси казну без речи, без ичега што би значило протест или претњу, као да није жив човек!“³³ Исто се дешава са онима који гледају нетремице док се казна извршава... Не рећи ништа, не реаговати, зажмурити пред оним што се пред њиховим очима дешава, поуздан је знак *поштовања* Господара и Његовог закона – Његове „правде“. То ће далматинске мајсторе оставити збуњеним и уплашеним, јер схватају да *Бањани нису обичан свет*, и да треба само извући живу главу до краја радова. Али, све то није довољно, јер се у Господаровој свести јавља она клица сумње која га разједа, па и у Шућовом трпљењу види супротстављање – ћутање као пркос уместо јаук као „захвалност“ за такве муке: „Ко је над ким: Он над Шућом или Шућо над Њим?“³⁴ То питање отвара и проблем Господарове неслободе бића – он је у власти сопствених предрасуда. Отуда његов парадоксалан закључак: „Њему је на сачу сербезније но Господару у столици!“³⁵

Спровођење казне над лупежом завршава се церемонијално *Господаровом песмом* што се уклапа у систем апсурдних односа који владају овим црногорским племеном. Ипак, највећа парадоксалност која одређује читаву приповест романа, његов ток и расплет лежи у растрзаном бићу самог Господара и његовој суманутој идеји да ће обезбедити напредак својој лози и својим саплеменицима тако што ће и сам постићи успех, а он се састоји, апсурдно, у његовом успеху као мушкарца. Сазнање да је „очи у очи са женском, која га жели, доноси страх од неуспјеха“³⁶, али и абнормалну идеју да се успех налази код његове сестре Зорке, која њему не може бити женско јер је сестра!? У тој је идеји садржана сва парадоксалност Господарове несреће и сав апсурд историје бањанског племена.

³³ Исто, стр. 351.

³⁴ Исто.

³⁵ Исто, стр. 352.

³⁶ Исто, стр. 347.

2. Између Бога и човека

(Поступак карактеризације лика Господара Којадина)

*„Ко наноси неправду, несрећнији је
од оног који је трпи“*

Демокрит

У крајње необичан свет Бањана, који почива на систему обрнутих вредности и супротности које једна другу ниште, Сарић нас је увео кроз Господаров поглед са Ризван-бегове Куле на Пандурици, коју је Он, Којадин Којадиновић, након победе над Турцима, запосео. Оваква позиција изнад „обичног“ народа омогућава померање тачке гледишта из позиције „испод“ на позицију „изнад“ која припада Господару Којадину. Није ли то можда покушај разумевања тежине власти коју носи Господар или покушај оправдања човека који је обележен и одређен својим пореклом?

Ја сам Којадин Машанов Којадиновић, оглашени капетан и Господар. Моје јунаштво и мудрост прочули су се далеко, по Црној Гори и Херцеговини!... Али, све је било напрешито, смуњило се преко ноћи, као у сну. Притисло ме. Није шала: Господар свеколиких Бањана и Опутне Рудине! Не могу да се приберем. Ни сан ми није као раније. Најчешће не знам како ћу... и то не само с Пламеном,³⁷ већ и са собом.³⁸

Поступак који је Сарић спровео у грађењу карактера Господара Којадина не прати једнодимензоналну схему традиционалне реалистичке форме романа по којој сами поступци граде његов карактер. У приступу карактеризацији Господаровог лика поћи ћемо од мишљења Миливоја Солара да се поступку карактеризације може прићи двојако: у првом случају карактер главног јунака бива схваћен у оквиру приче у најширем смислу речи, у оквиру одређене концепције света прозног књижевног дела, „такве концепције која свијет романа

³⁷ Племеном (прим. М. Ј. М.)

³⁸ *Сутра стиже Господар*, стр. 13.

разматра у аналогји с митским свијетом³⁹ и у другом случају, у коме се карактер настоји протумачити тако да се свет романа доведе у одређену везу са „збиљским свијетом, што значи да и карактер бива овако и онако *мјерен* збиљским људима.“⁴⁰ У првом случају, карактеризација је само један од модалитета обликовања *приче*, а у другом карактер је у функцији *идеје*, односно карактери самим својим постојањем, избором својстава која им аутор приписује, као и начином свог деловања у причи, показују како роман треба схватити, односно протумачити.⁴¹ Пројектована на раван романа *Сутра стиже Господар*, ова се двострука карактеризација може сажети у идеји да је карактер специфичног и надасве необичног лика Којадиновог одређен јасном диференцијацијом између *Којадина Господара* и *Којадина човека*, коју Сарић изражава речима:

Неће Господар и човек заједно⁴²

Ако бисмо *човека* Којадина Којадиновића довели у везу са причом о уклетој, инцестом обележеној лози Којадиновића, као наративној парадигми свих Сарићевих романа, његови би поступци били „природан пут“ понављања проклетства из генерације у генерацију, што значи карактеризација би била у функцији *приче* о Којадиновићима. С друге стране, ако бисмо у први план истраживања узели Којадиново деспотско владање и његове поступке посматрали кроз призму жеље за апсолутном моћи, без значајнијег осврта на његово порекло, карактеризација би била у функцији *идеје* о апсолутистичкој власти, исконској човековој жељи за моћи, потреби да влада, да се изједначава са Богом.

Ипак, чини се да је Сарићу пошло за руком, што се може узети као посебан квалитет његовог приповедачког поступка, да на непосредном *сучељавању* ова два унутрашња света Господарове личности, на *пореклу* и на *моћи*, изгради јунака који захтева и другачију уметничку индивидуализацију. Јер, у приступу откривању књижевног јунака, писао је и Бахтин поводом романа Достојевског, оно што треба да буде откривено и окарактерисано не представља одређено биће

³⁹ Milivoj Solar, *Ideja i priča: aspekti teorije proze*, Znanje, Zagreb, 1980, str. 139.

⁴⁰ *Isto*.

⁴¹ *Isto*, str. 140.

⁴² *Сутра стиже Господар*, стр. 341. Нагласила М. Ј. М.

јунака, нити његов чврсти лик, већ „последњи резултат његове свести и самосвести, на крају крајева – последњу реч јунака о себи самом и о свом свету“⁴³. Препустивши свом јунаку да прича о самом себи и о свом свету, Сарић је дао и *дијалошку оријентацију* свом роману, јер не прича о јунаку, већ *са* јунаком, и та дистанца за коју се концепцијски определио обезбеђује објективност у приказивању јунака, али говори још једном у прилог модерном духу овог романа.

Физичком времену у роману, које подразумева математичко-историјски однос према догађајима, Сарић је супротставио *психолошко* или *субјективно* време, где појединац има личну меру времена која се потврђује или не потврђује са физичким временом. То се првенствено односи на *особеност* – болест којом су обележени Којадиновићи. Присуство и *знак* болести код појединих предака и потомака лозе, има карактер субјективног, јер оно што болест значи за Господара не значи и за његове саплеменике. Представљајући историју болести кроз Господарове речи, која је започела пре триста година са далеким истоименим претком који је погрешно са сестром, преко бана Стојана, па све до Господара Којадина, а која ће, евидентно, бити настављена кроз Господаровог потомка Прња (Лазаревог сина), Сарић је дао ту *субјективну меру* коју болест има за Којадиновиће, али и за свет око њих. Док су за Бањане Којадиновићи „губа и проклетство ове земље“⁴⁴, за Господара је болест Којадиновића „умље и велико имање“. У Прњовим ноћним нападима у којима „гори“ и „брани се од пламена“, Господар види срећну околност да се истинска, „права“ лоза Којадиновића наставља. То је она иста света болест – *morbus sacer*, чије зачетке налазимо већ у *Великом ахавском тргу*, а којој је и у каснијим романима Сарић дао много простора и важности. Она је израз дионизијског принципа, уништитељског и самообнављајућег истовремено, рушилачког и стваралачког. Њени корени сежу у далеку предачку прошлост везану за инцест између брата и сестре. Она је *проклетство* и *награда* Којадиновићима, јер их чини изузетним и различитим. Та болест је скуп супротстављених особина оличених у најизразитијем представнику лозе – у Господару Којадину. Она Њега чини истовремено мудрацем и лудаком, срећником и неизмерним патником, владаром и подаником, целатом и жртвом.

⁴³ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, str. 47.

⁴⁴ *Сутра стиже Господар*, стр. 202.

О природи болести и значењу које има за Којадиновиће, сазнајемо управо из разговора два Којадиновића – Господара и Прња. То што се писац одређује да нам о болести прича Господар а не поданици, обезбеђује дубље, психолошко и мотивационо уживљавање у *свет тајни* Господара Којадина, у разлоге његове патње, али и његове свирепости. Господар, између осталог, о болести говори дечаку Прњу:

Био сам као ти, у твоје дане. Све тако... Не збуњуј се: ја у теби, у твојој болести, видим свога наследника! Не плаши се: у томе што те ноћу напада крије се неслућена снага.⁴⁵

Мој, Прњо, будући Господару над Бањанима и Опутном Рудином, оно што други у нама виде и сумњиво врте главом, наше је умље, наше велико имање.... Та је *болест* победила Ризван-бега и станила га у Билећу!⁴⁶

У нама не мирује Којадиновића клица с којом се не може бити у разуму. Она је више од икаква разум!⁴⁷

*Чуо си за прадеда Машана. Кад је умро, с њим је сахрањен и дио тебе, иако си се родио педесет и три године послје његове смрти. Твојим доласком на свијет, васкрсао је и дио покојног ти прадеда. Тако, нити је он сам умро, нити си се ти сам родио!...*⁴⁸

Он, велики Господар Бањана, усамљеник у својој болести проналази срећу у сазнању да *више није сам* и, што је још важније, неће ни бити сам, јер је *клица Којадиновића* нашла своје плодно тле у потомку Прњу. Али, то што га за тренутак чини мирним нема дуготрајан ефекат, јер та клица раздире сасвим његово биће изнутра, изједа га и чини другачијим од онога што народ о њему мисли. Он, велики Господар Бањана, *господари* животима својих племеника. Он своје „право над животом“ спроводи тако што примењује право да убија, или одустаје од

⁴⁵ Исто, стр. 69.

⁴⁶ Исто, стр. 70. Курзив аутора.

⁴⁷ Исто. Нагласила М. Ј. М.

⁴⁸ Исто, стр. 137. Курзив аутора.

примене тог права; своју моћ над животом он обележава само преко *смрти* коју је у могућности да захтева.⁴⁹ Од његове руке страдају, јавно или тајно, сви неистомишљеници који су се усудили да се јавно изјасне о његовој владавини. Његова казна је далекосежна и свирепа, јер се не односи само директно на кривце, него често и на њихове потомке. Он је целат у чијим је рукама мач којим досуђује смрт или живот Бањанима. Али, Он, тај велики целат, *бањански Бог*, јесте страдалник и патник, жртва мрачних страсти, мутних нагона, зле крви. Он је у страху од мртвих, од сна, од птица, од *оног* што недефинисано осећа према сестри Зорки. И зато је, наизглед случајно уметнута, мисао Бањана да „о Њему нико ништа не зна“⁵⁰ најдиректнија потврда дубине понора који Господар носи у себи и који сваким даном прети да га повуче на дно. Нимало случајно, Он је обележен полном немоћи. Он, силник, деспот и целат, има једног јединог Господара – сеоску куртизану Кавуну, пред којом је остао поражен и сломљен:

Није лако бити Господар над проклетим и пасјим племеном! Ономадне сам шетао главним путем поврх Пандурице и молио Бога да никога не сретнем, да ме нико не сустигне. Толико ми је требало да будем сам. И нико се није појавио. Ипак, догодило се најгоре (Све што се мени догађа, најгоре је). Гледао сам у своје ноге, у кољена што се подижу, и: била су њена кољена, пода мном корачају њене ноге! Она је свуда! Н о ћ а с ј е м о ј Г о с п о д а р.⁵¹

У односу према својој жени Сокни, Господар је такође представљен као жртва. Иако је „господарица, а прва робиња“, иако живи у страху од његових непредвиђених реаговања, његовог набуситог карактера, она том силнику и бескрупулознику, грубијану и горштаку, подмеће туђе дете као његово, због чега ће он доживотно бити у сумњи.

Којадин Којадиновић, свемогући и сведржећи господар Бањана, плаши се ситних створења и нарочито птица. Појава птица и њихов крик изнад Којадинове главе симболизују његову умну поремећеност која временом расте. Али, у њима

⁴⁹ „Pravo koje se iskazuje kao pravo nad životom i nad smrću jeste, u stvari, pravo *dosuđivanja smrti i ostavljanja* u životu“, piše Fuko u tekstu „Pravo smrti i moć nad životom.“ - Mišel Fuko, *Volja za znanjem: istorija seksualnosti*, I, s francuskog prevela Jelena Stakić (prepravljen prevod prvog izdanja iz 1978. godine, redakcija prevoda Dejan Aničić), Karpis, Loznica, 2006, str. 152.

⁵⁰ *Сутра стигне Господар*, стр. 213.

⁵¹ *Исто*, стр. 42. Нагласила М. Ј. М.

се крије и траг прошлости, знак опомињуће уклетости. У заглашујућим крицима, које други и не чују, Господар препознаје *знак несреће*, и то оне која се већ догодила (пре триста година између брата и сестре и сад та несрећа „путује (...) на нас...“⁵², као и оне која ће се тек *догодити*, а коју Господарова болест наслућује и носи:

Нема се куд: није као друге птице! Њен крик, у виду блештаве челичне муње, чини неколико круга око Њега и стреловито нестаје, тамо куда и јуче. Озбиљно се уплашио: цело предсказање везано је за Њега, опомиње га да нешто треба, да нешто мора учинити, предузети. Али, шта?!⁵³

Наговештавајући већ на почетку то *нешто* што треба променити, аутор посредно, али сугестивно наводи читаоца да размишља у правцу у коме размишља и Господар. Читалац постаје део представљене стварности, односно посредник у процесу карактеризације – сапатник у несрећи Којадина *човека* и критичар власти Којадина *Господара*. Једном речју – читалац постаје *медијум* кроз који се преламају сви Господарови антагонизми због којих он страда. Којадина *човека* одређује његово *порекло*, индикативно пројцирано кроз причу/легенду о Црвеној стијени⁵⁴, а Којадина *Господара* *жеља за апсолутном*

⁵² Исто, стр. 21.

⁵³ Исто, стр. 20.

⁵⁴ Прича о Црвеној стијени је идеографско чвориште свих Сарићевих романа, фундамент, језгро из којег се поетички и хронолошки развија касније у *Дечаку из Ластве* и *Петруши и Милуши*, приповест о потомцима уклете лозе Којадиновића, који немају смираја ни опроста од прародитељског греха којим су жигосани. Прича о Црвеној стијени тако поприма карактер легенде, на којој се као на *архетипској слици* темељи свеколика Сарићева приповест. Због значења које има за разумевање Сарићеве поетике наводимо је у целини:

„...Давно, стотинама година уназад, брат погријешио са сестром, није знао шта ће са срамотом која га је пријетећи окруживала. Ако се сазна, без икаквог суђења право ће на мушкетање које је обављано јавно на Братач пољу. Несрећни момак плашио се срамотне погибије, а још више црног гласа који је сваког часа могао да оде низ Бањане. Једне недјеље, око подне, дошао је сестри која са стадом беше испод самог врха Кленачког брда. Попели су се на највишу стијену и ту направили посљедњи договор: убиће њу, па себе. Припремио је велики нож: пуцањ би огласио смрт. Она раскопчала кошуљу и извукла лијеву руку из рукава: крупна дојка забљештала пред његовим очима неспособним ни да се склопе, ни да трепну. Десном руком, врхом кажипрста, показала му мјесто..., он снажно замахнуо, и хладно бијело сечиво нестало је испод округле дјевојачке сисе. Тупо је јекнула и загрцала.

Одмах је дигао руку на себе. Био се опростио од свијета (то је онај немјерљиви дјелић времена кад је самоубица уистину мртав иако на његовом тијелу нема ране), кад му се рука с ножем неочекивано укочила и остала у ваздуху! Није могао себе да убије! Дуго није повјеровао, није знао шта се догодило. Тукао се шакама, бацао се лицем на пјесковиту земљу, сав се изгребао, прокрварио, али, није могао себе да убије! Низ стијену просула се крв његове сестре. Стијена

влашћу, пројектована у идеји да је он *земаљски Бог*. На судару та два света Сарић је изградио јединствен лик Господара и његов карактер целата-жртве. Господар као деспот и свемоћни владар, једна је страна његовог лика, а сасвим друга она која Којадина приказује као несрећника и усамљеника, али су обе стране типичне за све деспоте, пише Стеван Кордић у предговору романа⁵⁵. Оно што је, међутим, специфично код Сарића, јесте то да је свом Господару додао и особину која је теже ухватљива и разумљива: мутну крв, односно инцестуозно порекло читавог његовог братства и склоност самог Господара инцесту.⁵⁶

Предачки грех Којадиновића, њихова „нечиста крв“, претвара се у неман која се храни све већим жељама и раздире оног који је носи. Због тога није нимало случајно што је управо Господарова сестра Зорка она која разуме његову несрећу и смрт свега људског у њему, јер и сама носи клицу те „болести“, коју препознаје њој блиска Марица: „Постоји *нешто* у теби про че га ни је мо гу ће с жи во м г л а в о м.“⁵⁷ То *нешто* носи несрећу и опасност која је блиска смрти. Због тога Зорка има двојака осећања према брату: док га, с једне стране, жали као човека, знајући размере његове патње, на другој страни га мрзи и презире због свирепости коју у њему рађа власт и која убија све људско и разумско:

Крви бих му се напила! Он није Господар Бањана, он је народни злотвор, сто пута гори од Ризван-бега. И мене, сестру, хоће да ојади, што нико никог...⁵⁸

остала црвена. Њој било име Божана, њему Којадин. Касније, он се оженио и имао девет синова. Хтио што више дјецe, вјеровало да она могу да га одвоје од Црвене стијене. А није му ни на крај памети било да рађање дјецe може значити умножавање несреће. Дању му било лакше: протичало вријеме у послу, а ноћ наилазила као провалија: помисао на постељу водила га у сусрет Кленачком брду, у жар Црвене стијене. Кревету је прилазио кад се од умора и сна није могао држати ногу. Једном се разгласило: „*полудио несретни Којадин...*“

После његове смрти синови му се прозвали Којадиновићима. Од њих је данас најмоћније бањско братство. Кад се девет брата поженило, изродило се много деце, па се и она почела женити и удавати, кренула је прича о грешном брату и сестри. То је време кад Којадиновићима иде сваки напредак, кад стичу глас и име. Говорило се: *хоће ти се као да си Којадиновић*, или: *паметно дијете као да су га Којадиновићи правили*. Што су моћали, прича се ширила, нарочито пошто су Којадиновићи, после победе над Турцима, постали *владајуће братство*.

Гледано извана, затро јој се сваки траг. А унутра, дубоко у народу, она је тињала неком врстом заноса и пожуде...“ - *Сутра стиже Господар*, стр. 143-145.

⁵⁵ Стеван Кордић, „Кажа о господарењу и подаништву“, стр. XXI

⁵⁶ *Исто*, стр. XVI.

⁵⁷ *Сутра стиже Господар*, стр. 62. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

⁵⁸ *Исто*, стр. 98.

Са порастом и снажењем апсолутистичке моћи расте и Господарова мутна жеља за грехом према сестри, чије се консеквенце најјасније могу наслутити у ноћи уочи битке на Црном куку. Поступак који је аутор применио како би читаоцу омогућио да „приступи“ Господаровој свести јесте Господарова својеврсна молитва Богу, која није молитва за победу над Турцима већ молитва за *победу над собом!*? Још ниједном пре Сарић није проговорио о свом Господару као патнику, све док сам Господар, из позиције жртве, не почне да развија причу о патњи и страдању које рођењем носи. Господар овде постаје онај „посебан угао гледања на свет и на себе самог“⁵⁹, књижевно обликован персоналитет, а примењени поступак карактеризације указује на пишчеву свест о модерном роману као дијалогу са светом. Тако се литерарни поступак грађења лика *антихероја* показао као особеност структуре Сарићевог романа.

Господар узалудно покушава да се ослободи предачког греха оличеног у птици која га прогони од рођења, јер је немогуће побећи од себе и оног што јесмо, читамо у подтексту скоро свих Сарићевих романа. *Птица* је симбол оног што надлеће време и успоставља кореспонденције између прошлости и будућности, између порекла и *бежања* од порекла, између оностраног и ононостраног:

Али не може се из коже: то је иста она птица која је излетјела из ораха и крикнула! На плочнику је испред мене, не помаже што прикупљам ноге, врти се у круг, нигдје не личи на птицу, али о томе не треба трошити ријечи: птица је! Преплашен поглед веже Црвену стијену са Стражиштем, Скорча Гором и Заљутом, са небом..., то је моје клијенито бјежање, свуда ме дочекује ово што се увија на плочнику педаљ од мојих прикупљених ногу. Поклапам очи длановима, шта ћу, боље је и без вида, слијеп, но овако. А л и п т и ц а п о с т а -
ј е с т р а ш и л о !...⁶⁰

Страшило које напада Господара јесте антиципација демонске силе (с оне стране, „изнад разума“) која до краја кида везу између Господара *човека* и *Господара владара*. Њени корени нису само у пореклу, него више у ономе што долази извана, а то је Којадиново *место* Господара. То што је он неуспешан као

⁵⁹ М. Ваhtин, *Problemi poetike Dostojevskog*, стр. 47.

⁶⁰ *Сутра стиже Господар*, стр. 259. Нагласила М. Ј. М.

мушкарац мање одређује њега као човека, а више као Господара, јер *неуспех* не иде уз оног ко је изнад свих, ко је „бањански Бог“. Тај се пораз (нарочито онај са Кавуном) израђа у *демонизам*, који тражи од Господара да учини ствари које прелазе границе разумског: „смрт је ситница спрема пораза, неуспјех је отровни трн, смрт лист или цвијет...“⁶¹ Тај „отровни трн“, додатно оснажен мутним пореклом, родиће у Господару сумануту идеју да се своје несреће може ослободити само тако што ће извршити „свети чин“ са невиним бићем које „није женско“ (јер то „женско је препрека“). А то може бити само Зорка:

Недирнуту женску... не тражим ради љубави, моје све љубави су у двијема ријечима (*Господар Бањана*), него само да над њом, без осјећања и насладе, извршим тај чин. Не бих мислио на њу као на жену, м о ј о ј м и с л и и м е ј е Г о с п о д а р, већ на дјело које треба да извршим и послије кога ћу моћи да одахнем и побједнички летнем: *уклоњена је ружна препрека, нема ништа шта не можеш боље од других, остајеш Господар какав једино можеш бити..., без прирепка...*⁶²

Птица која постаје страшило сасвим заокупља Којадинову свест и чини да *Господар* у њему победи човека, а то значи све рационално, етичко и људско. Мисао о „чину“ који треба да изврши над сестром како би се ослободио неуспеха, толико заокупља Господара да себе више не види само као Господара, већ као земаљског бога коме је све допуштено; нема тога што он не би смео или пожелео: „И послије смрти бићу Господар!“⁶³ То је у суштини мисао о бесмртности или *преузимање улоге бога*: „Јер: можеш убити Којадина, али не можеш Господара! Или: доћи ће кад ће умријети Којадин-човјек, али нема дана у који ће сахранити Којадина-Господара!“⁶⁴ Намеће се питање да ли корене овакве жеље за апсолутном моћи коју Господар изједначава са божијом, треба тражити у његовој патолошкој потреби да влада судбинама људи или су ипак корени дубље психолошке природе (мотивисани као остварење сексуалне жеље према сестри). Најближи је одговор у оном да већ претпостављена жеља за апсолутном моћи

⁶¹ *Исто*, стр. 260.

⁶² *Исто*, стр. 260-261. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

⁶³ *Исто*, стр. 262.

⁶⁴ *Исто*.

само ојачала и продубила, али и ослободила из најмрачнијих дубина, потајну и срамну потребу за сестром. Односно, из овога експлицитно произилазе два закључка: прво, апсолутна моћ рађа слободу апсолутним жељама и друго, и забрањене и немогуће жеље постају могуће ако је у рукама њиховог извршитеља апсолутна моћ. Таква моћ Којадину даје право да мисли како ће већ „постати бог“ ако жртвује сестру, због чега се обраћа Господу:

Нека буде, не смета, само да сам *овдје* што ти *горе*.⁶⁵

Са снажењем моћи јачале су и Господарове суровости и зверства које је вршио над својим саплеменицима. Све снажније и очигледније помућивање Којадинове свести јачало је и његову тиранију (или је тиранија само производ помућене свести!?) али и страх у народу (људи сами себи пресуђују не чекавши његову казну). Преузимајући улогу бањанског бога, Господар није марио за то да ли тај бог треба да буде праведан и милостив или не, већ у којој ће мери и на који начин показати своју моћ, због чега његово лице не добија *божији* лик, већ се претвара у своју супротност – његови поступци добијају *демонски* карактер. Због тога се роман *Сутра стиже Господар* заиста може сматрати модерним романом, јер се, између осталог, може говорити и о *демонизму*, који јесте једна од одлика модерног романа. То *сатанско* које се појављује и у овом роману, јесте принцип чисте негације који делује у човеку, друштву и природи као „друга страна“. „Прави роман у којем би изостало демонско у том смислу, не би се ни могао написати: та што би се и гдје у њему могло судбинско догодити? ... Само ако је ђаво у њима људски а не одсуство људскости може се нешто с нама и у нама догодити“.⁶⁶ У том расколу између жеље да постане земаљски Бог и немогућности да раскрсти са оним *људским* што је још у њему остало, садржана је сва

⁶⁵ *Сутра стиже Господар*, стр. 262. Курзив аутора. (У том се контексту може тумачити и Господарова идеја о грађењу нове цркве у Бањанима у којој ће се, осим икона светаца, „налазити и Његове слике“).

⁶⁶ Milivoj Solar, *Pitanja poetike*, Školska knjiga, Zagreb, 1971, str. 182. „Don Žuan i Faust su, ma koliko to zvučalo netačno s obzirom na empirijsku poetiku, pravi junaci romana jer dopiru u bezdan tako reći i odozgo i odozdo... demonsko i božansko u njima su krajnosti koje se, kao sve krajnosti, ne samo dodiruju nego i stapaju. Iako je Don Žuan propao u pakao, a Faust se uspeo na nebo, njihova je sudbina zapravo identična, a demonsko u njima je princip bez kojeg se njihovi likovi ni njihove povijesti ne bi mogle umetnički oblikovati“ - *Isto*.

Којадинова трагедија и парадокс: „У мени виде убојника и целата, а ја ноћу плачем, јецам... Благо оном ко има куражи да буде то што јесте...“⁶⁷

Због тога се највећа несрећа Којадинова крије управо у ономе да „*неће Господар и човјек заједно!*“⁶⁸ и да одређење за један од тих „избора“ укида заувек могућност да се буде оно друго, што се на општем плану човекове егзистенције резонује као вечита човекова потреба да се *хоће све* и да се *буде све*, из које неминовно настаје патња као исходиште људског живота на земљи.

С друге стране, и Зоркина природа је извесној мери одређена пореклом. Она разуме размере и суштину Господарове *болести*. Чињеница да ни са једним другим мушкарцем није могла да се упусти ни у какав љубавни доживљај, говори о томе да је нешто друго плашило, али и привлачило: „Страх од Њега је велики, али није сам страх“⁶⁹. Иако носи све квалитете патријархалне узорности, она дубоко осећа Господарову патњу, јер је и сама део ње. Проклетство Црвене стијене се и над њом надвија баш као и над другим Којадиновићима и страх да се предачки грех не понови. Она зна да је *Господар* у њему *победио човека* и учинио га сопственим заробљеником: „људске врлине *Господар* је уништио у Њему“⁷⁰. Али, за разлику од Господара који остаје заробљен и у власти својих жеља и немогућности да их до краја спроведе (упркос томе што је њему то по иманенцији најпре дато), Зорка ослобађа своје биће мутних нагона крви кроз љубав са Иваном, сином мајстора Анта Далматинца. За њу је љубав, баш као и за Сокну, најчистији израз божанског принципа. Јер, *човеку* је дато да кроз љубав доживи слободу и „додир неба“ (као што је Зорка и осећа), а не кроз изигравање Бога (као што то чини Којадин: „моје све љубави су у двијема ријечима *Господар Бањана*“).

Прича о Којадиновом господарењу добија све више на динамици како се примиче финале романа: све су чешће *птице* које га нападају, па Господар наређује да „свако дрво има свог стражара“, све чешће уходи Зорку, јер осећа њену промену у понашању и све чешће и смелије закључује како му је у њој једини „спас“. Понављајући тему из *Великог ахавског трга*, писац приказује Господаров страх од птица као крхкост и најтврђе људске психе пред мрачним

⁶⁷ *Сутра стиже Господар*, стр. 340.

⁶⁸ *Исто*, стр. 341. Курзив аутора.

⁶⁹ *Исто*, стр. 347-348.

⁷⁰ *Исто*, стр. 355.

кодovima наслеђеног. Врхунац поремећене Господарове свести оличен је у сцени у којој од свештеника тражи благослов за интимни чин са сестром (што отвара питање односа Господара и свештенства – јесу ли они његови поданици или Божији?), јер би му то „обезбедило успех“ као Господара. Овом Господаровом суноврату унутар себе који прети да са собом повуче и остале, Сарић је супротставио Зоркино *узвинуће* у висину, у слободу. Њено захвално обраћање Богу: „О Милостиви, јеси ли се то смиловао на твоје сирото, хоћеш ли то да га подигнеш и изравнаш са човјеком... Дивно ли је бити просјак, носити торбу и тојагу и, листић наде...!“⁷¹ иницирају мисао да су сви припадници лозе Којадиновића „испод човека“, те је из тог разлога Зорка захвална Богу што јој је омогућио да се кроз љубав са Иваном „изједначи са човеком“. Истовремено потврђују раније изнету идеју да су просјаци једини *слободни* људи. Видевши лице смрти, Зорка више нема страха. Ослобођена свега мрачног у себи, она спознаје да је љубав „највиша светлост“ која јој ослобађа пут до истине. А истина је „Божије чудо: к а о д а ј е п р е д њ о м б и л о к о?!“⁷² Тај тренутак коначног ослобођења Зоркиног јесте и тренутак Господаровог коначног пада у сопствени понор из којег нема повратка.

Сазнање о томе да је Зорка „претерала с Далматинцима, с оним Антовим сином“⁷³ биће окидач који ће Којадина ослободити у намери да учини што је наумио са сестром. Али, тренутак у коме га Зорка упозорава да „не одбија да га послуша“, али то што треба да учини Он или било ко, „већ је учињено“⁷⁴, отвара у Којадину стари проблем *неуспеха*, због чега хладнокрвно убија сестру, заривши јој нож у груди попут свог истоименог претка. *Зелена подина*, најлепши простор Бањана, на којем се убиство дешава, симболика је библијских нетакнутих простора, који ће бити оскрнављен грехом. Определивши се за такав *митски простор*, Сарић је читаву приповест о Господару Којадину одредио као митску причу о понављању греха, односно прича о Којадиновићима постаје *мит* на коме је Сарић изградио и своје будуће романе.

⁷¹ Исто, стр. 403.

⁷² Исто, стр. 405. Нагласила М. Ј. М.

⁷³ Исто, стр. 404.

⁷⁴ Исто, стр. 408.

3. Тиранин и поданици као елементи истог система

(Сан о слободи и *страх* од ње)

„Без хљеба народ може остати, без власти неће“

Меша Селимовић

Роман *Сутра стиже Господар* Петра Сарића наставља ону линију домаће и светске литературе у којој је проблематизовано питање односа тиранина и потчињеног народа, чији је поданички положај последица колико тираније владара толико и њиховог сопственог избора. Универзална људска жеђ за слободом одувек је окупирала пажњу великих књижевника, али и филозофа, социолога и психолога. У комплексном односу тиранин-поданици сусрећу се и сударају вековна човекова тежња за слободом без ограничења и његово признавање нужности поретка. У том парадоксу треба тражити корен *подаништва*, који постаје још интензивнији са увећавањем моћи коју тиранин (или систем, а не један човек) има над подређенима. „Потреба за системима“, пише Владета Јеротић, „је у основи последица човековог страха од празнине“.⁷⁵ Боље је бити у некаквом поретку, па макар на дну лествице, него бити изгубљен у анархичној неорганизованости и одсуству сваког система.

Психолог и теоретичар друштва Ерих Фром у књизи *Бекство од слободе* из 1941. године дао је психолошку анализу концепта слободе. Он тврди да је човек с једне стране, оптерећен осећањем жудње за слободом, док се, с друге стране, ничега тако не боји као слободе. Процес ослобођења, индивидуализације, изазива у појединцу осећање усамљености, изолације и страха. До тога долази зато што није у питању ослобођење *од* нечега, већ *за* нешто. Слобода је, дакле, одговорност и бремене, и човек тежи да побегне од ње. Како би се ослободио страха, насталог услед „ослобођења“, он често бежи у нека привидна решења, међу којима је и ауторитаризам. Ауторитарна личност преокупирана је јаким ауторитетом, влашћу

⁷⁵ Владета Јеротић, *Сећања*, Ars libri – Задужбина Владете Јеротића – Беокњига, Београд, 2010, стр. 35.

уопште, управо због снажног осећања сигурности које, како верује, може да добије од ње.⁷⁶

У чувеној „Легенди о Великом инквизитору“ у *Браћи Карамазовима*, Достојевски расправља о слободи и љубави коју је Христос подарио човеку. Слобода је највећи, али и проклети Божији дар, јер је „претешко бreme“ за човека. Велики инквизитор тврди да је Христ преценио човека дајући му претешко бreme слободе и каже да народу само треба обећати хлеба (тј. сигурност и напредак у тешким временима) и ето стада на чије чело може да се стане.⁷⁷

У српској књижевности многобројна су песничка и прозна остварења у којима је антиципирана *слобода* као исконски човеков сан, и *власт* односно *жеља за моћи* као човекова нагонска потреба за владањем. Наша епска поезија препуна је слика мучења, тираније и тлачења српског народа од стране турске власти. Овом тематском кругу можемо придодати и сатиричну књижевност, јер је заснована углавном на критиковању и извргавању руглу владалаца и власти. Змајева „Јутутунска народна химна“ најиндикативније, у сатиричном духу, представља однос господара и поданика. Домановићева сатира се у историји српске књижевности издваја као јединствена по својим карактеристичним сликањима властодржаца, моћи и тираније, с једне, и слуга и поданика, с друге стране („Вођа“, „Данга“, „Жигосање“). Међутим, тек је XX век донео праву

⁷⁶ У приступу психолошкој анализи односа чежње за потчињеношћу и жудње за моћи, Фром полази од питања чија сама бројност указује на сложеност овог односа: „Šta je sloboda kao ljudski doživljaj? Da li je želja za slobodom svojstvena ljudskoj prirodi? Da li je ona uvek istovetan doživljaj bez obzira na kulturu u kojoj човек живи, или се разликује према stepenu individualizma postignutog u određenom društvu? Da li je sloboda samo *odsustvo spolajšnjeg pritiska* или је исто тако и *prisustvo* нечег – и ако је, чега? Који друштвени и економски чиниоци у друштву doprinose stremljenju ka slobodi? Може ли слобода да postane бreme и сувише теško за човека, нешто што он покушава да избегне? Otkuda је онда слобода mnogima cilj, а mnogima pretnja?

Ne postoji li, можда, pored urođene želje za slobodom i instinktivno priželjkivanje potčinjenosti? Ako ne postoji, kako se onda može objasniti то што potčinjenost vođu danas privlači tolike ljude? Da li se човек uvek potčinjava javnom autoritetu или се potčinjava internalizovanim autoritetima, kao što су dužnost i savest, unutrašnjim prinudama или anonimnim kao što је javno mnjenje? Ima ли skrivenog zadovoljstva u potčinjenosti i kakva је njegova suština?“ - Erich Fromm, *Bekstvo od slobode*, превели Slobodan Đorđević, Aleksandar I. Spasić. Naprijed – Zagreb, Nolit – Beograd, 1984, стр. 11.

⁷⁷ „Ти хоћеш да идеш у свет, и идеш голих шака, са некаквим обећањем слободе, које људи, у својој пропасти и у својој рођеној разузданости не могу схватити, и којега се они боје и плаше – јер ништа и никада није било за човека и људско друштво неподношљивије од слободе! А видиш ли ово камење у овој голој и врлетној пустињи? Претвори га у хлебове, и за тобом ће потрчати човечанство као стадо, захвално и послушно, премда вечно у страху да ћеш повући руку своју од њих и да ће им нестати твојих хлебова. Али ти не хтеде лишити човека слободе и одбио си предлог, јер каква би то била слобода – закључио си ти кад би послушност била купљена хлебовима?“ - Фјодор Михајлович Достојевски, *Браћа Карамазови*, превео Јован Максимовић, Новости, Београд, 2006, стр. 264.

експанзију литературе са темом власти и владања. Разлози за то донекле могу бити политичке и идеолошке природе, будући да је историја прошлог века обележена вишедеценијском политичким, верском и идеолошком тиранијом од стране једног човека или читавог система. Али је двадесети век донео и „новог човека“, ослобођеног и независног од стега прошлости, те и самосвеснијег у тражењу места за себе и себе у свету у коме простор слободе постаје све ужи.

Меша Селимовић је, на пример, више пута писао о друштвеном феномену званом власт, проблематизовао природу тираније и природу подаништва. За разлику од других прозних ствараоца, он је политичку власт често посматрао кроз призму моралности. На пример, у роману *Тврђава*, власт је стављена у функцију једне више инстанце – морала. Његови судови о власти и владању постали су општа места, вечно жива истина да власт не може бити поштена и да мења сваког ко се њој служи.⁷⁸ Кишова *Гробница за Бориса Давидовича* представља најиндикативнији пример слике система тоталитарне власти. Киш је сликао свет који почива на страху и насиљу, човека који постаје жртва бесмисленог истражног поступка због фиктивне оптужбе. Човек је само „доказни материјал“ за изнуђена признања у монтираном процесу. И оптужени и његов иследник жртве су истог система, јер оптужени не зна какви су мотиви лажне оптужбе која је против њега подигнута, нити иследника интересује права истина на којој би се таква оптужба заснивала.⁷⁹

Роман Петра Сарића *Сутра стиже Господар* сасвим се уклапа у ону врсту литературе која се „обрачунава“ са темом власти. Иако је радња романа временски смештена у тридесете године XIX века, а просторно у планински крај Бањана у Црној Гори, чини се да је тема обрађена романом *свевременска* и *свепросторна*, јер је жеља за влашћу и господарењем присутна увек и свуда.

⁷⁸ „Поштене и мудре власти нема, јер је жеља за моћи безгранична. Човјека на власти подстичу кукавице, бодре ласкавци, подржавају лупежи, и његова представа о себи увијек је љепша него истина. Све људе сматра глупим, јер крију пред њим своје право мишљење, а себи присваја право да све зна, и људи то прихватају. Нико на власти није паметан, јер и паметни убрзо изгубе разбор, и нико трпелив, јер мрзе промјену. Одмах стварају вјечне законе, вјечна начела, вјечно устројство, и вежући власт уз Бога, учвршћују своју моћ. И нико их не би оборио, да не постају сметња и пријетња другим моћницима“ - Меша Селимовић, *Тврђава*, „Веселин Маслеша“, Сарајево 1982, стр. 138-139.

⁷⁹ „Гробница за Бориса Давидовича“, *Најлепше приче Данила Киша*, избор и предговор Михајло Пантић, Просвета, Београд, 2001, стр. 103-149.

Сутра стиже Господар јесте слика власти која се, уместо да штити људска права, трансформише у инструмент насиља и брани репресијом и од властитог страха. То јесте слика тиранина и тираније, али је истовремено и карикатурална слика народа – поданика, који, што због страха, што због одговорности коју на себе не жели да преузме (именована као „терет слободе“), радије понизно тавори у такозваној слободи, спремно узвикујући Господарово име. Тако снази тираније доприносе сами поступци поданика, њихова жеља да се увек буде у сенци, да се буде „већи“ и бржи у понизности и служењу. Стиче се утисак да је писац више желео да се на сатиричан начин обрачуна са подаништвом него са тиранијом, нарочито ако се има у виду да је реч о људима из храбрих и јуначких црногорских племена, познатим по „чојству и јунаштву“. На то указује цитат Бранка Ћопића, који је Сарићу послужио за мото романа:

У свести наших људи још увек је заостала и веома је присутна психологија грађанина п о д а н и к а и послушника. Вековима је та психа као коров израстала, сплитала се и пуштала корена под турским, аустроугарским и другим тиранима. Из душа наших људи тешко је ишчупати то верноподаничко корење и људе учинити истински слободним.⁸⁰

Тиранију представљену у Сарићевом роману због тога је могуће тумачити на два (узајамно повезана и зависна) начина: прво, као Господарову опчињеност влашћу која у свом апсолутистичком систему губи границе у примени репресивних мера, па чак кида границе са здраворазумским; друго, кроз психолошко профилисање његових поданика, чија понизност и губљење личног идентитета расте са страхом од Господара. Али је могуће и кроз слику поданика, сагледати лик тиранина Којадина Којадиновића.

Господара Којадина Машанова Којадиновића Сарић је симболично сместио у Кулу која се издиже изнад читавих Бањана, индикативно указујући на симболику моћи и власти над „нижима“ од себе. Којадин је „нека врста Ричарда III“⁸¹ Виљема Шекспира, деспотског оличења власти. Засевши у Ризван-бегову столицу након фиктивне победе над Турцима на Седлу, Господар преузима аполутну власт

⁸⁰ *Сутра стиже Господар*, [стр. 9]

⁸¹ Д. Андрејевић, *Портрети косовских писаца*, стр. 193.

над Бањанима, власт чији „закон у топузу лежи“, свирепу тиранију у којој непослушници и неверници нестају „под неразјашњеним околностима“ или њихову децу „стиже Господарева клетва“ те освајавају мртви (отровани). Међутим, ове особине улазе у ред *типичних* особина сваког тиранина који се не осврће на приговоре да је свиреп, јер „ако изрекне мали број казни, биће хуманији од оних владара који, из претеране попустљивости, дозвољавају нереде у којима долази до крвопролића и пљачке“, писао је и Макијавели у *Владаоцу*.⁸²

У средишту приче о Господару и Бањанима јесте „крвава свадба“, уочи које ће, у великом ишчекивању Господаровог доласка, *истина* о слободи и ропству бити изречена на глас кроз речи оних који су способнији да даље и смелије виде од својих саплеменика, а последице те и такве Истине биће далекосежне и погубне не само по њих, већ по читаво племе Којадиновића.

Трагајући за коренима зла у природи човека, Сарић их проналази у самом Господару, у мрачним дубинама његове психе оптерећене инцестуозним чином његовог истоименог претка, који је починивши грех са сестром, скренуо с ума. Од крви сестре коју је потом убио, настала је Црвена Стијена – синоним греха. Три века након тога, опијен влашћу и мишљу да је бањански Бог, а истовремено уплашен и несигуран пред снагом оног што се крије испод привидне послушности и поданичких поступака *његових* Бањана, Којадин Којадиновић, Господар *свеколиких Бањана*, покушава да понављањем прародитељског греха, поврати снагу сопствене личности. Којадин подлеже *стилској типизацији* у духу рецепта руске натуралистичке школе.⁸³ То су типични ликови у типичним околностима који би као такви владали негде у Ломбардији, Тулској губернији, на Борнеу или у Бањанима.

⁸² „Jedino se novi vladalac mora pomiriti s tim da će ga smatrati svirepim, jer u svim novim državama, opasnosti vrebaju na svakom koraku. Zato Vergilije, opravdavajući nehumanost jednog novog kraljevstva, na usta Didone veli:

„*Res dura et regni novitas me talia cogunt*

Moliri et late fines custode tueri.“

(„*Nužda me nagoni na to i kraljevstva mojega mladost.*

Te stražarima dajem daleke čuvati međe“) -

Nikolo Makijaveli, *Vladalac*, priredio i uredio Miodrag-Miša Vujović, Riznica, Beograd, 2010, str. 87.

⁸³ Драган Копривица, „Велики ахавски тргови Петра Сарића“, стр. 232. (У наведеном тексту Сарићевог Господара Копривица види као „рођеног брата Калигуле, Ивана Грозног, Тезара Борције и новијих тирана попут Хитлера, Пола Пота и других. Свих који су, слично њему, иза себе остављали пустош, сплетке, смрт и сумануте снове о неограниченој моћи и страсти према власти.“) - *Исто*, стр. 233.

Сарић овим романом показује једно *ново* лице патријархалне културе и патријархалног система црногорске заједнице, а истовремено, потврђује *познато* лице историје, јер се свака апсолутистичка власт темељи на идентичним полугама система бескрупулозности тиранина, с једне, и понижене, послушне, беспоговорне масе народа која се са таквим системом скоро мири. Господара каквог Сарић слика обликују више поступци поданика него само његово господарење. Зато је Стеван Кордић у предговору романа записао да „нису деспотски владари односно господари једини кривци за неслободу ближњих: кривица је и до самих људи који често пожуре да горко воће слободе замене за тамне и ниске сласти робовања и подаништва“⁸⁴. Јунак романа, тврдио је и Бахтин поводом Достојевског, није само „реч о себи самом и о својој најближој околини, он је и реч о свету“⁸⁵. Зато и Сарићев Господар није само владалац једног црногорског племена у деветнаестом веку; он је реч о свету препознатљивом у различитим историјским, друштвеним и животним околностима у којима се тиранин понаша тирански, независно од географске или временске детерминације. Овај роман такође није само слика и критика тираније, већ у исто време слика и критика подаништва. Односно, Господар и поданици су два лица једне исте појаве, узрочно-последичне повезаности, јер нити би Господар господарио да му сами поданици то не дозвољавају, нити би поданици били послушни да сам Господар од њих то не захтева:

За све јаде ми смо криви. Такав нам треба и ми га сами сковали! Да заноћомо без Господара, нико не би зажимао, не би смио завирити у свој дом... Што онда, Њега кривимо, ништа ти Он није крив..., народ је сам и без невоље од Његове краве направио светињу, испјевао јој пјесму, више се иде у мртви до пред говече са шаром на челу но у цркву пред Божје распеће. Тога се Он никад не би сјетио, сами себе самаримо!

Да дође неко из Призрена, кријући од Њега, доста му је дан, видио би да је њима у ропству пуштеније но нама у слободи, и да бисмо се ми објеручке с њима

⁸⁴ С. Кордић, „Кажа о господарењу и подаништву“, стр. VIII

⁸⁵ М. Вахтин, *Problemi poetike Dostojevskog*, стр. 75.

мијењали. Тамо, барем, смијеш да будеш јунак, знаш од кога чинеш и зашто... Овдје ни мртве, ако им тијела пронађемо, не смијемо људски оплакати!⁸⁶

Наводна слобода коју је Господар извојевао својим Бањанима победивши и протеравши Турке, претвара се у своју супротност, у најгоре ропство какво се не памти чак ни под Турцима. Та слобода је *крвава*, јер њу плаћају животом сви Господарови противници, сви слободоумни и храбри који не пристају на ропство звано слобода. „Наопака слобода“, која „носи крвави нож“ је слика тоталитарне владавине једног аутократе чија је моћ, као и свака слична њој, с јачањем све више нагињала укидању. Дошло је до тога да народ почиње прижељкивати повратак Турака. Господар Којадин је типичан тиранин коме *закон у топузу лежи*. Али, „најјачи није никад довољно јак да увек буде господар, ако не претвори своју снагу у право, а послушност у дужност“⁸⁷. Због тога је и ток догађаја у роману, кулминативно низање све страшнијих и свирепијих Којадинових поступака, неминовно окончан крвавим разрешењем, будући да су *право и закон* категорије које Којадинова тиранија не препознаје.

Понашање поданика у директној је констелацији са механизмом самог господарења, будући да су подаништво и тиранија узрочно-последично повезани. Рекло би се да подаништво више производи господаре него што господари производе поданике.⁸⁸ На то упућује реченица: „Ми га сами сковали!“ То значи да је граница Господарове моћи директно зависна од димензије коју му поданици дају како би имао контролу над њиховом слободом. Човек је природно склон ропству или подаништву на исти начин као што стреми слободи без граница. Али слободан се може бити само ако се преузме одговорност за мисао и делатност, једном речју, *одговорност за живот*, а то могу само најсмелији. Бити слободан у

⁸⁶ *Сутра стиже Господар*, стр. 299-300.

⁸⁷ Žan-Žak Ruso, *Društveni ugovor: o poreklu i osnovama nejednakosti među ljudima – rasprava o naukama i umetnostima*, preveli Tihomir Marković, Radmilo Stojanović, Mira Vuković, Filip Višnjić, Beograd, 1993, str. 30.

⁸⁸ *О потреби за потчињавањем* Достојевски пише: „Нема непрекидније и мучније бриге за човека него, кад остане слободан, да што пре нађе онога коме ће се потчинити. Али човек тражи да се потчини оном што је већ неоспорно, толико неоспорно да се сви људи наједном сложе да се томе сви потчине. Јер брига тих бедних створова не састоји се само у томе да се пронађе оно чему ћу се ја или неко други потчинити, него да се нађе нешто такво да сви поверују у то да се потчине, неизоставно *сви заједно*. Ето, та потреба за *заједничким* потчињавањем и јесте најважније мучење свакога човека лично, као и целог човечанства од почетка векова.“ – Ф. М. Достојевски, *Браћа Карамазови*, стр. 265.

том смислу значи бити слободан *изнутра*, слободан у духу. То је сасвим у складу са тврђењем Никојала Берђајева за кога је личност укоренења у унутрашњем плану постојања, у духовном свету, у свету слободе. Личност није објект међу објектима, сматра он, већ субјект међу субјектима и њено претварање у објект значи смрт. „Људи воле ропство и ауторитет... маса не воли слободу, она се слободе боји“.⁸⁹ О таквој *смрти* говори Сарић када приповеда о ропству Бањана. Његови истински слободни јунаци јесу само они који су духом независни од Господарове воље и који су спремни да преузму одговорност (а то значи и ризик) за сопствени живот, који је *њихов* а не *Господаров*. Други, свесно се одричући слободе, верни до самопоништења, задобијају Господарово поверење и бивају проглашени „Господаревим људима“, док се највећи број Бањана у страху од репресивних мера које би Господар могао да примени, али и у „страху од слободе“ са којом не знају шта би без Господарове воље, приклања и поклања овом бањаском богу („Морамо увијек уз Њега и Његове мисли. И кад није с нама, вјерујмо да јесте“⁹⁰). Природном склоношћу ропству поданици су створили не само Господара, дајући његовој вољи деструктивни карактер, него и „строј међу чијим су се точкићима нашли: тај строј је касније стварао њих, тако да то паклено коло изгледа нераскидиво“⁹¹. Јер, човек је сувише слаб да би био сам и свој; радије ће служити ономе ко је незаслужено изабран за вођу, него да буде слободан („Свуда ћемо за Тобом, Господару, као брави на солило!“⁹²). Слепо веровање Господару аналогно је Домановићевом „Вођи“, јер се и Сарићеве Бањани не питају о смислу пута којим их он води, нити знају куда ће их тај пут одвести. А води их – у провалију!

Сви ћемо Твојим путем, јер другог за нас нема. Покуша ли ко странпутицом, стићи ће га Небеска казна. Све што треба да радимо, то је Тебе да слушамо. Све што имамо, Ти си саздао!⁹³

⁸⁹ Николај Берђајев, *Самосознаја: покушај аутобиографије*, превео Милан Чолић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987, стр. 30.

⁹⁰ *Сутра стиже Господар*, стр. 40.

⁹¹ С. Кордић, „Кажа о господарењу и подаништву“, стр. XVIII

⁹² *Сутра стиже Господар*, стр. 250.

⁹³ *Исто*, стр. 161.

Ауторитет који је Господар наметнуо својим поданицима изазива страх, страхопоштовање, лажно дивљење, али истовремено и *љубав* и *мржњу*. Ако неко воли моћнијег и јачег, то не значи да му истовремено не завиди и да га не мрзи и тај однос Фром назива *мазохистичком перверзијом*.⁹⁴ Та мржња је најчешће потиснута. Оног тренутка када ауторитету не успева да потисне те негативне осећаје појединаца, долази до отвореног непријатељства управо према њему самом. За многе је људе њихов однос према ауторитету најистакнутија одлика њиховог карактера. Док су једни само тада доиста срећни када се могу подати и потчинити неком ауторитету, и то утолико више уколико је то подавање и потчињавање јаче и безобзирније, други се понашају одбојно и пркосно, и то чим треба да се потчине неким наредбама чак и када су оне сврсисходне за њих.⁹⁵ На таквој поларизацији заснован је и свет Бањана, с тим што су први, они „срећни“ због служења Господару, далеко бројнији, док други свет, свет „слободних“ чини неколицина људи, свесних свог ропског положаја под Којадиновићевом влашћу. Тај први свет чине, у првом реду „Господареви људи“, људи од поверења, и већина Бањана која, иако свесна тога да „слобода“ у којој живе и није слобода већ ропство, али из страха за сопствени живот и живот својих ближњих, радије кличе самопрокламованом *доносиоцу слободе*. Али, човек у маси не размишља као појединац, не постоји као индивидуализована личност, него је у својим поступцима и одлукама „руковођен магијом своје колективне припадности која не познаје разумске и рационалне критеријуме, већ је подложна искључиво ирационалном, нагонском, магнетском опонашању“⁹⁶.

Слободом називају ослобођење од Турака, али не узимају у обзир тортуру којој су изложени у стеченој *слободи*, кличући да „слобода не може без песме“. А песма је и лелек и радост, и тужбалица и коло. Разноврсност звукова који одјекују Бањанима осликавају својеврстан бекетовски театар апсурда у коме је све постављено на погрешним основама и, сходно томе, правац у ком се развијају догађаји, јесте погрешан.

Господар је истовремено вешт владалац и врстан манипулатор који користи сваку прилику да сазна шта се о њему и његовом господарењу заиста

⁹⁴ Erich Fromm, *nav. delo*, str. 107.

⁹⁵ *Isto*, str. 43.

⁹⁶ Зоран Глушчевић, *Књижевност и ритуали*, Српска књижевна задруга, Београд, 1998, стр. 189.

говори, а врло се вешто, али подло и бескомпромисно, решава својих противника, јер је свестан последица незадовољства виђенијих Бањана. Он користи свадбу свог синовца Марка да на њој окупи све виђеније племенике и остави их саме, да уочи свадбе, под дејством пића и његовог одсуства, кажу своје мисли наглас, које ће му „његов човек“ Лазар пре зоре донети на Пандурицу. Страх који осећају свадбари у Љесковом Долу није само страх да се нешто наглас не изговори, већ је то страх и да се нешто не чује о Господару, јер чути значи бити сведок, а „сведок у Бањанима – глава у торби!“⁹⁷, Јолове су речи. Отуда је толико прича о страху:

...сваки Бањанин плаши се да прича о Њему, једнако је страх и оног што говори и оног што слуша. Ризик је исти кад прича отац сину или син оцу. А пуна их је свака кућа!⁹⁷

(...)

Кад ти причаш о Њему, ја не смијем да слушам!⁹⁸

(...)

Ниси сигуран ни кад сам са собом причаш!⁹⁹

(...)

Већи ти је страх од Њега но од смрти која ти је под пазухом!¹⁰⁰

Када је под чудним околностима нестао кнез Твртко, нико се није усуђивао ни да нагађа разлоге његовог нестанка. Једино је из куће Ерцега Мирашева процурило: „Па црног кнеза смакао Он, Његови људи, сметало му што га толико пјевају!“ Ерцег Мирашев освануо је убрзо мртав на кућном прагу. Истога дана престале су све приче о кнезу Твртку и његовом загонетном нестанку. Тако је страдао и Димитрије Шпиров Бјелица. Своју жртву плаћа и Радивоје Костадинов Комненић, кога за изговорене речи против Господара стиже „Господарева клетва“ (син јединац му бива отрован бомбонама). Страх обузима и кнеза Милисаву Баћовића (Твртковог наследника), јер се боји неопрезног излетања Миљана Прентова и Јола Дукина да им владавина Господара Којадина није ништа боља од доскорашње турске. То показује не само корене подаништва које је тешко

⁹⁷ *Сутра стиже Господар*, стр. 32-33.

⁹⁸ *Исто*, стр. 63.

⁹⁹ *Исто*, стр. 235.

¹⁰⁰ *Исто*, стр. 270.

ишчупати народу, већ и страх да ће „генерације потомака носити гадан печат невјерности господарима, ма ко носио тај свемоћни чин“¹⁰¹.

Страх је начин живота обичног Бањанина – живети у страху то за њих значи живети обичним, „самоподразумевајућим“ животом понизника под Којадином Којадиновићем. Бити у страху не значи плашити се само Господарове моћи, већ се плашити *себе*, оног што иза послушности и покорности заиста лежи – а то је *свест о слободи* које се неспособни и немоћни плаше. Сва мудрост бањанског човека, али сва развијена свест о човековој слободи као *праву* које је човеку рођењем дато, сажета је у гномским исказима слободоумног Миљана Прентова, чије ће се речи, и након његовог нестанка, цитирати и понављати као метафора буђења успаване поданичке свести. Миљанове речи о страху су преиспитивање граница слободе, односно дефинисање *страха од слободе*:

...нема живота без страха; разумјећеш: кад год си се плашио, плашио си се себе! Не ваља кад је страх превелик (као што је овај наш), али је најгоре кад га нема. Тада је човјек гори од животиње, од најкрволочније звијери, у њему потону међе и вјеровања. Ко ни у шта не вјерује, ко се ничега не плаши, ничему и не припада, ничији је, нема полазишта ни станишта, нит му свиће, нит му мрче!¹⁰²

Страх има дубоке жиле, посеци их, људе ћеш оставити без равнотеже, уклонићеш им тло, покращћеш их, одузети им што су имали. Они нису увек свесни да то што говоре није оно што д у б о к о у с е б и и м а ј у и ч у в а ј у.¹⁰³

Господарова Кула на Пандурици симболичан је бастион вековног моћништва. Одатле, са највишег врха Бањана, он има поглед на своје племе којим влада помоћу убица и доушника. На извесно „обоготворење“ његове личности писац указује већ самом употребом великог почетног слова сваке речи којом се означава „његово“ име: Господар, Он, Њега, Њему... Међутим, Господарово име Којадин доводи се у везу са истоименим претком који је починио инцест са

¹⁰¹ Момир С. Миловић, „Слика вјерноподаничког менталитета“, *Летопис Матице српске*, год. 156, књ. 425, свеска 2 (фeбруар 1980), стр. 434.

¹⁰² *Сутра стиже Господар*, стр. 40.

¹⁰³ *Исто*, стр. 248. Нагласила М. Ј. М.

сестром. Легенда о греху и проклетству којом је обележена лоза Којадиновића неповољно утиче на ауторитет и углед самог Господара, па је он, као сваки свемоћни и самовољни властодржац, забрањује. Он је, дакле, тај који креира историју према својим мерилима. Покушава и да промени назив топонима Црвена Стијена, чије се име везује за ову легенду. Наравно, поданици се утркују ко ће брже и боље измислити нову и другачију причу о стени. На сеоској скупштини проглашава своје празнике *Дан победе* и *Дан правде*, иако истински нити има слободе након победе на Седлу, која се узима као празник, нити има правде ако се над недужним човеком спроводи казна по *Господаревом закону* за лупеже. Ти празници „биће важнији од крсних слава, од Божића и Васкрсенија...“¹⁰⁴, чиме се симболично Господар самопроглашава новим Месијом у Бањанима.

Све је у Бањанима у знаку Господара: „Питај Бањанина шта ти је мило, питање окрени како ти је драго, у одговору мора стајати: *чекамо Господара*, а то значи: *добро смо, срећни смо, уроди, Боже, овако да потраје, док Њега чекамо, добро смо и ништа нам не фали, тисни прст у уво и пјевај*.“¹⁰⁵ На весељима се пило *Господарево вино*, орила се *Господарева песма*. Свака и најмања победа над Турцима приписивана је Господару („Побиједио си на Црном Куку, Господару“¹⁰⁶), јер „у Бањанима нема ни Бога, ни народа, постоји само – Он“¹⁰⁷. Имао је своју *Господареву столицу* у Кули, на Пандурици, али и у свакој знаменитој кући у коју је одлазио. Укупно их је било двадесет седам, а све их је правио један мајстор Лука Карабасилов. На свакој је био уклесан *Господарев грб*, на који је он био посебно поносан. Столица је, као и све друго везано за Господара, својеврсна реликвија коју Бањани обожавају: „Додиром Његове столице постајеш други, чио и лак као сламка, лице ти гране, крећеш из почетка као да наново видиш и чујеш!“¹⁰⁸ Врхунац иронично-сатиричног тона садржан је у реченици: „Прилазили су као моштима светог Василија Острошког“¹⁰⁹, чиме се експлицитно указује на јасну идеју: нема другог Бога осим Којадина; *Он* је свемоћан и његова је милост безгранична; *Он* је донео

¹⁰⁴ *Исто*, стр. 315.

¹⁰⁵ *Исто*, стр. 334. Курзив аутора.

¹⁰⁶ *Исто*, стр. 271

¹⁰⁷ *Исто*, стр. 60. Нагласила М. Ј. М.

¹⁰⁸ *Исто*, стр. 337.

¹⁰⁹ *Исто*, стр. 338.

живот Бањанима; ничега није било *пре Њега*; *Од Њега све почиње!* На тој се основи развија даљи ток романа: Господар жели да сагради нову Воду и цркву у Бањанима, јер то треба да буде знак *новог поретка* и *нове ере* коју је успоставио Господар Којадин Којадиновић!

Чак и када није био на неком скупу, увек се износила *Његова столица* која је присутне опомињала на послушност и покорност: „Он вазда може да се појави у њој, може бити и сад је у њој, невидљив“¹¹⁰; Он је свуда и на сваком месту присутан и свако заборављање тога било би равно богохуљењу: „...како је ко улазио, погледао би *Господарево место* с високом столицом и поклонιο се“¹¹¹.

На сваком извезеном јастуку на столици читовало се дивљење, поштовање, понизност: „Волимо те, Господару, твоји смо, Тале Огњанов Елезовић са синовима Веком и Леком“. На једном је чак писало: „ГОСПОДАРУ КОЈАДИНУ НЕБЕСКОМ ИЗАСЛАНИКУ“¹¹², чиме се у свести поданика губи граница са реалним и стварним. Господар за њих више није човек; он је Божији изасланик који је дошао да их изведе на пут спасења, мали бог који кроји њихове животе. На једном од јастука, који се описује већ на самом почетку романа, стоји посвета коју је извезла „саката Милисавова кћер Милуша“¹¹³ (!?) Стављајући акценат на епитет *саката*, писац је посебно хтео да укаже на границе људске обезличености. Ако је *саката* Милуша могла да извезе јастук, како ће тек други исказати своје обожавање Господара?! И још један пример је потврда такве апсурдне понизности: Господарово обожавање краве Цвете претвара и Бањане у њене поклонике!? Као да је намера приповедача била да свог бањанског владара директно веже за психологију његовог крвавог праузора, настраног римског цара Калигулу, који је, како предање каже, хтео да свог обожаваног коња прогласи за римског конзула!? Суманута свест двојице владалаца, иако са разликом од седамнаест векова, довешће до истоветног краја – обојица су били убијени.

Иако је у роману представљено да власт чине Скупштина племенских првака и Господар, јасно је да је улога скупштине само фиктивна. Праву власт представља сам Господар Којадин, а скупштина је ту не да доноси већ само да

¹¹⁰ Исто, стр. 54.

¹¹¹ Исто, стр. 55.

¹¹² Исто, 253. Ауторово наглашавање.

¹¹³ Исто, 14.

подржава одлуке свог деспота, певајући *Господареву песму* којом почиње и завршава се свака скупштина:

О највећи, бањски сине,
Господару Којадине!
Донеси нам ти Слободу!
Са Слободом сваку згоду!¹¹⁴

Господареву песму којом народ изражава своје обожење, сам Господар назива *народном химном*, јер „кад се крене коло, или се у било којој прилици запева, она је прва“¹¹⁵. Којадина свуда дочекују и испраћају *Његовом песмом*, песмом на чије оглашавање све мора да стане („путник је стао тамо где га је затекла песма... ратар ће јочнути волове, пушач ће угасити цигарету... Све људско што живи и креће, на глас *Његове песме*, обустави ход и рад, обамре, спусти руке низ тело и састави ноге. Ово је одлука скупштине...“¹¹⁶).

Тиранин показује врхунац моћи када се на скупштини изгласа *доживотност његове власти* („на овој историјској скупштини изгласајмо Којадина Машанова за вјечитога Господара Бањана“¹¹⁷). Та одлука је, као и свака претходна, унапред донета и утрт јој је пут наводним писмом које Бањани добијају из Призрена. У писму се величају Господар и његове заслуге, али је значај његовог уметања у приповест романа управо у функцији грађења лика Господара Којадина снажнијим исказивањем понизности његових Бањана. Ово писмо је прећутна препорука и заповест народу како се треба опходити према „бањанском Богу“ и како га треба обожавати. Сатиричан тон је нарочито изражен у овим речима:

О, Бањани, чувајте Којадина као зеницу! Благо вама кад га имате, док Њега буде,
биће слободе у Бањанима, док је Њега, н а м а ћ е р о п с т в о б и т и л а к ш е.

¹¹⁴ Исто, стр. 30. Нагласила М. Ј. М.

¹¹⁵ Исто.

¹¹⁶ Исто, стр. 298-299.

¹¹⁷ Исто, стр. 299.

Кад одлазите у сан, последње што видите нек је Његов лик, последње што чујете нек је Његов глас! Не може се без Њега где је допро глас о Њему!¹¹⁸

Стид који поданици осећају након читања писма који му као лекцију о обожавању Господара намеће поробљен народ из Призрена, само је увод у проглашавање Господара за вечитог владоца Бањана: „Туда ћемо сачувати образ и смањити стид који, последице овог писма, осећамо!...“¹¹⁹ Поданици тако не само граде Господара него и јачају његову тиранију. Његова моћ постаје бескрупулозна и свирепа управо зато што му сами послушници дају прилику за то. Отуда је велика истина сажета у Миљановим речима:

Његово дјело није Његово, но ваше, никаква мука није с Њим, но с Вама! Окренимо се на се: кад ми постанемо други, Он ће се без опирања обрнути!¹²⁰

Али, није било довољно воље ни храбрости да *Истина* победи *Лаж*. Живети у лажи значи страховати од слободе.

Моћ Господара Којадина нарочито је ојачана *Његовим људима* за које је служење била највећа част коју су могли добити („нема ништа важније од тога, и од свега: бити вјеран своме Господару!“). Осим слуге Кирила, Којадин је у сваком селу имао по једног или двојицу који су га о свему редовно обавештавали, кријући се ноћу долазили на Пандурицу и подносили извештај о свему што се рекло или урадило против њега! Називали су их *Господаревим доушницима*, *народним злотворима*, *Господаревим шпијунима*. Они су били продужена рука Господара Којадина од којих су људи зазирали, бојали се да нешто не кажу или покажу пред њима, што Господару не би било по вољи. „Толико су савесно вршили свој посао да се и у најзабитијем крају Бањана могло чути: *ако нешто ланеш у једанаест у Горњим Црквицама, у подне ће се знати на Пандурици!*“¹²¹

Над свима је био Лазар Савин („Први шпијун откако се заметнуло Бањско племе“¹²²), Господарев синовац, али што је још важније „Господарев човек“, јер у

¹¹⁸ *Сутра стиже Господар*, стр. 290-291. Нагласила М. Ј. М.

¹¹⁹ *Исто*, стр. 293.

¹²⁰ *Исто*, стр. 336.

¹²¹ *Исто*, стр. 152. Курзив аутора.

¹²² *Исто*, стр. 97.

систему владавине у Бањанима родбинске везе се губе пред хијерархијским устројством на чијем је челу један човек („Једном сам се закleo пред Тобом, и од тада не знам ни за оца ни за мајку, ни за кога на окрсном свијету, осим за Тебе!“¹²³). То најбоље показује Лазарева спремност да због оданости Господару жртвује и мајку Стеванију, истинског јунака у борби против Турака, али Господаровог неистомишљеника, дакле непријатеља, као што ни блиска рођачка веза и презиме Којадиновић које носи велики Миљан неће бити препрека да Господар нареди његово убиство. То убиство ће извршити управо Лазар, иако зна да ће тиме заувек раскинути ионако слабе везе са мајком којој је Миљан био све. Ово је само један од многих апсурдних и замршених односа на којима почива Господаров систем: „Мало ти вјерујем, сине, понекад ни мало. Јер, ти си *Господарев човек* више но мој син!“¹²⁴ Клетва коју Стеванија потом изриче сину Лазару има тежину клетве народне песме чије ће последице бити далекосежне по будућа поколења.

Иако никада није проглашен „Господаревим човеком“, кнез Милисав Баћовић, наследник убијеног кнеза Твртка, од којег је почело спровођење тихе а затим и све отвореније репресије, био је одан Господару као и његови најближи доушници. Међутим, он је једини који је Господарову власт директно искористио уценивши Миљана да му за малоумног сина Душка да малолетну кћер Видну. Да апсурност буде страшнија, Миљан је знао да кнез Видну тражи за себе, како би могао да „продужи пород“! Нудећи ћутање уместо цинкарења, кнез Милисав се представља као Господарова продужена рука, јер се на микроплану манифестује Господарова тиранија. Иако је Видну могао да узме и без Миљановог пристанка („Сад кад ти је глава у торби, мени остаје свршен посао!“¹²⁵), кнезу је био потребан његов благослов, јер се веровало да отета девојка не може родити мушко и здраво дете. Суровост кнежевог поступка изједначава се са зулимима Турака који су узимали и одводили женску децу, силовали, злостављали и правили хареме. То је бањанска слобода коју је извојевао Господар!

Крајност у карикатуралном представљању бањанских поданика представља необичан и крајње скаредан начин на који Ћетко Пејов постаје

¹²³ Исто, стр. 313-314.

¹²⁴ Исто, стр. 201.

¹²⁵ Исто, стр. 132.

Господарев човек – преко птичијег измета на столу за који је Господар рекао да се не сме дирати, јер је „некакав знак с неба! (!?) Слушајући и извршавајући ову Господарову наредбу, Ћетко постаје извршитељ Његове воље, јер када поверење исказује бесмисленим стварима, свакако ће показати и на великим делима, каква су мрачна и тајна убиства Господарових непријатеља.

Ипак, у језивом и свирепом, али пре свега апсурдном начину (који се коси за здраворазумским) на који је Јаков Туров постао „Господарев човек“, Сарић је неочекивано прешао све границе у градацијском низању бесмислених поступака понизних Бањана, када је, у духу грубог натурализма, записао: „Постоји сумња, све што постоји у народу је, да су Јакову децу искасапили Његови доушници, како би од њега направили ово што је данас“¹²⁶. Све што је радио и што није радио, све што је рекао и прећутао, Јаков је чинио са једном једином жељом – да постане Господарев човек! Јаков је крајња инстанца самопоништавања коју човек може замислити, када не прихвата *Истину* да су му деца страдала од Господарове руке него тај злочин приписује Турцима, што и јесте Господарова намера и воља! Задовољство које човек осећа у потчињавању, према тврђењу Ериха Фрома, често има и мазохистички карактер. Што у хијерархији појединац стоји дубље, то је већи број и квалитет његових зависности о вишим инстанцама.¹²⁷ Полазећи од тога, смрт деце, Јакова не чини одважним да са себе скине маску поданика, те да се (очекивано) супротстави истинском тиранину и покаже као *отац*, већ се ниже поставља под ноге том истом тиранину, због чега ће бити потајно изврнут руглу свих који знају *истину*. Он је истинска жртва господарења Којадина Којадиновића јер је „отпио из пехара славе“ и то му је сасвим помутило свест.

Стекавши на тако суров, али крајње апсурдан начин, Којадиново поверење, Јаков на исти начин стиче и славу – Господар све победе и заслуге у борби са

¹²⁶ *Исто*, стр. 228. Нагласила М. Ј. М.

¹²⁷ У ауторитарним облицима друштва, пише Ерих Фром, своје задовољење налазе како мазохистичке тако и садистичке тежње. „Svaki je ulančan u sustav ovisnosti, navise kao i naniže. (...) On (pojedinaц, prim. М. Ј. М.) мора слушати zapovijedi svog neposrednog pretpostavljenog, али којегa nalozi dolaze s vrha piramide, tj. od monarha, vođe ili jednoga boga. (...) Tako zadovoljstvo u privrženosti i pokornosti, које је типично за мазохистички карактер, налази своје задовољjenje, према различите јаине и према друштвеном положају. Теоријски, поглавар друштва био би онај једини који сам више није потчињен никаквим наредњима. Но, у осјећају да спроводи налог бoga или судбине, мазохистичке тежње и код њега налазе задовољjenje.“ - Erich Fromm, *Bekstvo od slobode*, стр. 89-90.

Турцима које је извојевао Јаковљев брат Микаило, приписује Јакову Турову! Због тога добија важан задатак да из Далмације доведе мајсторе који ће градити цркву у Бањанима! Међутим, питање *веровања* у Јаковљево јунаштво има далеко сложеније и дубље консеквенце, јер отвара питање оданости и самом Господару („Иста ријеч у различити сат буде друга“¹²⁸). Сви који су сумњали у истинитост Господарове *процене* и *одлуке* да је „Јаков прави јунак“ сматрани су Господаровим непријатељима. То су они у којима се страх од слободе губио пред једним далеко већим и моћнијим страхом – страхом од губљења *самог себе*, који је и крајња обезличеност. А њих је свега неколицина.

Овако дубинскопсихолошко карактерисање поданика, али и властодршца снажне аутократије, Сарића чини модерним приповедачем који има смелости и талента да продре у најдубље тајне људске психе, износећи на светло оно што је у човеку најмрачније, о чему нису сви ради говорити. То је новина и у књижевности стваране на овим просторима током друге половине прошлог века, јер је сигурно да нема таквог књижевног остварења које тако јасним, прецизним психолошким пресецањима профилише колективну свест једног народа, али и индивидуалну свест једног владара. За Сарића, као и за већину модерних романописаца, *човек* постаје средиште макро и микросвемира, исходиште сваког сукоба; његов унутрашњи свет постаје центар око којег се плете судбина света и човечанства. То показује и у сликању другачије, боље и светлије стране човека црногорске патријархалне заједнице. На широком плану заснован, роман *Сутра стиже Господар* успоставља значењску корелацију и са првим романом *Велики ахавски трг*, где се митски уклету град Ахав приказује као земаљски бањански пакао кроз тиранију и репресију стварног, а не фиктивног и митског човека.

Другу, светлију страну романа *Сутра стиже Господар* чини мала група оних који у тесним просторима своје животне егзистенције покушавају да остваре пуну слободу своје личности, али, што је још важније – покушавају да остваре слободу својим Бањанима, а то значи да одбаце *Лаж*, а *Истину* прогласе за основно начело бањанског човека, познатог по чојству и јунаштву, а не по понизности и страху. Они остварују своју индивидуалност (лат. *individuum* – неподељен, недељив) тако што се не приклањају обезличеној маси Господарових

¹²⁸ *Сутра стиже Господар*, стр. 221.

поданика. Они немају страх од слободе, већ страх да *такозвана слобода* коју је Гоподар „извојевао“, може значити крај црногорском племенику, јер му сече корене традиционалних етичких принципа патријархалног живота. Иако њихово присуство у роману у многоме мења ток радње, они углавном бивају или поражени или убијени, тако да завршна реч не припада њима. То су: Миљан Прентов, Јоле Дукин и Стеванија, Господарова снаха.

Централни догађај у роману, семантичко и идеолошко језгро романа, који у овом случају има и функцију заплета, одакле се развија даља динамика и мотивика приповести, јесте догађај у ноћи уочи свадбе у Љесковом Дољу. То је ноћ *Истине* у којој су два Бањанина, изговоривши наглас оно што се *не сме*, а што *сви знају*, одредила не само своју, већ и судбину својих саплеменика и самог Господара. То је „ноћ откровења“ у којој падају маске свих који глуме праведнике, побожнике и богоугоднике, ноћ у којој се у Господаровом одсуству, говоре и показују највеће истине. У функцији тог просветљења јесте сцена са просјаком Милутином. Однос избежумљене, пијане и помахнитале светине према убогом просјаку, чија је *светла појава* (као и све код Сарића што светли и има везе са светлошћу) везана за божанско пројављивање, јесте слика једне непознате стварности, наличје традиционалног сеоског живота, које иза паравана патријархалности крије све оно што је супротност етичком, људском и вредном. Ту слику најбоље илуструје ова Миљанова реченица: „Ово весеље је као цвијет: ноћас, кад нема Господара, раширене му латице, сјутрадан кад дође, биће скупљене!“¹²⁹

Ако је заплет „најчешће заснован на *тајни*, која тражи одгонетку, или на *сукобу*, који тражи разјашњење“¹³⁰, та тајна романа *Сутра стиже Господар* садржана је у Миљановим речима: „*ми не гинемо само од Турака, браћо! Ми гинемо од...*“¹³¹ и Јоловим: „*Којадин није Господар Бањана, Он је наш убица!*“¹³² Наглас изговорене те речи имају двојако дејство: на једној страни, имају функцију *приче у причи*, јер о Господару сазнајемо више на основу њих него на основу догађаја у роману. Оне су, дакле, есенција, срж у којој је садржана основна идеја

¹²⁹ Исто, стр. 116.

¹³⁰ Зденко Лешић, *Теорија књижевности*, стр. 404.

¹³¹ *Сутра стиже Господар*, стр. 117. Курзив аутора.

¹³² Исто, стр. 120.

романа. С друге стране, ове Миљанове и Јолове речи ће највише рећи и о самим Господаровим поданицима, јер *страх* који их обузима од могућих последица показује њихово право лице, што и јесте била намера писца („Ако га пуштимо да збори, ако га будемо мирно слушали, значи вјерујемо му, мислимо што он“¹³³). Уместо очекиваног смиревања страсти након првобитног потпиривања, престрашен народ бежи главом без обзира, бојећи се онога што би могло да проистекне из тих речи. Бежећи од Јола и Миљана, они заправо беже од оног што носе у себи, а то је страх од остваривања слободе личности, једном речју – *страх од слободе*: „Н и х о в а к р и в и ц а н и ј е м а л а : сви су чули како је Јоле назвао Господара!“¹³⁴

Неспособност и неспремност да прихвате *Истину* која би их ослободила, Сарић метафорично представља и као њихово кукавичко „бежање од речи“. Након што су се удаљили од „места злочина“, Бањани се утркују да проговоре о бесмисленим, свакодневним темама, које су уједно бежање од савести, од истине, од оног што би могло да им промени животе („Сви имамо потребу да проговоримо“¹³⁵). Кријући се иза обичних прича из својих малих и безвредних поданичких живота, они показују и своју ништавност, јер њихова позиција не може бити беднија, а понизност већа и очигледнија када нису кадри ни да чују истину, а камоли да се за њу боре; страх од слободе коју себи могу обезбедити сада када Турака нема, али и пристајање на пут којим им је Господар наменио.

Изговорена реч увек има снагу већу од неизговорене и овде је у функцији замајца динамике радње. У тим речима, ма колико бежали од ње или је не признавали, лежи клица побуне и оне ће кад тад покренути ону „искру светлости“ коју Миљан види у сваком човеку. Те речи ће једном убити Господара, јер су у плашљивим, слабим и ситним људима покренули онај ситан камен који би на крају могао постати лавина. Иако свесни казне коју су сами себи одредили, Миљан и Јоле су далеко свеснији значаја тренутка када је изговорена реч добила снагу побуне. То је тренутак истинског *ослобођења* од Којадиновог господарења, јер све што се рађа најпре је било семе и тада се не зна у чему ће бити његова истинска моћ:

¹³³ *Исто*, стр. 116.

¹³⁴ *Исто*, стр. 122. Нагласила М. Ј. М.

¹³⁵ *Исто*.

Ми можемо бити погубљени (Турцима нећемо бјежати!), али остаће ноћашње ријечи, оне неће умјети да старе, неће знати ништа осим да се враћају, као огањ који не сагоријева. О н е с у н е у н и ш т и в о с ј е м е ! Сјутра може свашта с нама бити, али, ноћас нијесмо залуд зборили. Ја познајем наш народ: у њему стољећима може да таји клица. Што дуже таји, опаснија је и љућа кад крене.¹³⁶

Никола Ковач пише да „за жртву постоје само два излаза – да заврши као херој или као издајник. (...) Живот се затвара у круг насиља у коме свака разумна иницијатива завршава у безумљу политичког цинизма.“¹³⁷ Самовољно жртвовање на које себе осуђују ова двојица јунака, у духу античке трагедије, поуздан је знак да Сарић није сасвим изгубио веру у *човека*, те да се она искра светлости која га држи на правом путу неће сасвим угасити, све док има оних који ће те речи проносити кроз нараштаје. Зато и можемо рећи да Сарићева филозофија живота није сасвим *песимистичка*, као што није ни сасвим *виталистичка*, већ је формулисана у Његошевој сентенци по којој је живот „борба непрестана“. У тој дијалектичкој игри живота и смрти, јунака и кукавице, старог и новог, патријархалног и савременог, Сарић је драматизовао једну вечно живу тему односа човека према колективу и обрнуто – поданика према свом претпостављеном. Отуда ни мало не чуди што Миљанову и Јолову смрт писац оставља недовољно осветљеном, без реалистичких описа њиховог пута у Далмацију на коме су погубљени, или натуралистичких детаља мучења које читалац, ношен развојем и динамиком догађаја у роману, може само да наслути. Смисао *жртвовања* тако ће наћи своје право исходиште тек у времену које долази, јер ће означити буђење успаване свести и савести изгубљених Бањана. Од тврђења да је народу бањанском „Миљан његова душа, а Јоле његова снага“¹³⁸, далеко је значајније то што њихова смрт означава почетак нечег новог, смрт ће имати виши циљ – слободу. То претпоставља и сам Миљан:

¹³⁶ Исто, стр. 124. Нагласила М. Ј. М.

¹³⁷ Никола Ковач, *Простори романа*, стр. 116.

¹³⁸ *Сутра стиже Господар*, стр. 321.

Ми им живи сметамо, а мртви смо им потребни! Ко зна кроз колико година оне могу да подигну буну. Оне ће једног дана да убију Господара Којадина! Већ му раде о глави!¹³⁹

Атмосфера која је нагло почела да се мења након Миљановог и Јоловог нестанка, чинила је да страх постаје јачи од подаништва – парадоксално: обожавање Господара је бивало све израженије и све бесмисленије, али све неискреније! Страх се најснажније манифестује кроз привиђење Миљана и Јола у скоро свим крајевима Бањана и готово код свих. У том вртлогу који је све више добијао на интензитету што су се чешће понављале Господарове „грешке“ у владању (проглашавање кукавице за јунака, невиног за лопова, себе за вечитог Господара, показивање знакова поремећености кроз страх од птица и сексуалну жељу према сестри), скривање и непризнавање оног што је јасно видљиво постало је „потреба и навика“. Али из тог ћутања које је било опасније од било какве јавне побуне, рађале су се приче, које су све мање личиле на *страх*, а све више добијале карактер *отпора*. Оне су почеле да мењају однос према људима, али и однос људи према себи самима („Приче су куљале... невидљиве струјале су од ува до ува, нема гласа споља, ниси сигуран ни кад сам са собом причаш!“¹⁴⁰). Нарасла, застрашујућа и опомињујућа, прича је родила привиђење – Миљан се све чешће привиђао Бањанима, па и самом Господару, како долази са пута или чак обилази куће виђенијих Бањана. Уметање фантастичног у функцији је симболизације процеса самоосвешћивања код заведеног и залуђеног народа који је уместо Господаровом, почео мислити својом главом. Миљанове речи које се све чешће помињу у народу, које се „саме враћају, иду од уста до уста“¹⁴¹, наговештавале су долазак једног новог времена (бољег, јер „горе од овог не може“) за црногорске племенике, које *некада* и *сада* не значе исто:

Али човјек ће се промјенити, плашиће се лажи као што се данас плаши истине, доћи ће вријеме кад ће само истина, ма како грдна била, моћи да му помогне!

¹³⁹ Исто, стр. 125.

¹⁴⁰ Исто, стр. 235.

¹⁴¹ Исто, стр. 219.

Сам процес освешћивања је исто толико дубок, тежак и спор колико је било јако укореењено осећање подаништва и обожавања Господара. Сарићеви Бањани, иако подстакнути оним што би Миљанова и Јолова смрт могла да значи за њихову судбину, и даље нису у стању да се ослободе укореењених навика поданичког живота; они се и даље крећу по утабаној стази коју им је обезбедио Господар, иако знају да је тај пут погрешан. Они не успевају да се ослободе тог страха од слободе, већ је то остављено генерацијама које долазе. У том духу се роман и завршава сликом Господарове сахране у којој изгубљен народ, несвестан да је могуће остварити слободу и да им никада није била ближа, нариче и жали за тиранином. Иако је тада био у прилици да се слободно и без размишљања о последицама коначно обрачуна са свиме што је Господар представљао (*његовим* људима, *његовим* наредбама, *његовој* вољи), народ се и даље понаша као да је Господар жив. Једини истински слободан човек у Сарићевом роману јесте Стеванија, која најпре слободу остварује вишегодишњом ванбрачном везом са Миљаном, за коју знају сви Бањани, па и сам Господар. Она је једина која се слободно, без страха и устезања обраћа Господару, пред којом и Он сам осећа одређену несигурност. Зато нимало не чуди да Сарић управо Стеванију, мушкобањасту и слободну жену, приказује као убицу Господара. Иако није моћна да мења природу бањанског човека огрезлог у подаништву, Стеванија мења ток бањанске историје, јер означава крај једног времена – тиранија као свака тиранија завршава се трагично за тиранина, јер је на крвавим темељима и изграђена.

IV ДЕЧАК ИЗ ЛАСТВЕ

1. Деперсонализација аутора, језик и стил романа

„Роман ће бити узвишенији и племенитији,
што више приказује унутрашњи
а мање спољашњи живот.“

Томас Ман

Док у првом роману *Велики ахавски трг*, а делимично и у двотомном роману *Сутра стиже Господар* примарно место заузима прошло, скоро митско време, са специфичним законима логике и филозофије трајања, у роману *Дечак из Ластве* (1986) параболичан пагански свет временски је ситуиран у савременије доба, у доба Другог светског рата, док је географски простор близак оном у претходном роману – гранично подручје Црне Горе и Херцеговине. Раније примењивани поступак двоструке заснованости (како приповести, тематике и мотивике, карактеризације и психологизације) добио је свој пуни израз управо у овом роману, кроз двоструко артикулисану приповест мајке и сина, последњих становника уклетог планинског села Ластве. Свој дотадашњи мисаони ток Сарић радикално мења овим романом, јер доноси „један модернији рез у психологију савременог човека“¹, стављајући у центар пажње питања људске егзистенције. Сарићева жеља да „створи тензију напоредне присутности и међусобне провокативности, стварног и фиктивног, *могућног* и *немогућног*“² створила је роман метафору о трагичности искључивања из колектива, о животној али и уништитељској снази предања; роман посебног стилског израза у коме је језичка експресија производ пишчеве намере да се окрене *свету унутра*, чулним доживљајима, емоционалним и интелектуалним импресијама, пратећи *ток свести* два актера романа, у којем њихови поступци нису мотивисани *карактером* већ сложеним збивањима у њиховој психи (као што су представе, осећања,

¹ Даница Андрејевић, *Портрети косовских писаца*, стр. 194.

² Чедомир Мирковић, „Легенда и збиља“, *Под окриљем нечастивог*, стр. 304.

асоцијације, несвесне реакције, све оно што пролази кроз њихову свест, а што се често не испољава ни у њиховим поступцима ни у њиховом говору). Сарићев *Дечак из Ластве* припада оном типу романа у којем је представљена *језички неартикулисана свест*, о чему сведоче нејасне и недовољно чврсте границе између монолога и дијалога, преплитања тока свести два главна јунака, често *агресивна* интерпункција у виду испрекиданих реченица, употребе курзива којом се означава *унутрашњи дијалог* који један протагонист „води“ са другим (Мајка са Сином или Син са Мајком). *Деперсонализација аутора* у функцији је поруке да се најдубља значења човекове езгистенције морају тражити у менталним процесима а не у спољашњем животу, који под дејством *несвесног* (потиснутих порива, непризнатих жудњи, страхова, опсесија), теку као неконтролисани ток мисли и осећања.

Радња романа *Дечак из Ластве* догађа се крајем Другог светског рата и смештена је у мало црногорско село – Ластву, која има свега два становника – Мајку и Сина. Ови убоги *Лаштвани* („они нису људи, само обличјем личе на нас“), оптерећени су вековним проклетством своје лозе. Мотивски образац о инцестуозном пореклу племена показује се као парадигматска оса на којој почива Сарићево приповедање у већини романа. Лаштвански преци учинили су страشان злочин убивши мајсторе који су градили цркву. Због тога су морали да беже, али је у селу остала трудна жена која је била на порођају. Рођењем њеног сина (зачетог инцестом) започиње уклетата лоза Којадиновића, која је после много векова спала на Мајку и Сина. Ластва је постала уклету универзум, *тамни вилајет*, у који *човек* не залази јер се боји Божије клетве. Промена настаје онда када Мајка покушава да Сина изведе из Ластве у свет, али он после вишегодишњег школовања у Никшићу, спознавши Истину о *Свету*, али и о *Човеку*, бежи назад у Ластву, Мајци, својој уклетој крви и својим коренима.

Роман *Дечак из Ластве* је од свих Сарићевих романа најмање био у фокусу књижевне критике. Маргинализовање и заобилажење овог књижевног дела можемо правдати чињеницом да се нерадо говори о темама које се могу означити као табу теме, каква је тема инцеста. Међутим, извесније је да је смањено интересовање читалачке и критичарске јавности за овај роман више узроковано специфичним начином приповедања, односно пишчевом (не)успелом

реализацијом основне замисли да кроз свест два своја јунака проговори о најдубљим и намрачнијим тајнама човекове природе, него самим избором теме. Из патријархалног простора Сарић је изабрао једну „рубну тему“ која својом егзистенцијалном и психолошком апартношћу пре припада модерном духовном и етичком профилу књижевног лика него оном који произилази из стандардног реалистичког представљања стварности. Књижевни јунаци су добоко укореењени у патријархални свет и његове животне принципе, али баш због тога се и њихови покушаји да се формирају у ослобођене личности „у крајњем исходу претварају управо у функцију онтолошке затворености и унутрашње хијерархије патријархалне културе“³. Петар Сарић је дубоко осетио и приказао те *напуклине* у патријархалној култури, али ни утицаји који долазе из спољашње стварности ни те напуклине нису били довољни да разоре јединство и стабилност такве специфичне заједнице. Због тога су се и покушаји Сарићевих књижевних ликова да му се супротставе како би изградили властиту личност, неминовно завршавали апсолутним поразом, након којег није више било никакве наде у другачије егзистенцијалне могућности у том простору.⁴ Иза таквог пораза остала је једино *прича* о покушају да се изађе из затвореног хијерархизованог простора и његових законитости. Зато је роман *Дечак из Ластве* – *прича* о осетљивом односу између мајке и сина и њиховим безуспешним покушајима да се ослобађањем од властитих ограничења и траума истовремено ослободе и од колективних забрана и ограничења.

Иако невелик обимом, овај роман отвара низ комплексних питања попут ових: Може ли човек поћи од нулте тачке, раскрстивши са традицијом, коренима, породицом, генетским предиспозицијама? Да ли је свет без етике свет без Бога? Будући да је роман заснован на психолошкој, социјалној и филозофској утемељености, неопходно је одговорити на питање: у којој мери кореспондира са елементима психологије, религије и социологије? Овако конципирано истраживање једног књижевног дела захтевало би темељан мултидисциплинаран приступ и врсно познавање поменутих научних дисциплина. Али, чак и да се оградимо само на психолошко профилисање Сарићевих јунака, неопходно је поћи

³ Марко Недић, „Два гласа исте приче“, *Књижевност*, год. 46, књ. 92, бр. 9/10 (септембар-октобар 1991), стр. 1190-1191.

⁴ *Исто*, стр. 1191.

од дубинскопсихолошких анализа које би Сарићеве јунаке представиле као личности изразитог индивидуалитета.

У том осветљавању „света изнутра“ умногоме је припомогла и наративна техника за коју се аутор романа определио. Персонализованом психолошком наратијом (монологом, испрекиданим дијалогом, замишљеним дијалогом, причањем у сну), писац је читаоца увео у свет мрачних тајни једне породичне заједнице чије су импликације далекосежне. При томе, никаквог значаја нема *објективно време* (радња романа се дешава у само неколико дана, са реминисценцијама на прошле догађаје, укључујући и митска предања о прошлости предака), већ је у првом плану *субјективно (психолошко) време*, у којем се равноправно налази и оно што се управо дешава (актуелна опажања, тренутна емотивна стања, пробуђене мисли, асоцијације, парадигме са прошлошћу – дешавања у Ластви, у породичној кући) и оно што се већ збило, а што живи као непосредно оживљена успомена (као што су дечакове слике на школовање у Никшићу и слике рата које је видео) и оно што се још није догодило, а постоји као могућност у жељама, жудњама и стрепњама (мајчин страх да је Син заувек „раскрстио“ са Човеком, страх да се може поновити предачки грех – инцест). „Календарско“ време старијег романа супротстављено је субјективном, „психолошком“ времену модерног романа двадесетог века, што је случај и са овим Сарићевим романом. Време које се *згушњава* и *разређује* према потреби јунака, потврда је ирационалности, бега у субјективизам, мистику и митско, преднаучно схватање света.⁵

Тежиште драме у овом роману налази се у демаскирању односа у једној патријархалној породичној заједници, која у својој основи нема здраво, морално нити друштвено прихватљиво утемељење. Кућа је просторни оквир драме у којој се разрешавају комплексни породични односи између мајке и сина, додатно усложњени инцестуозним пореклом предака. Кућа је „једна од највећих сила интеграције за мисли, за сећања и снове човека“,⁶ због чега у највећем делу романа пратимо протагонисте како своја најдубља понирања у себе проживљавају управо у кући, у Ластви, као средишту сопственог универзума изван кога ништа

⁵ Milivoj Solar, *Pitanja poetike*, Školska knjiga, Zagreb, 1971, str. 162-163.

⁶ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, prevela Frida Filipović, Kultura, Beograd, 1969, str. 33.

битно не постоји за њих. Мајка и син су сложене људске јединке чији су индивидуални крахови највећим делом условљени наслеђеним обрасцем понашања, који затим доводе до колективне трагедије – нестанка породице. Писац апострофира значење речи Мајка и Син, тако што их пише великим почетним словом. Последњи потомци изгнаника живе у једном атавистичком боравишту које може да опстане само ако није захваћено навикама и страстима реалног живота. Овај имагинарни предео, *уклети универзум* је од „обичног“ трајања искључен сопственим правилима, обичајима и законима. Најпрецизнију и напотпунију слику Сарићеве Ластве и његових Лаштвана даје Чедомир Мирковић:

И досад склон митским атмосферама и причању које има укус легенде, Сарић је желео да, кроз казивање о Ластви и њеним житељима, проговори о свету затвореном у себе, о амбијенту опојном и отровном истовремено, о напоредном трајању различитих цивилизација, о изгледима да се надвлада предодређеност, о мистерији међуљудских односа, о вечитим несагласностима у човеку и његовој околини. Хтео је да најтананија душевна треперења пројектује у домен мистике и митологије, и да сугерише напоредност *свога* света различитим, стварним и препознатљивим формама живота.⁷

Сарићева стваралачка машта и богата имагинација нуде кључ за прихватање паралелизама и међусобне условљености слојева с митским профилем, на једној страни, и аутентичне збиље коју такође садржи ова проза, на другој. Јер, живот књижевног дела није затворен у границе времена које га је створило, као што ни стваралачка машта не зна за поделу на садашњост и будућност.⁸ Смештајући радњу романа у један митски, ванвремени простор, аутор предочава паралелно постојање два света: оног лаштванског и оног *изван* који је у сукобу са Лаством и њена два становника. И раније склон двострукој заснованости приче, Сарић је у овом роману можда и на најбољи начин успео да

⁷ Ч. Мирковић, „Легенда и збиља“, *Под окриљем нечастивог*, стр. 303-304. Нагласио Ч. М.

⁸ „Sve što je nekada bilo, za pisca postoji i nadalje, stalno je prisutno, a broj svetlosnih godina koje od razdvajaju privide proteklih epoha što lutaju po svemiru ne znači ni koliko jedna sekunda na hronometru pesničke osetljivosti.“ - Jan Parandovski, *Alhemija reči*, preveo s poljskog Svetozar Nikolić, Kultura, Beograd, 1964, str. 166.

превлада крајности две супротстављене стварности, пратећи ток свести протагониста свога романа. Двострука логика догађаја се на најуспелијим местима показује као „драма архетипских порива“, као „трагика разапетости између интуитивног и рационалног“, као „грч напуштања затечене затворености и спољашње усмераваности.“⁹ Кроз могућност двоструког праћења тока свести – Дечакове, с једне, и Мајчине, с друге стране, читалац ће и и сам роман дефинисати као роман *двоструког тока свести*, што ово Сарићево дело разликује од свих претходних и будућих остварења. За роман тока свести карактеристичне су две технике, *унутрашњи монолог* и *слободан индиректан говор*, а Сарић примењује обе наизменично.¹⁰

Дечак из Ластве тако постаје модеран роман у коме је аутор показао нерв за нова и другачија ослушкивања пулсације човековог унутрашњег бића. „Удубљујући се у себе, човек гледа у *очи другог* или гледа на себе *очима другог*.“¹¹ Тај други је Син, односно Мајка, чијим само/сагледавањем и међу/сагледавањем препознајемо бахтиновски схваћен *дијалошки принцип* (човек дефинише сам себе уз помоћ другог човека), што, упркос свим недостацима и недоследностима, језиком који је често на граници ласцивног, овај роман чини специфичним не само у Сарићевом опусу него и шире – у синхронијској и дијахронијској равни историје српске књижевности.

⁹ Ч. Мирковић, „Легенда и збиља“, стр. 305.

¹⁰ *Унутрашњи монолог* представља средство за директно укључивање читаоца у унутрашњи живот личности без икакве *ауторове интервенције у смислу објашњења или коментара*. Тај поступак омогућава изражавање оних најинтимнијих мисли које се налазе најближе несвесном. Уместо приповедачевог извештаја о ономе што се догађа у души једне личности, пред читаоцем пролазе мисли и осећаји, асоцијације и усмене, опажања и утисци о спољашњем свету. *Слободан индиректни говор*, пак, чува лексичке, синтаксичке и стилске карактеристике директног говора. Због тога овај поступак Немци називају *Erlebte Rede*, доживљени говор, како би се смањила улога свезнајућег приповедача, што не важи само за роман тока свести. - З. Лешић, *Теорија књижевности*, стр. 410-411.

¹¹ Ана Вуџинска, Mihal Pavel Markovski, *Књижевне теорије XX века*, s poljskog prevela Ivana Đokić-Saunderson, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 177.

2. „Смисао апсурда“ и филозофија егзистенцијализма

(Камијев Мерсо и Сарићев Тугомир)

„Човек уопште не може да промени свој живот“

Албер Ками

„Час у коме човек апсолутно победи
биће час његовог апсолутног истребљења“

Петар Сарић

Иако се тематски ослања на претходни роман *Сутра стиже Господар*, *Дечак из Ластве* ипак представља велики корак у Сарићевом стваралаштву, јер упућује на човеков *свет изнутра* и проблематизује сва осећања савременог човека оптерећеног питањима сопственог смисла. Апсурд, тескоба, узалудност и бесмисао, кључне су поставке које овај обимом невелики роман приближавају савременом западноевропском роману, његовој специфичној психологији и филозофији, и дефинишу га као егзистенцијалистички роман. У досадашњим критичким освртима и тумачењима нису препознате везе, случајне или намерне, које *Дечак из Ластве* има са *Странцем* Албера Камија. Иако различити по времену настанка, географском одредишту, иако су им аутори припадали различитим културним, националним и књижевним обрасцима, ова два романа блиска су по бројним мотивским, садржинским и тематским елементима: оба романа писана су у првом лицу – у њима се млади мушкарци, Камијев Мерсо и Сарићев *Син* (касније прозван Тугомир), трагајући за смислом властите егзистенције, суочавају са апсурдом живота. Сличности се међу њима могу распознати и интерпретирати на неколико нивоа:

- 1) однос према свету (друштву),
- 2) однос према мајци,
- 3) однос према Марији,
- 4) однос према Богу,

- 5) однос према времену,
- 6) однос према почињеном убиству.

Међутим, суштинска веза садржана у филозофији живота главних јунака која је блиска елементима егзистенцијалистичке филозофије: бесмисао егзистенције, апсурд и сизифовска борба човека, положај човека у савременом друштву, атеизам, страх пред коначношћу, одговорност за властите поступке и питање слободе.

Круцијална питања филозофије одувек су се односила на проблем битисања или постојања, односно егзистенције (lat. *existere* – постојати). Нарочито је значајна расправа у филозофији која се тиче доказивања постојања себе, односно одреднице самог постојања. Књижевности као уметности блиској филозофском промишљању света, иманентна су егзистенцијална, метафизичка и етичка питања: Ко је човек? Какав је смисао његовог постојања? Какав је његов однос према свету и другим људима? Криза индивидуализма с краја XIX и на почетку XX века, делимично произишла из Ничеове тврдње да је Бог мртав и да човеку предстоји да преузме одговорност за свет, нарочито је поткрепила ова питања. Песимистичко поимање егзистенције које све више узима маха, своје утемељење је пронашло у филозофији егзистенцијализма, за чије су конституисање најзаслужнији филозофи Серен Кјеркегор, Едмунд Хусерл, Мартин Хајдегер, Карл Јасперс и Жан-Пол Сартр. Егзистенцијализам заступа идеју да човекова егзистенција нема виши смисао, нити човеков живот има неку вишу сврху осим самог постојања; човек својим знањем и чулима не може спознати смисао живота (есенцију, бит) и зато му преостаје или вера или апсурд, бесмисао живота. Човек је бачен у живот против своје воље и то је темељ апсурда. Једино што је сигурно у животу јесте наше биолошко и телесно постојање сада и овде. Човек је у *моралном смислу апсолутно слободан* да бира све могуће варијанте од рођења до смрти и свака је једнако вредна, јер *не постоји никаква етичка одредница*. Такође, егзистенцијализам пропагира идеју да не постоји есенцијална веза различитих егзистенција: човек се рађа и умире потпуно сам без обзира на све друштвене везе у своме животу. Међутим, корене филозофије апсурда можемо пронаћи у далекој историји; још се Еурипид питао: „Није ли смрт

живот, а живот смрт?“, чиме се отвара питање смисла човекове егзистенције, његовог осећања бачености у космос, у *бурно жилиште*.

Филозофија егзистенцијализма свој највећи утицај остварила је преко Сартровог предавања *Егзистенијализам је хуманизам*. Сартр је писао да „човек није ништа друго, него оно што од себе чини“¹². На тај начин он је бачен у егзистенцију и у њој сноси одговорност за своје поступке, јер се једино на себе и може ослонити. То је, по Сартру, прво начело егзистенцијализма. Човек се не може ослонити ни на Бога, јер он представља израз субјективног доживљаја, покушај да се телесним надражајима припише онострани конотација. Сартр је разликовао егзистенцију и есенцију – суштину, тј. постојање и бит човека. Тврдећи да егзистенција претходи есенцији, сматрао је да човеку није дато да спозна сопствени смисао, већ своју бит мора тек да одреди. Зато је тврдио: „Ако Бог не постоји, има бар једно биће у којег егзистенција претходи есенцији, једно биће које егзистира прије него што се може дефинирати било каквим појмом и да то биће јест човек или, како Хајдегер каже, људска збиља.“¹³

Сартрова филозофија егзистенцијализма, заснована на тези о трагичној бачености у вртлог егзистенције, имала је велики утицај на књижевна остварења Жоржа Марсела и Албера Камија (и сам Сартр је аутор једног егзистенцијалистичког романа *Мучнина*).

За Албера Камија, *апсурд* је „неужност егзистенцијализма“. Ову тезу Ками је најпре развио у роману *Странац* (1942), а затим у есеју „Мит о Сизифу“, објављеном исте године, који се може сматрати својеврсним коментаром поменутог романа. Апсурдом назива бесмисленост људског живота и тврди да нас управо свест о апсурду може подстаћи на проналажење животне визије, чиме не пропагира апсурд као циљ живота, него само наглашава његову подстицајну улогу. Управо је у томе била основна разлика Сартрове и Камијеве егзистенцијалистичке филозофије. Она је била покренута након објављивања Камијеве драме „Побуњени човек“, након Другог светског рата, која је открила разлике међу овом двојицом филозофа егзистенцијализма. Ками није могао да прихвати Сартрово схватање егзистенцијализма као нихилизма (егзистенције као

¹² Žan-Pol Sartre, *Filosofski spisi*, превели Eleonora Prohić, Vanja Sutlić, Frida Filipović, Nolit, Beograd, 1981, str. 263.

¹³ *Isto*, str. 262-263.

ништавила), те да сходно томе човекова егзистенција не може претходити његовој есенцији (што је било најважније начело филозофије егзистенцијализма). Док Сартр све препушта самом човеку, Ками сматра да човек може пронаћи излаз из апсурда живота кроз веру, друштвену организацију или уметност. Жучна расправа Камија и Сатра навела је Камија да се одрекне појма егзистенцијализам не желећи да се његова књижевна остварења доводе у везу са овим филозофским покретом и његовим схватањима. Међутим, иако се нису сложили у коначним исходиштима својих филозофских учења, Камијев *Странац* је остао означен као *егзистенцијалистички роман*, будући да су у њему плодно тло пронашле многе идеје ове филозофске мисли.

Криза индивидуализма не само да је довела у сумњу смисао човековог постојања, већ је у човеку родила осећање *тескобе*, које је уз осећање *апсурда*, карактеристика човека модерног доба. Заправо, осећање тескобе, својствено човеку као његова *иманенција* и *иманација*, је и родило филозофију апсурда и ништавила која је затим постала једна од кључних идеја модерне цивилизације. „Чак и када се маскира, тјескоба се појављује.“¹⁴ Тај страх Кјеркегор назива Абрахамовим или Аврамовим страхом („да ли је то доиста анђео и да ли сам ја доиста Абрахам?“)¹⁵ Будући да се родила и да ју је формирала духовна клима западноевропских земаља, ова се идеја може сматрати *средњоевропским културним архетипом*¹⁶. Савремена српска књижевност је у том смислу блиска западноевропској и другим књижевностима, јер и једна и друга у свом фокусу имају човека и његов психолошки, егзистенцијални, социолошки и етички профил. По речима Предрага Палавестре, јасно је да су писци са специфичним доживљајем света у знаку тескобе ипак они који су најближи средњоевропском културном моделу: Ерих Кош, Александар Тишма, Данило Киш. „Они познају и признају тескобу, па се сасвим лако интегришу у духовни простор Европе“.¹⁷ Међутим, не смемо заборавити да су осећањем тескобе обележене и *Сеобе* Милоша Црњанског, Андрићева *Проклета авлија*, Исаковићев *Трен*. У том смислу, веома је важна дистинкција коју је Палавестра навео, а која суштински

¹⁴ *Isto*, 265.

¹⁵ *Žan-Pol Sartr, nav. delo*, 265.

¹⁶ Предраг Палавестра, „Тескоба као архетип средњоевропске цивилизације“, Зборник радова са шестих књижевних сусрета *Савремена српска проза*, 2-3. новембар, 1989, Трстеник, стр. 58.

¹⁷ *Isto*, стр. 59.

разликује тескобу човека српске и западноевропске књижевности. Док западноевропску књижевност обележава тескоба као „вид цивилизације која признаје кривицу и почива на митологији и институцији греха“¹⁸, она је у српској књижевности веома комплексна, условљена и усложњена историјским и културним претпоставкама: „...наш архетип је тамни вилајет у коме је погрешно све што се уради, у коме је сваки корак погрешан, и свака одлука погрешна, и сваки исход наopak. Наш архетип је драма у одрицању од Бога и патос у одрицању од предака; наш архетип је распад породице, а не архетип греха или страха; то није ни архетип мртвила, сивица и магле у души.“¹⁹

Палавестрину констатацију да осећање тескобе западноевропског човека почива на осећању кривице и греха, потврђују речи Камијевог јунака Мерсоа: „у сваком случају, човек је увек помало крив“²⁰. Осим ове реченице, којом нас Ками поступно уводи у свет апсурда, има реченица које само наизглед немају директне везе са самим током радње, а у њима је садржана филозофија читавог романа. Једна од ствари којих се Мерсо сећа јесте савет болничарке на погребу мајке: „Ако човек иде полако, може да добије сунчаницу. Ако иде пребрзо, озноји се и у цркви назебе“²¹. Дакле, без обзира који пут изабере, човек ће увек погрешити јер је сваки од њих бесмислен и апсурдан, будући да „човек уопште не може да промени свој живот“²². Овакво схватање блиско је Селимовићевићевој тврдњи у *Дервишу* да је „сваки човјек увијек на губитку“²³.

Филозофију апсурда Сарић је дефинисао на самом почетку романа узимајући за мото речи свог оца, мајке и Иве Андрића:

Отац Васиљ рече:

Сваки дан мог живота за мене је велики ризик...

Мајка Госпава:

¹⁸ Исто, стр. 56.

¹⁹ Предраг Палавестра, *нав. дело*, стр. 59.

²⁰ Албер Ками, *Странац*, с француског превела Зорица Хаци-Видојковић, „Гутенбергова галаксија“, Београд, 2002, стр. 22. (Сви цитати у раду наведени су према овом издању)

²¹ Исто, стр. 20.

²² Исто, стр. 43.

²³ Меša Selimović, *Derviš i smrt*, Beogradski izdavačko-grafički zavod – Svjetlost, Beograd – Sarajevo, 1990, str, 497.

Сине мој, чувај се..., свијет је јама безданица...

Иво Андрић:

Постоје два света, између којих нема и не може бити правог додира ни могућности споразума, два страшна света осуђена на вечити рат у хиљаду облика.

(Проклета авлија)²⁴

Синтагма „два света“, за коју се опредељују и Ками и Сарић, блиска је Хајдегеровој диференцијацији на две врсте егзистенције или два начина бивствовања:

- властито (аутентично) бивствовање и
- неаутентично бивствовање.

У неаутентичној егзистенцији, човек живи као анонимна индивидуа проживљавајући свој „осредњи“ живот, у страху од *слободе* или извесности *смрти*. За разлику од ове, аутентична егзистенција, подразумева прихватање и разумевање смрти као најдубљег и највластитијег људског одређења.

Аутентично бивствовање Камијевог Мерсоа претпоставља и његов аутентичан однос према свету. То значи да се не понаша у складу са очекивањима околине и не усваја диктиране обрасце понашања, већ се руководи принципима избора властите егзистенције. Не показујући знаке жалости на мајчиној сахрани (смрт је неминовност и треба је прихватити, те је и туга апсурдна), Мерсо изазива огорчење друштва јер не поштује моралне стандарде који намећу одређен начин понашања у одређеној прилици: „У том часу приметио сам да сви седе преко пута мене, око настојника и њишу главе. Једног тренутка, причинило ми се, без икаквог разлога, да су дошли да ми суде“²⁵. Апсурдност и бесмисао свега што га окружује, доводе Мерсоа најпре у равнодушност, а потом у позицију неразликовања *добра* и *зла*. Показујући подједнаку равнодушност према томе да ли га девојка Марија воли или не и вести о смрти своје мајке, он кида везе и са

²⁴ Петар Сарић, *Дечак из Ластве*, Београд - Никшић - Приштина, друго издање, 1990, стр. [5] Курзив аутора.

²⁵ Албер Ками, *Странац*, стр. 13.

основним етичким принципима – равнодушан је, премда свестан чињенице да је некоме одузео живот:

Схватио сам да сам пореметио равнотежу дана, изванредну тишину једне плаже на којој сам био срећан. Онда сам испалио још четири хица у непомично тело у које су се куршуми неприметно забијали. И била су то као четири кратка куцња на вратима несреће²⁶.

Дакле, што је био ближи аутентичној егзистенцији, био је даљи од етичких кодекса и норми друштва којем припада. То потврђују тужиочеве речи на суђењу да он „уистину душе и нема“ и „да му није доступно ништа људско, ниједан од моралних принципа који људско срце чувају од зла“²⁷. Ту се отвара место за читаву филозофску расправу о односу апсурда и морала, што је проблематизовао и Сарић у поменутом књижевном остварењу.

У Мерсоовом свету све је врло једноставно – човек је „осуђен“ на живот, те га може обликовати по сопственим жељама и властитим принципима. То је свет без Бога, јер човек сам преузима одговорност за своје поступке. Његова *есенција* значајнија је од његове *егзистенције*, јер је важно *живети* а не *животарити*. Време је отуда потпуно релативна категорија, јер не одређује начин избора бивствовања или егзистенције (да ли су се ствари догодиле јуче или данас, какве ће последице оне имати сутра, Марсоу је потпуно свеједно). Једина извесност јесте смрт и њено прихватање јесте „смисао“ апсурдности и апсурдног живота:

Сад сам схватао, било је тако природно. Како то да нисам увиђао да од извршења смртне казне нема ничег значајнијег и да је то, напослетку, једина заиста занимљива ствар за човека!²⁸

Хајдегерова два вида егзистенције посебно су изражена у Сарићевом роману. Прву – аутентичну егзистенцију симболизују Мајка и Син, *Лаитвани*, а другу – неаутентичну – *људи*, посебно Марија, дечакова једина блиска веза са

²⁶ Исто, стр. 59.

²⁷ Исто, стр. 100.

²⁸ Исто, стр. 108.

Светом. Постоје, дакле два андрићевски дефинисана различита света: на једној страни Ластва, на другој „Свет“. Дечаково реторичко питање: „Колико је између Ластве и Свијета?“²⁹ индикативно указује не само на непремостиву разлику међу њима, већ одражава и његову тежњу за немогућим спајањем. Јер, свет не би био Свет кад не би било Ластве и обрнуто: „Бог не може без ђавола као што ни Свјетлост не може без таме...“³⁰. Слична ситуација је и у *Странцу* – Мерсоова аутентична егзистенција или „неусклађеност“ са светом не би постојала да нема света који је таквом декларише. Дечаково порекло од оца Билећанина (*човека*) и мајке Лаштванке (он је „пола *Лаштванин* пола *Човјек*“) предуслов је да безименог дечака (касније, у школи, прозваног Тугомир) радозналост покрене на преиспитивање свог порекла али и својих крајњих граница. Схватајући живот као велики ризик, он се креће по танкој жици која спаја Свет и Ластву: „кретање између живота и смрти, уском границом, омогућава ми да упознам Свијет, да видим и оно зашта је Човјек слијеп“³¹. Истовремено, дечаково откривање света и себе у свету биће праћено осећањем тескобе, узалудности. До осме године била су му позната једино брда и шуме у Ластви, чаробан живот биља и животиња, безазленост којом га је Мајка обдарила чувајући га од *Човека* и *Света*; у мајчиним *лаштванским причама*, на којима је изградио своју перцепцију доживљаја света, садржана је *историја Ластве*, док је *историју Света* тек требао упознати. Истовремено, иако без икаквог претходног образовања, дечак је поседовао умност и филозофичност мудраца, која, како ће се показати, неће бити довољна за живот „у Свету“.

Мајка је у роману представник Ластве, тог тамног вилајета из кога је требало избавити Сина, не знајући унапред да ли га је могуће сачувати у самој Ластви или ван ње – у Никшићу, где живе *људи*. Иако се то коси са аманетима предака лаштванске лозе, она ће сина извести из Ластве: „...нијеси свјесна, учинићеш што толики прије тебе нијесу, и з м и р и ћ е ш Л а с т в у с а С в и ј е т о м, С и н ћ е т и п о с т а т и Ч о в ј е к...“³² Вођена идејом да „Ластву мора

²⁹ *Дечак из Ластве*, стр. 15.

³⁰ *Исто*, стр. 57.

³¹ *Исто*, стр. 48.

³² *Исто*, стр. 93. Нагласила М. Ј. М.

да побиједи *човек!*³³, Мајка је пратила упутства свих који су били део *Света*: дечаковог оца – Билећанина, учитеља, Крстиње – жене код које је дечак становао током школовања. Пристала је да дечак добије име – Тугомир („које ће му служити изван Ластве“), да га обуче у „одело човека“ и упути га да се понаша као његови вршњаци. Након основне школе, као ученик трећег разреда гимназије, дечак бежи у Ластву. Мајчина дилема – да ли је побегао или су га протерали – отвара питање: да ли је у њему победио *Човек* или *Лаитванин*?

На ово питање одговор даје ретроспектива догађаја којих се дечак сећа после бекства у Ластву. Његов први корак по повратку био је бацање свих књига у *Голубињу*, јаму без дна коју насељавају голубови. Јасан раскид са Светом који симболизују књиге, увод је филозофију апсурда – немогуће је променити свој живот (то тврди и Мерсо), немогуће је докучити сопствени смисао; не може се побећи од себе и сопственог *ја*; треба само раскрстити са узалудном, сизифовском борбом и прихватити смрт као једину извесност. Док је књига падала, дечак се ничеовски загледао у амбис, осећајући како га амбис гута: „дубина почела да га вуче, њен тешки ваздух претаче се у њ!“³⁴. *Књига* не може да замени *причу*: она је писана „људском руком“ и у њој је садржана *истина света*: „Оне су писане да ублаже *недело*, да га прикрију и покажу како *човек* није оно што јесте“³⁵. *Историја* коју дечак баца у јаму не садржи оно што је гледао на улицама Никшића – победници вешају и убијају губитнике, дакле креирају сопствену историју. Не могавши да прихвати ту *лажну егзистенцију*, дечак се враћа мајчиним причама у којима је садржана *историја Ластве*. Иако обележене бројним парадоксима (инцестуозним пореклом, уклетошћу њених становника, необичним обичајима по којима се Лаштвани не сахрањују, већ када „осете смрт“ иду у високе пећине у којима затим умиру, уцртавши претходно специфичан *лаитвански знак* у камену), *лаитванске приче* су израз *аутентичне егзистенције*, истинског живота. У таквој егзистенцијалистичкој филозофији, време не игра никакву улогу – за њега постоје једино дани које проводи по бекству из Никшића,

³³ *Исто*, стр. 28. Курзив аутора.

³⁴ *Исто*, стр. 11.

³⁵ *Исто*, стр. 10. Курзив аутора.

јер се ту остварује његово аутентично *ја*, његово сопство, растерећено окова Света.³⁶

У покушају да мења „Свет према Ластви“ и Тугомир ће бити окарактерисан као нови месија: „ти си тај који открива *Нови Свијет* и дарује га човјеку, ти си *Нови Исус Христос!*“³⁷ Његову мисију може препознати само личност ослобођена предрасуда које формира *Свет* (друштво), те је и њено име, не случајно, библијског порекла – Марија (као и код Камија). Иако има „људски лик“, све оно од чега је дечак бежао, а што га је истовремено мамило (близина жене у њему је пробудила нова осећања – блискост, поверење, али и узбуркала крв предака у њему), Марија је успела да бар на кратко у њему покрене питање: може ли се бити неко други, може ли Лаштванин постати човек? Показујући му шта Свет заправо јесте – беспопштедна и неправдна борба за место под Сунцем, она је подстакла у дечаку људску страну његовог порекла: „Час у коме човјек апсолутно победи биће час његовог апсолутног истребљења“³⁸, записао је он у трећем разреду гимназије. Опонашајући образац околине, он није одолео искушењу *Света* и уместо да победи *човека* у себи, убија *човека* (професора физике) ради очувања властите егзистенције. Графички приказ Декартовог координатног система који је нацртао на табли, на волшебан начин убија професора физике. Његово опредељење за *аутентичну егзистенцију* значило је живот по сопственим законима физике и метафизике. Ти закони престали су са прихватањем закона *Света*. Убивши човека, *Лаштванин* се идентификује са *човеком* и своју *људску* природу храни уживањем у посматрању других беспопшtedних борби у природи. По повратку у Ластву, он ће убити и сахранити гусеницу, „онако како се људи сахрањују“:

јуче си побегао од људи, данас уживаш у борби која се нипочему не разликује од њихове и коју први пут налазиш у Ластви!? Овамо, са собом, си начисто: нема

³⁶ Камијев Мерсо се такође залаже за такав начин бивствовања, ма колико оно било унапред осуђено на неразумевање и казну. То је посведочио сам аутор у једном писму Ролану Барту:

„Не бисмо се много преварили кад бисмо у *Странцу* препознали причу о човеку, који, лишен сваког херојског става, пристаје да умре за истину. Рекао сам давно, и то је такође звучало парадоксално, како сам у мојој личности покушао да представим јединог Христа кога заслужујемо...“ - Радосав Војводић, *Судбина уметника: у дијалогу с Ивом Андрићем и двојником*, (треће допуњено издање), Удружење издавача и књижара Југославије, Београд, 2000, стр. 46.

³⁷ *Дечак из Ластве*, стр. 107. Курзив аутора.

³⁸ *Исто*, стр. 31.

нити сме бити сличности између Ластве и Света!, а кад би те неко уверио да ту сличност баш ти откриваш и самим тим на њој инсистираш, опонашаш људе, почело би твоје спремање за ново бежање које је, ако ћемо како смо почели, неоствариво, „не можеш побећи тамо откуд си побегао...“³⁹

И Камијев и Сарићев јунак су жигосани злочином – убиством које представља вид њихове побуне против *неаутентичне егзистенције*, односно против *канона света*. Тај чин је у духу егзистенцијалистичке филозофије да је човек у моралном смислу слободан да чини што му је воља, али одговоран за своје поступке. Међутим, разлика између њих уочава се у односу према почињеном убиству: у Мерсоовој равнодушности и схватању убиства као природног узрока и следа догађаја и дечаковог осећања страшне кривице. Осим тога, у *Странцу* готово и да нема акције – ствари се прихватају какве јесу; граница између два света и два вида егзистенције је непремостива те би сваки покушај њиховог помирења остао безуспешан. Отуда је апсурд производ помирености са немогућношћу промене света и друштва.

С друге стране, позиција (али и егзистенција) Сарићевог Тугомира је комплекснија, јер је условљена не/успехом промене себе према свету и успехом моделовања *Света* према Ластви. Сви дечакови покушаји у том правцу остају без успеха, јер чак и да измени себе – он не може изменити свет. Човек је, био *Лаитванин* или припадник *Света*, осуђен на себе таквог какав јесте, на живот – *тамни вилајет*, и његова намера да било шта промени, бесмислена је и апсурдна. То мало иде у прилог Сартровој тврдњи да је човек „оно што од себе чини“ већ да се *човек бачен у вртлог егзистенције* не може борити са њеним законима. Апсурд не значи помиреност (као код Камија), већ произилази из неуспеха реализације дечакове побуне, његове личности, а не из саме помирености са апсурдом као априорним поимањем живота. Завршна сцена романа – Тугомиров гроб (*људски*) са знаком (*лаитванским обележјем*) – скицом Декартовог координатног система, симболична је слика апурдности људске егзистенције. Тако је Сарићев јунак, као јунак сваког модерног романа, „изгубио жељу да се намеће свету“⁴⁰; доживљавајући свет као кошмар, он се затвара у своју тврђаву, свој унутрашњи

³⁹ Исто, стр. 123.

⁴⁰ Р. Зогић, *Duh romana*, 13.

свет. С друге стране, овај Сарићев роман помера све границе у устаљеној схеми традиционалних тема, јер показује да између књижевности и филозофије постоји нераскидива веза, односно да књижевно дело садржи ону мисаону супстанцу која може бити подстицајна за филозофију, на начин како су то демонстрирали филозофи егзистенције.⁴¹

3. Мајка као архетип страдања

„Оног дана кад мајка умре, почиње старост“

Народна пословица

У студији „Страх од жене као психопатолошки и митски знак“, у књизи *Човек и његов идентитет*, Владета Јеротић пише да је женину улогу и положај у свету, на архетипски начин одредила чињеница да је жена та која рађа, доноси нови живот и самим тим представља извор плодности. С друге стране, људско одојче, као најнемоћније биће у природи, неумитним везама упућено је на потпуну зависност од мајке која треба да представља извор осећања сигурности, заштите и љубави. Ове чињенице утицале су на то да мајка постане божанство које су обожавали сви стари народи. Матријархат је, између осталог, могао настати и као природна последица обожавања жене као бића које рађа.⁴²

У митологијама многих народа света јавља се велика мајка, мајка богова и свега што живи. Симбол велике мајке има посебно значење у архаичном мишљењу и представља основу за Јунгову теорију архетипова. Код неких народа позната су три аспекта Велике богиње: света невеста, жена мајка и краљица подземља, тј. Вештица.⁴³ Трострука богиња је истовремено персонификација примитивне жене која се испољава у два вида: као жена стваралац и жена

⁴¹ Илија Марић, *Од филозофије до књижевности: на ефеском путу*, 2, Плато Books – V&S, Београд, 2001.

⁴² Владета Јеротић, *Човек и његов идентитет*, *Сабрана дела Владете Јеротића*, коло 3, књига 1, Ars libri – Београд, Бесједа – Бања Лука, 2003, стр. 161-162.

⁴³ Марија Станчић, „Станковићева велика богиња“, *Philologia mediana*, Филозофски факултет – Ниш, година III, број 3, Ниш, 2011, стр. 141-150.

уништитељ (вечити антиподи попут Ероса и Танатоса). Највећа мајка хришћанства јесте Исусова мајка, Богородица. У многим земљама света мајке се славе на Мајчин дан, док је у Србији за њих везан световно-религиозни празник Материце који се слави две недеље пре Божића. У хришћанству се Девица Марија слави као Мајка Божија. За мајку су везане народне пословице попут ове: „Оног дана кад мајка умре, почиње старост“. „О небу и мајци никада не говоримо довољно добро“. Индијска пословица каже: „Мајка је божанство, а отац богатство дома“. Или: „Мајчина клетва је молитва“. Мајка је централни мотив многих великих књижевних остварења домаће и светске литературе. Сетимо се само наше народне књижевности: Хасанагинице, Гојковице из песме „Зидање Скадра“, и највеће страдалнице – мајке девет Југовића.⁴⁴

У Сарићевом роману Мајка је вишедимензионалан лик; она је архетип страдања, Велика Богиња, али и жена-демон. Мајка обухвата све димензије значења – од јунговски схваћеног архетипа мајке који у извесном смислу опонира Фројдовим индивидуалним „комплексима“, потиснутим у подсвест, до митолошке богиње Мајке.

Сарићев роман нас у извесном смислу враћа у време матријархата, јер је жена, а пре ње њена мајка, и мајка њене мајке, била та која је задужена за продужетак лозе. Мушкарац је неписаним правилом Лаштвана на маргинама породичних односа: он је најчешће случајно изабран припадник мушког рода (изван Ластве) чији је основни и једини задатак да Ластви обезбеди потомка. Из овако конципираног уређења произилазе психолошке и социјалне претпоставке супротне очекивањима друштва и света. Ослобађањем људске мисли од традиционалних и религиозних оквира отварају се невероватне границе слободе из којих проистичу различити начини виђења света и интеракције са њим. Следствено томе, Сарићеви јунаци су атипични ликови у атипичној заједници, који су у перспективи света жигосани као друштвени отпад. За Ластву се говорило да је „жива рана усред Бањана!“⁴⁵. Томе највећим делом доприноси историја настанка овог кршевитог, скоро митског места, чији становници у себи носе знак „нечисте крви“. Али томе доприноси и позиција Мајке као утемељивача

⁴⁴ Великој мајци Југовића Милош Ђурић је посветио обимну студију *Смрт мајке Југовића – књижевно-филозофска студија*, Загреб, 1918.

⁴⁵ *Дечак из Ластве*, стр. 26.

и носиоца породичне лозе, чији је утицај на сина неприкосновен. Она је велика заштитница и тамна сенка штићенички повијена над својим потомком. Она обликује дечакову перспективу поимања света као велике јаме безданице, као извора свеколиког зла, чији је становник *Човек*. Овде је јасно успостављена диференцијација између *Света* и *Ластве*, између *људи* и *Лаштвана*: „они само обличјем личе на нас и више ничим!“ (...) „Ластва има тебе и мене, не бој се! Нас двоје смо њени људи!“⁴⁶

Будући да је од рођења упућен једино на мајку, створитељку и хранитељку, Син (безимени, који тек касније у годинама проведеним у школи добија име Тугомир) развија у свему специфичан однос са мајком. У поменутој Јеротићевој студији каже се да постоји још један значајан фактор који чини жену и мајку, колико неопходном и незаменљивом у развоју детета, толико и опасном за овај развој. У важним тренуцима развоја, када дете почиње у себи да развија своје Ја, дакле, почиње развој његове индивидуалности, нека тамна, инертна, инстинктивна конзервативност мајке покушава да задржи овај развој даљим инсистирањем на „екстраутериној ембрионалној вези“ са њом.⁴⁷ Из овога се рађа страх од мајке и њене превелике потребе за заштитом. Јеротић наводи примере бајки у којима се женско биће често појављује као змај кога херој мора да убије да би освојио принцезу, која није ништа друго него његово право Ја, његова самосталност и индивидуалност. Представа жене као вештице која гута децу, као у Ивици и Марици, има истоветно значење.⁴⁸

Сарићева јунакиња има исти пренаглашен заштитнички инстинкт очувања потомства од опасности света, али и један комплексан однос познат као *Едипов комплекс*. У стручној терминологији, Едипов комплекс се тумачи као поистовећивање са истополним родитељем. То, другим речима, значи љубав према једном родитељу, а антагонизам према другом. Фројд је у њему видео отворен израз инфантилне еротике, која је усмерена на мајку и побуђује љубомору на оца. У овом Сарићевом роману отац детета (Сина), непознати Билећанин – Турчин, чија је улога у историји Ластве била да обезбеди продужетак врсте, појављује се само у Мајчиним реминисценцијама. Међутим, сећање на њега

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ В. Јеротић, *Човек и његов идентитет*, стр. 163.

⁴⁸ Исто, стр. 164.

везано је за његово завештање да дечак, када за то дође време, мора изаћи из Ластве и кренути у школу, у *Свет*. Јер, „Ластву мора да побједи човјек!“ Управо се у чињеници да је отац инсистирао на великој промени, могу тражити разлози дечаковог отпора према *Свету* и његовог повратка у Ластву. Са израженим цртама Едиповог комплекса, Син је гајио отворено непријатељство према оцу којег никада није ни упознао.

Корене овог сложеног односа Мајке и Сина у Сарићевом роману можемо пронаћи и у њиховим генетским предиспозицијама, будући да њихов предак има инцестуозно порекло. Та „непозната болест“, како је писац назива, нападала је дечака још када је имао пет година. Тада га је „сналазило зло, нападало га, узимало му живот“⁴⁹. У тим тренуцима је дозивао Мајку да га спасе „из чељустии зла“. Дечак се, иако ученик четвртог разреда гимназије из које је побегао, јер школа симболизује *Свет*, а ученици – *Људе*, показује у извесном смислу као неотенична јединка, чија полна зрелост није истовремено праћена психичком зрелошћу.⁵⁰ Његова потреба да буде са женом (пријатељицом Маријом из Никшића), довешће га до спознаје себе као мушкарца који није изашао из сенке велике Мајке. Напротив, близина жене подстаћи ће у њему жељу његових предака: „Ноћас је у нашој кући *Лаитванско гробље*?!“⁵¹

Међутим, синовљев повратак у Ластву, кући, Мајци, пробудиће у њој примарну потребу да потомка „спаси зла“, али не на очекивани начин – телесним сједињењем. Напротив, сазнање да Сина није успела да *начини Човеком*, да у њему *лично* победи *породично*, а *стварност* – *фикцију*, упркос свему, трагична је основа њеног осећаја пораза и неуспеха, који ће изазвати њену смрт. Тиме се потврђује мишљење неких естетичара да се, ма колико парадоксално звучало, суштина мајке, материнство, управо најчешће потврђује страдањем.⁵² „У страдању се често потврђује човечност страдалника зато што су све његове духовне, душевне и физичке моћи стављене на пробу и зато што треба дати

⁴⁹ *Дечак из Ластве*, стр. 15-16.

⁵⁰ Неотенија је специфичан ток индивидуалног развоја неких животиња, при чему се не достиже ступањ одраслог облика већ се развој зауставља на ступњу ларве: значајно је да се полна зрелост ипак постиже, тј. способност за даље размножавање врсте.

⁵¹ *Дечак из Ластве*, стр. 136. Курзив аутора.

⁵² Милослав Шутић, „Мајка: мала естетика страдања и патњи“, *Подрхтавање смисла*, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 187-193.

коначан одговор на питање о смислу сопственог постојања.⁵³ Будући да не успева у свом примарном родитељском задатку, Сарићева јунакиња постаје *човек у смрти*, а не *нечовек у животу*, попут великих античких јунака трагедије и наше народне поезије.

С друге стране, Син изазива своју смрт, несрећен је не успева да се избори са предачком крвљу, чиме се затире породична лоза.

Сарићеве јунаци се, на психоаналитичком фону, фројдовски речено, налазе у агонијском простору између *суперега* (идеала у социјалном, друштвеном смислу) и *ида* (који симболизује кривицу и жеље). Односно, у њима се води борба између Ероса или задовољства као животног инстинкта, и Танатоса као принципа смрти. Немогућност остваривања хармоничног односа међу њима довешће до страдања. Ако пођемо од тога да је централни архетипски образац страдања – Мајка, видећемо да је и Сарићева јунакиња, независно од дијаметрално супротно постављених основних друштвених и породичних принципа, такође страдалница. Упркос разликама у религиозном, социјалном, психолошком и егзистенцијалном контексту, она у себи обједињује све детерминанте архетипске мајке, јер се широк дијапазон свих њених животних манифестација може сажети у једну једину реч – страдање.

⁵³ Исто, стр. 191.

V ПЕТРУША И МИЛУША

1. Структурно двогласје као семантички слој романа

(Значај приче и причања)

„Код мене разговарати са неким није више
ни начин саопштити нешто
већ потпуно испуњење живота“

Растко Петровић

Романом *Петруша и Милуша* Петар Сарић наставља истраживање неистражених подручја на већ успостављеној тематској линији у претходним романима, нарочито са *Дечаком из Ластве*. У оба романа реч је о сложеним односима (емотивним и психичким) и чврстој, готово патолошкој везаности сина за мајку (у *Дечаку из Ластве*) и кћерке за оца (у *Петруши и Милуши*). У том смислу, овај роман означава подједнако присуство књижевне доследности и књижевних модификација, *континуитет* и *дисконтинуитет*. Континуитет препознајемо у проблематизовању истог, хронотопски – просторно и временски дефинисаног амбијента, обухваћеног хронотопом *Бањани*, док се дисконтинуитет огледа у другачијем фокусирању на тематске слојеве романа и у дубинскопсихолошком профилисању ликова и карактера. Већ је претходним романом *Дечак из Ластве* Сарић јасно наговестио тај дисконтинуитет и он је назначио пишчев интерес да се *фокус* на човека у времену замени „интересом за човека самог, за пејзаж људске душе, за симболику времена у човеку“¹. Зато се с правом може рећи да је романом *Петруша и Милуша* Сарић реализовао и заокружио идеју започету у *Дечаку из Ластве*, о модерном роману који је у дослуху са стваралачким изазовима савременог експерименталног али и класичног психолошког романа.

Књижевна елаборација основног мотива романа *Петруша и Милуша* открива мало познате слојеве нашег патријархално-фолклорног менталитета.

¹ Сава Пенчић, „Одабрани круг“, *Књижевност*, год. 46, књ. 92, св. 9-10 (септембар-октобар 1991), стр. 1200.

Уместо уобичајених и у нашој књижевној традицији очекиваних „мушких тема“, Сарић даје реч двома женама, у чијим је причама обликована драма живота, дубоко понирући у њихове личне драме и тематизујући њиховне интимне кризе. Прича романа је занимљива и провокативна, а висока драмска тензија произилази из међусобних односа два његова доминантна књижевна лика, мајке Петруше и њене ћерке Милуше, које у одвојеним композиционим целинама излажу своје приче о догађајима који су одредили њихову животну, али и романескну судбину у књизи.

Иако се чини да је примарна вредност овог романа обнова психолошког обрасца обликовања женских ликова под деспотијом патријархалности, пре би се могло рећи да је то *композициона структура* која није само специфичност формалне природе него унапред испланиран образац истицања основног моралног сукоба и изразитости њихових трагичних последица. То структурно *двогласје* у функцији је изразито интензивираних позиционог начина приповедања. Логика наратива надређена је логици догађања, па се наизменично и функционално смењују догађаји и асоцијативни низови. Наизменичне приче мајке Петруше (којих је тринаест) и ћерке Милуше (дванаест) истовремено су „интегрални делови приповедачког гласа“, чија је „хомофона функција конститутивни елемент романа“². То се посебно огледа у деоницама којима се роман отвара („Пре приче“) и затвара („После приче“). Две приче, мајчина и ћеркина, међусобно се допуњавају и прожимају, јер једна другој служе као оквир и основа. Нити би Петрушина прича била потпуна да није преломљена у причи њене ћерке, нити би Милушина прича, ма колико да је обележена несрећом и трагедијом, била утемељена и уверљива без оквирне мајчине приче. Из тога произилази да Сарићев роман није класичан дијалогски роман који разрешава актуелни проблем актуелног времена, већ *роман-дилогија*, како га је назвао Сава Пенчић, који као „полифонијски роман модерног проседеа тежи ка прозним обрасцима високога медитативнога и интелектуалнога набоја“³.

Роман *Петруша и Милуша* открива самосвојност литерарног поступка аутора и његове дубинске склоности, које је показивао већ претходним романом.

² Саша Хаџи Танчић, „Паралелна карактеризација ликова“, *Књижевност*, год. 46, књ. 92, бр. 9/10 (1991), стр. 1196.

³ С. Пенчић, *нав. дело*, стр. 1200.

Опредељујући се за облик „народског“ усменог излагања (које подразумева присуство саговорника), Сарић открива мрачне дубине амбијента у којем доминира „укус атавистичке рудиментарности“⁴. На исти начин на који се сударају и преплићу две тачке гледишта две особене женске индивидуе, преплићу се и реалистичко и магијско, међусобно се објашњавајући и допуњавајући. Реалистичким тоновима обојено је причање мајке Петруше, док се магијско, загонетно и фантазмагоријско везује за Милушино приповедање. „Прво излагање обезбеђује сиже, фабулу, драматургију и рецепцијску провокативност. Други ток нуди атмосферу, метафизичку слутњу, сугестивност, искошеност погледа, сновиђења“⁵. То се сасвим уклапа у концепцију два пола романа, које је Даница Андрејевић назвала *физиком* и *метафизиком*.⁶

Основни проблем наратије и структуре романа Сарић је успешно решио тако што је за нараторе прича романа изабрао саме књижевне протагонисте. На тај начин он је постигао *аутентичност исказа*, али је и отворио могућност читања у виду евентуалног повезивања двеју прича из двеју различитих духовних перспектива, у једну семантичку и тематску целину романа. У том смислу овај роман је далеко успешнији од *Дечака из Ластве* у којем се без дубље логике и систематичности преплићу унутрашњи гласови јунака са гласом наратора који их обједињује. „Петар Сарић је уз помоћ два паралелна тематска и синтаксичка тока своје наративне визије и њиховим спајањем у једну семантичку целину у суштини веома адекватно повезао доминантне језичке и композиционе, односно структуралне могућности свога текста које је освојено остваривао у претходна два романа о бањанском патријархалном простору. У том контексту посматран, роман *Петруша и Милуша*, који заузима средишње место међу овим књигама (*Сутра стиже Господар* и *Дечак из Ластве*, прим. М. Ј. М.) свакако је најкомуникативнији и у литерарном смислу најостваренији роман Петра Сарића“, пише Марко Недић.⁷

У наизменичним контрастним поглављима (непарна поглавља су Петрушина причања, Милушина парна) испричана су два потресна, сједињена и

⁴ Ч. Мирковић, „Страст и злочин“, *Под окриљем нечастивог*, стр. 307.

⁵ *Исто*, стр. 309.

⁶ Даница Андрејевић, „Равнотежа физике и метафизике“, *Летопис Матице српске*, Год. 167, књ. 447, св. 1 (јануар 1991), стр. 141-145.

⁷ М. Недић, „Два гласа исте приче“, стр. 1195.

супротстављена, трагична живота. Петруша – мајка, жена обузета чулношћу, еротичношћу, необуздане жеље за припадањем мушкарцу које не налази у свом јуродивом мужу Кирилу, већ задовољење тражи у сеоским младићима, видару Јовану, Турчину Исмету и племенском старешини – кнезу Обраду. Милуша – премда девојчица, антипод је мајчиној природи, сасвим усмерена на свој унутрашњи свет, свет халуцинација, визија, свом мистичном и магијском анимизму, својој потреби за очишћењем од свега чулног и телесног. Између њих је силуета Петрушиног мужа и Милушиног оца, благог и неагресивног Кирила, који својим анимистичким доживљајем природе, биља и животиња, неодољиво привлачи свест своје кћерке Милуше до граница емотивног и психичког поистовећивања. Њихови карактери нису конципирани у психолошкој равни него су, као у класичним трагедијама, карактерна обележја њихове природе оквир и извор њихове моралне драме.⁸ Тешке животне и друштвене околности, робовање принципима и нормама заједнице у којој је хијерархија на свим нивоима строго уређена, одређују и ток живота две жене, мајке и кћерке, и њихов положај жртве и злочинца. Два женска лика су не само „типолошки обиљежене антиномије човјекове људске ситуације, него и два лица јединствене судбине злочина и казне, с тим што лик мајке стилизује драматургију земаљских страсти а лик кћерке фантазмагорична просвјетљења заумног свијета“.⁹

Аристотел је у *Поетици* записао да је прича (*mithos*) главни део и душа трагедије.¹⁰ Оно што је заједничко причи и истини јесте „митска свест“, обоје припадају машти, измишљеном и нестварном, а у аспекту објашњавања и ирационалном.¹¹ Структурна организација романа *Петруша и Милуша*, доводи у везу ово Сарићево остварење са старогрчком трагедијом и оним елементима које је Аристотел називао *елементима по суштини* и *елементима по величини*. У прве спадају *прича* (односно радња трагедије) и *карактери* (то јест оно што показује вољу), а у друге *пролог* (којим се публика обавештава о радњи која ће уследити), *еписодија* (дијалогски део трагедије) и *егсода* (завршни део античке трагедије који

⁸ Н. Ковач, „Моралне димензије фолклорне прозе“, стр. 1187.

⁹ *Исто*, стр. 1188.

¹⁰ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prevod s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić, Dereta, Beograd, 2002, str. 68.

¹¹ М. Solar, *Ideja i priča*, str. 90.

укључује и катастрофу – акцију којом се разрешава и завршава сукоб у радњу драме; тужни завршетак трагичке радње).¹²

Пролог којим започиње Сарићев роман, у виду поетског записа „Пре приче“, има улогу информисања читаоца о догађајима који следе и о начину на који ће бити представљени и то све кроз форму обраћања у првом лицу, с посебним акцентом на читаоца и његову улогу једног од конституената приче. С друге стране, и сама тематика романа наликује старогрчкој трагедији, јер је у основи приче *митска прича* о страдању јунака, њихов пад као резултат сукоба са собом, својим идеалима и околностима, са друштвом, људским и божанским законима. У античкој драми страдање јунака произилази из његовог супротствања вољи богова или судбини, док се у Сарићевом роману трагедија заснива на супротстављању вољи природе али и вољи племенског кнеза. Сарићева Петруша је црногорска Медеја која у судару супротности своје природе и датих друштвених околности постаје чедоморка и убица свог мужа. Њена *трагедија* је Сарићева митска прича *о човековом паду* која, као у старогрчкој трагедији, изазива код гледалаца (читалаца) јад (потресеност, ганутост) и језу (страву, ужас), који се са тим јунацима поистовећују, док у исто време читалац доживљава и неку врсту психофизичког растерећења од тих афеката (катарзу), што изазива олакшање и сама прича пружа му уживање. То је прича о злочину, прича о неизбежности исповести и покајања, прича о вишем и вечном устројству света у коме не престаје борба између земаљског и небеског, телесног и духовног, демонског и божанског у људској заједници и у људима самим. Тај поступак Пенчић дефинише као амбицију ка симболизацији романа (чију најефикаснију и уметнички најпродуктивнију примену налазимо код Андрића).¹³

Управо на значај те и такве приче аутор је указао већ на почетку књиге (насловљеним „Пре приче“) и, нарочито, у завршном осврту „После приче“, у којем се та *бесконачна прича*, којој се не зна сигуран почетак, као што се не зна ни крај, показује као *одлагање* краја, јер ће „њихов страх (оног који прича и оног који слуша, прим. М.Ј.М.) бар за половину, бити мањи...“¹⁴ Осим тога, у самој

¹² „Tragedija antička“, Miron Flašar, *Rečnik književnih termina*, Beograd, Nolit, 1992, str. 870-876.

¹³ С. Пенчић, „Одабрани круг“, стр. 1201.

¹⁴ Петар Сарић, *Петруша и Милуша*, Српска књижевна задруга, Београд, 1990, стр. 217. (Сви наводи у раду цитирани су према овом издању)

Петрушиној и Милушиној исповести има доста исказа о причи, причању и причаоцима, у облику поетичких дискурса или ширих коментара, па се може рећи да је роман *Петруша и Милуша* не само роман о судбинским удесима две жене већ да у ширем контексту ово дело можемо посматрати и као роман о причи и причању.

Људска потреба за комуницирањем, разонода, бекство од стварности, живот у свету приче, компензација, стваралачко надахнуће, занос, афирмација истине и борба против зла, одгађање краја или продужетак живота кроз причу, само су неки од дубоких разлога о потреби за причањем и причом која „тече даље и причању краја нема“, како би рекао Андрић.¹⁵ Причање нам пружа слику света која има своје законе и тајне, у коме човек причањем продужава своје трајање и зато „приповеда историје у знак протеста против своје коначности“¹⁶. Полазећи од тога да су мотиви у народним причама често врло старински и засецају у далеку, магловиту прошлост људског рода, Веселин Чајкановић је тврдио да су приче старије и од митологије.¹⁷ А можда је „у тим причањима, усменим и писменим, и садржана права историја човечанства, и можда би се из њих могао бар наслутити, ако не сазнати, смисао те историје“¹⁸, тврдио је Андрић. Андрић се залагао да те митове/легенде не сматрамо измишљеним причама, већ дубоким истинама, мада донекле магловитим, о смислу (пореклу), плану (историји) и циљу (будућности) човековог постојања на земљи. Не само да свака од тих древних прича садржи

¹⁵ „На хиљаду разних језика, у најразноличнијим условима живота, из века у век, од древних патријархалних причања у колибама, поред ватре, па све до дела модерних приповедача која излазе у овом тренутку из издавачких кућа у великим светским центрима, испреда се прича о судбини човековој, коју без краја и прекида причају људи људима. Начин и облици тога причања мењају се са временом и приликама, али пореба за причом и причањем остаје, а прича тече и причању краја нема. Тако нам понекад изгледа да човечанство од првог блеска свести, кроз векове прича само о себи, у милион варијаната, упоредо са дахом својих плућа и ритмом свога била, стално исту причу. А та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да завара крвника да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања.“ - „О причи и причању“, говор Иве Андрића у Стокхолму приликом примања Нобелове награде; Иво Андрић, *Историја и легенда*, Сабрана дела Иве Андрића, књига дванаеста, удружени издавачи, Београд, 1981, стр. 69–70.

¹⁶ Fernando Katroga, *Istorija, vreme i pamćenje*, prevela s portugalskog Sonja Asanović Todorović, Clio, Beograd, 2011, str. 14.

¹⁷ Војислав Ђурић, „О реконструкцији старе српске вере“, предговор књизи: Веселин Чајкановић, *Из старе српске религије и митологије (1910-1924)*, Сабрана дела, Књига прва, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Партенон М.А.М., Београд, 1994.

¹⁸ Иво Андрић, *Историја и легенда*, стр. 70.

„зрнце истине“, већ оне заједно представљају „праву историју човечанства“ (Ко сам? Одакле долазим?), па чак и њен „смисао“ (Куда идем?)

Двоструко конципирана – као прича која има два краја, јер је из два угла исприповедана – Сарићева прича има и двојако исходиште: с једне стране, древна прошлост, догађаји и судбина јунака креирани су самом њиховом причом која „расте“ како прича одмиче, док се, с друге стране, сама прича намеће као предмет приповедања. Сарићева прича отуда има карактер Шехерезадине приче и даје нам илузију одгађања краја, кад већ нема његовог укидања. Магија причања скривена је у њеном трајању и одлагању краја, о чему и сама Петруша каже: „Исповијест, друго моја, је једна, као што је један живот... Признајем ти да најузбудљивије дјелове приче одгађам...“¹⁹

Причање има магијски карактер и често може „завести“ слушаоца, па реалност фиктивног света романа постаје дубља од читаоачеве јаве („Немој се чудити, но ме мирно саслушај, чуђење може још више да те заведе“²⁰, Милушине су речи).²¹ Слушалац (односно читалац) постаје активан учесник у причи, он је „стваралачки“ читалац јер од његове способности *како причу прима* зависи сама прича: „Каква ће бити прича често зависи више од онога што слуша но од онога што прича.“²²

Иако мајка и кћерка говоре о истим или углавном о истим догађајима, оне говоре из различитих временских и животних перспектива. Различито виђење које дају истим догађајима омогућава постојање две паралелне приче, односно нове приче, чије заједничке нити након завршетка њихових излагања спаја сам читалац, на чији значај аутор скреће пажњу већ у уводном излагању. Појединачне токове судбинских исповести читалац спаја у једно ткиво, показујући на тај начин место које има у самом грађењу приче. Он је тај свезнајући посматрач који „прима причу“ и чија перспектива обликује њен завршетак. О томе сведочи уводни запис у роману:

¹⁹ *Петруша и Милуша*, стр. 41.

²⁰ *Исто*, стр. 78.

²¹ Веровање у магијску моћ речи, односно у њихову натприродну снагу, карактеристично је не само за рани стадијум у развоју људског мишљења, већ и за децу, душевне болеснике, али у одређеним околностима и за душевно здраве, цивилизоване људе.

²² *Петруша и Милуша*, стр. 109.

Бележник Петрушиних (мајчиних) и Милушиних (ћеркиних) исповести, до којих је случајно дошао, одлучио се за наизменично записивање зато што му се учинило да ће две приче, иако у свему различите и од памтивека у завади а временом казивања и записивања удаљене пуних девет година, тако допунити једна другу и изнети на видело што ниједна од њих, сама и одвојена, не би могла...²³

Те две приче, Петрушина и Милушина, разликују се по начину и мотиву приповедања, али и временској удаљености од догађаја. Мајчина прича исприповедана је из перспективе крајњег сазнања о трагичном завршетку живота свог мужа Кирила и кћерке Милуше, и своје непосредне кривице за њихову смрт („...онај ко пристане да прича и онај ко пристане да слуша равни су по кривици“²⁴). Иако она једина зна крај приче, одлаже га управо из тог разлога што сам завршетак приче највише и утиче на њен осећај кривице, па њено приповедање нема хронолошки ни каузални континуитет, већ је често уздржано, испрекидано и фрагментарно. Милушина прича је лирски интонирана и сва је у знаку дирљивог доказивања властитог смисла. Обојена визијама и натчулним представама, њена прича о друговању са биљем, животињама и мртвим оцем је покушај превладавања зла – страха од људи, како га назива. И управо због тога што није „од овога света“, њена прича је мање њена а више Очева, „јер ју је више причао Он но ја...“²⁵ Значај који *прича* има за обе јунакиње сагледан је и кроз појединачне приче из прошлости које су имале пресудан утицај на формирање њихових личности: то је прича Петрушиног оца о Турчину Исмету (која је дата кроз њене реминисценције, али се одражава на ток њеног живота) и очева прича (Кирилова) Милуши (која припада времену радње романа а тиче се односа према свету, што је пресудно утицало на њено стасавање). Петрушина прича се одвија ретроспективно, за разлику од Милушине, у којој доминира садашње време. Петрушино причање је, у основи, субјективно, баш као и Милушино, али се те субјективности потиру тек у међусобном судару, при чему се рађа трећа, објективна прича, чији је творац сам читалац. „Уз помоћ та два тако различита унутрашња гласа која о истом говоре из различитих психолошких, етичких и

²³ Исто, стр. 7.

²⁴ Исто, стр. 210.

²⁵ Исто, стр. 208.

духовних перспектива, Петар Сарић је најефикасније успевао да *укротити* причу и *успоставити власт* над њом и над њеним смислом и да је представи и обликује као јединствену структуралну и семантичку целину у тексту.²⁶ Преплитање двеју прича, две врсте наративног исказа, дешава се тек на нивоу романа као структуралне целине, при чему мајчина прича представља заплет, догађај, ситуацију, а кћеркина доживљај, стање, атмосферу, визију.²⁷ Прича која се рађа из мајчине и кћеркине приче, постаје аутореференцијални или метанаративни исказ јер се верификује као посебан слој романа.

Те две приче заједно чине нову, *трећу*, „заслепљујућу причу без почетка и краја“²⁸ – причу о општељудском страдању. Универзална прича о човеку „божјем изабранику, то јест изгнанику“²⁹ (који код Сарића имају вредност синонима) до које је писац досегао, јесте *метаприча* која има функцију онтолошког објашњења читаве његове поетике. Јер прича и причање су у коренима Сарићевог стваралачког промишљања и његове филозофије стварања. Тренутак у коме је прича „ухваћена“, било да је причана или слушана, то је онај стваралачки моменат између сна и јаве, живота и смрти о коме је писао и у поеми „Ткаља“, али и у уводу свог првог романа *Велики ахавски трг*. Сарић дакле прича:

...причу о оном човеку, божјем изабранику, то јест изгнанику, коме се указала срећа, то јест несрећа, да уцело ухвати *трен* у који су се, у њему, спојили живот и смрт и, захваљујући томе, нађе се истурен на једном од небеских висова с ког његова душа засија светлошћу звезде, а његово око, као на длану, угледа: и оно што је припадало само њему а није га имао у свом животу, и оно што припада свима а имаће га у својој смрти... причу, дакле, у којој ће уместо забележених речи да говоре речи којих нема!³⁰

Та прича је бескрајна, баш као и она о којој пише Андрић, јер се не зна где извире нити где се завршава, али док она траје, траје и живот њеног приповедача и њеног слушаоца. У томе је садржана сва магија приповедања и вредности коју

²⁶ М. Недић, „Два гласа исте приче“, стр. 1193.

²⁷ Исто, стр. 1192-1193.

²⁸ *Петруша и Милуша*, стр. 7.

²⁹ Исто.

³⁰ Исто. Курзив аутора.

приповедање има за човека. Успоставивши сложену наративну схему (у виду два гласа који приповедају и трећег који слуша) или општи оквир у односу на који се организује приповедање, Сарић је остварио знатно померање и у тематском и у семантичком слоју романа, али не само на нивоу свог стваралаштва, него и у односу на целокупну српску прозу са сличним преокупацијама, онима у којима су прича и причање метафора стварања и опстанка света. Роман *Петруша и Милуша* вођен је интенцијом да се прича и причању, као највећем и најзначајнијем дару који је природа дала човеку, ода дужно признање.

2. Женски принцип или начело хаоса

(Петрушина кривица и казна)

„Постоји један добар принцип који је створио ред, светлост и мушкарца, и један рђав принцип који је створио хаос, мрак и жену“

Протагора

Више него у претходним романима, Сарић је *Петрушом и Милушом* наставио да трага за „суштином човека“ и да његову душу подвргава дубокој психолошкој анализи. Човек је за Сарића по природи трагично, несрећно биће. Његова несрећа има корене у дуалистичкој природи његовог порекла – од Бога и Сатане уједно, због чега је осуђен на „метафизички немир“ или „метафизички бол“³¹ као суштинско обележје своје егзистенције. Подсетимо да је Гете у *Фаусту* писао да у грудима постоје две душе. Човек је биполарно биће, носи ерос и танатос, некрос и биос, инстинктивно и духовно, пролазно и трајно. Човек је „егзистирајућа напетост између животиње и бога, стална борба, кавга божанског и животињског у нама“³². Његово место је на граници два света одређена као

³¹ Sonja Tomović-Šundić, *Književno-antropološki portreti*, CID, Podgorica, 2006, str. 17.

³² Милан Узелац, *Филозофија игре: прилог феноменологији игре код Еугена Финка*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987, стр. 65.

mundus sensibilis и *mundus intelligibilis*. Тај онтолошки дуализам Сарићевог човека назначен је самим мотоом романа, речима Чарлса Буковског:

Да, даме и господо, унутра, овде унутра..., заробили смо ђавола! Изложен је да га видите сопственим очима! Помислите, за само један новчић, двадесет пет центи, можете уистину видети ђавола..., највећег губитника свих времена! Пораженог у јединој револуцији покушаној на Небу!

Структурни модалитет у виду двоструке заснованости (приче) коју је Сарић остварио на плану форме, транспонован је и ниво садржаја кроз две јунакиње сасвим супротстваљених животних погледа, физичке и метафизичке оријентације и њихових позиција злочинца и жртве. Ако су Петрушине и Милушине приче две стране једне исте *животне* приче, није ли њихова различитост слика дуалистичке природе човека, његовог чулног и рационалног доживљаја света, на шта упућује и мото књиге?! Да је роман грађен на том „дуалитету људске природе“ који тежи превазилажењу, али који „латнетно остаје непревазиђен.“³³ На исти начин, роман *Петруша и Милуша* повезује и супротставља митско и историјско време, патријархално и искомско, реално и фиктивно кроз две стране исте приче, временски и приповедачки опречне.

Императиви тела, закони крви и нагонске Петрушине реакције израз су дионизијског принципа – слика необуздане природе која истовремено тежи самообнављању и самоуништењу. Она представља начело *женског принципа* – стваралачког и уништитељског истовремено, мрачног, хтонског, чему се супротстављају Милушина аполонијска оријентација, обожавање светлости и њена заумна обасјања. Милуша представља принцип *мушког* – стваралачког и светлог (нарочито израженог њеном андрогином природом, јер не поседује ни трунчицу мајчине женске, фаталне лепоте, као и духовним поистовећивањем са оцем Кирилом; она је више дечак него девојчица). Она је „женски Кирило“³⁴, дечак у телу девојчице. У том контексту виђен, роман *Петруша и Милуша* заснован је на испитивању најдубљих суштина човековог бића: разума, воље, жеђи живота и њихових манифестација: сазнања, бола, слободе – од злочина и

³³ С. Хаџи-Танчић, „Паралелна карактеризација ликова“, стр. 1198.

³⁴ *Петруша и Милуша*, стр. 43.

падова до узлетања у трансцендентално, које у ствари и није ништа друго до испитивање сопствених граница. Човеково бивство је, према Сарићу, одређено растрзаношћу између чулног и духовног, животињског и божанског. То је врло блиско ставу западне метафизике да је човек *дух окаљан чулношћу и животиња збуњена духовношћу*.³⁵ Будући разуман, човек је осуђен на патњу, јер постоји онтолошка веза сазнања и страдања. Страдање је нераздвојна појава живота, као што је и свест нераздвојан део његовог бића. Очајање се зато појављује као метафизички појам. Сарићев роман је сав у духу таквог антрополошког песимизма, јер је његов човек прожет јединством поларитета у себи које није у стању да помири и превлада.

Сарићева Петруша представља прототип жене из далеке архајске прошлости. Она је *фатална жена*, прва жена – Лилит, чије различите представе срећемо у митологији, уметности, историји и животу. У књижевности, она има праузоре у Шолоховљевој Аксињи из *Тихог Дона*, Грушењки из *Браће Карамазова*, али и у Флоберовој Еми Бовари, Лоренсовој Леди Четерли, Андрићевој Аники, Павићевој Лилит из *Хазарског речника*. Сарић заправо наставља линију оних писаца из наше књижевне традиције који су заводљиво причали о прокључалим страстима, императиву тела и свету чула, о примамљивој снази греха и злочина, па његова Петруша у извесном смислу личи на Станковићеве и Андрићеве јунакиње, али за разлику од њих, има далеко тежи грех – постаје чедоубица! Изванредним умећем које је показао у нијансираном обликовању кључних момената женске психологије (више Петрушине, а мање Милушине), Сарић је (осим структурне особености и семантичке пуноће) показао још један битан квалитет дела. Због тога психоаналитичка критика у сложености Петрушиног бића може пронаћи разлоге и аргументе за своје закључке о природи женског бића и његовој пројекцији у савременом књижевном тексту, што свакако није најважнији квалитет романа.

Петрушина необуздана природа носи у себи снажан печат дионизијске раскалашности и непрекидног задовољства и бола. Унутар тог омеђеног круга преплићу се као у пауковој мрежи сви распони њене чулности и њене трагедије. Будући жена, она је по иманенцији створитељка – мајка, али и жена-уништитељка

³⁵ Милан Узелац, *Филозофија игре*, стр. 65.

свега створеног. Њена лепота, или можда више „њена женска вештина“ је деструктивна снага која се, по логици вишег реда, преиначује у аутодеструктивност и укидање свега што представља „виши“ квалитет њеног бића. Петруша је изразито трагичан лик, јер је њена трагичност условљена колико спољним, транспарентним, животним, толико и унутарњим, психолошким, личним разлозима. Она је осуђеник патријархалне средине у којој живи, али истовремено и предмет пожуде свих мушкараца те средине: „Тешко је наћи ону која је на мојој страни, као што су ријетки мушкарци који су против мене.“³⁶ Сва њена трагедија садржана је у томе да она није „свога тијела господар“, али не само у смислу никад до краја задовољене пожуде која је чини заточеницом пути, већ она није ни свога живота господар, будући да јој је живот одређен подлим наумом сеоског кнеза да је, уценом претвори у жртву и на крају придобије за себе.

Прича коју приповеда Петруша одмотава се ретроспективно и њен ток (као што би било очекивано) не доводи читаоца до кулминативног тренутка њене животне трагедије хронолошким низањем догађаја, већ ток приче има изразито субјективан карактер и доноси оне пресудне моменте њеног живота који би били покушај разумевања њене кривице. У том контексту, већ на почетку свог „приповедања“ Петруша се излаже једној врсти интроспекције која има функцију укидања било каквих предрасуда, ако их је читалац („слушалац“) већ на почетку стекао. То је својеврсна *одбрана* којој је Петруша прибегава, хотећи да емпатијом и магијом приповедања придобије свог имагинарног саговорника. Андрићевски речено, реч је о *завођењу читаоца*:

Као да се све одвија по некој вишој сили („ми постојимо да бисмо извршавали њене законе“), па иза тешких часова, по правилу, дођу они други, они који уставе самоубилачку руку над твојом шијом и отријезне те: *па нијеси баш таква, гром те убио!..., била си готова да пресудиш себи, а није баш дотле дошло..., само да знаш каквих људи има!..., с онима који цио живот смишљају замку за другог ти немаш ништа заједничког..., ти си, да ти ништа не ублажим, починила многе неваљаштине, али ниједну нијеси сама смислила и планирала, но си сваки пут била наведена или приморана да станеш на зли пут..., има вјештака који се тако претварају да би народ у ватру за њима, а, вјеруј, они су најчешће подмукли*

³⁶ Петруша и Милуша, стр. 9.

преваранти, цио вијек једно мисле друго раде..., они који их слиједе, слијепци су..., а ти што мислиш, без чекања, учиниш..., за свакога си боља но за саму себе...³⁷

Користећи поступак инверзије, у којем се најпре предочавају разлози и евентуална оправдања Петрушиног злочина (за разлику од Раскољникова, на пример, чији су разлози оправдања злочина *post festum* представљени), Сарић нас упућује на мисао да истина није једнострана ни једносмерна, већ је потребно дубоко заронити испод површине у слојевитост и комплексност оних појединости које чине „целу“ истину. Тако посматран роман *Петруша и Милуша* није једнодимензионалан, већ пажљиво грађен и вођен спретном руком приповедача до оних најдубљих слојева и наслага *приче* у којој се крије *истина човечанства*. Због тога Петрушина судбина, када би била сведена само на драму њене чулности и еротске необузданости, „не би превазилазила значај једног психолошког случаја, али опсег њене драме диктиран је околностима и сукобима који се не ограничавају само на оквире њеног случаја“.³⁸ Нашавши се у перфидној мрежи сеоског моћника, кнеза Обрада Шапурића кога је још од Петрушиног детињства водио зли наум да је учини својом љубавницом и доведе у своју кућу, она постаје двострука жртва али и двоструки убица. Пошто је по кнежевој наредби отровала мужа Кирила, бива присиљена да отрује и кћерку – из страха да је кнез не оптужи за убиство мужа. Своју намеру о убиству Кирила, кнез је беспоговорно правдао чињеницом да кћерку Милушу треба ослободити очевог очигледног утицаја који може бити погубан по њено душевно здравље. Убиство тако постаје резултат кнежеве уцене и претње да ће злочин бити откривен. У зачараном кругу неизбежности, носилац злочиначког чина постаје жртва уцене и трагичног испаштања. Тако „људска трагедија није само резултат индивидуалне одлуке него и израз околности који диктира једна демонска сила“, пише Никола Ковач.³⁹ А та демонска сила крије се у сваком човеку на шта упућују и ове Милушине речи: „Сва та зла, мајко, о којима си говорила и за која човјек од памтивјека зна, постоје и у нама...“⁴⁰

³⁷ Исто, стр. 9. Курзив аутора.

³⁸ Н. Ковач, „Моралне димензије фолклорне прозе“, стр. 1188.

³⁹ Исто, 1188-1189.

⁴⁰ *Петруша и Милуша*, стр. 23.

Као што смо раније истакли, Петрушину причу (која је изразито субјективна и односи се на *оправдање* и *разумевање* њене природе и њеног злочина), допуњује Милушина приповест (која има мањи степен субјективности, нарочито у деоницама које се тичу мајчиних поступака, јер она боље него Петруша сама познаје дубоке и мрачне тајне људског бића и склона је да их разуме). Будући синхроне и међусобно испреpletене, приче мајке и кћерке дају потпуну слику природе једне и друге, чиме је читаоцу омогућена позиција *независног посматрача* који је у прилици да на основу њихових виђења догађаја, међусобних односа и релација унутар породице, али и сеоске заједнице, дође до потпуне „истине“ романа. А истина је та да је човековој егзистенцији иманентна патња, која се *a priori* темељи на сукобу жеље да се буде оно што се *хоће* и ограничења која човек или поставља себи (вођен савешћу и моралом) или она долазе споља, од породичне заједнице или друштва. Из тог *сукоба поларитета* рађа се исконска потреба да се превлада људска ограниченост, да се „изађе из сопствене коже“ и обједини са једним вишим светом чији смо део. Та снага која разара читаво биће постаје уништителска компонента и темељ метафизичког бола. Петрушина несрећа, која се као невидљива, а непрекинута нит, провлачи у свим деловима њене приче сагледава се (или *разуме*, што она очекује од свог замишљеног слушаоца) кроз следеће релације:

- (само)спознају дуалистичке природе њеног бића;
- сукоб *мајке* и *жене* у њој;
- питање *кривице* и *казне*.

Иако се хронолошки не уклапају у континуитет Петрушине приче, деонице у којима она говори о себи као девојчици, имају функцију проширивања основног мотивационог језгра романа које се односи на убиство Кирила а затим и Милуше. Девојчица „која обећава“, чије је порекло „племенито“, а лепота и памет ретка, готово су увек предзнак онога што се може означити као „изазивање судбине“ (сентенца која се често среће у народној књижевности али и код Достојевског и

Андрића⁴¹, па их можемо посматрати као изванредан *претекст* на који се Сарић могао угледати). Реч је, наиме, о такозваној детерминацији коби, а не само о биолошкој, социолошкој или историјској условљености. Објашњења која се тичу судбине *ретких* и *истакнутих* бића садржана су у ставу да нико нема право да се вине до оних висина „горњег света“ које су, логично, ослобођене свега што чини *људско* и *земаљско*. О томе Петруша прича:

За мене су одмалена говорили да ћу, осим љепотом, одвојити и бистрином, познавали по вијарцу у коси изнад чела да ме неће бит лако преварит или ми што измамит, да ћу људима погађати мисли, да ћу им читати судбине..., да ће надалеко колат приче о мени... Ама тај мој вијарац изнад чела може да казује и друго: пипали ми косу на том мјесту, дували из пунијех уста тако да сам морала држати затворене очи, загледали у уврнути вијарац, примицали се као да су кратковиди, чешкали се по глави, кашљуцали..., и открили да је моја бистрина равна несрећи.⁴²

Будући различита, чак обележена знаком у коси, Петруша се природно навикава на положај неприпадања „обичном“ свету, јер самољубље и каприциозност често нису урођени, већ се јављају као резултат „наметнуте“ позиције *изнад*. И код јунакиња Достојевског Настасје Филиповне и Аглаје Јепанчине (у роману *Идиот*), видимо да лепота која је удружена са каприциозношћу постаје фатална по саме јунакиње. Лепота „пропада“ заједно са свим врлинама које поседује. Разлог тог „пропадања“ Андрић је видео у универзалној формули трагичне кривице, оне која унапред одређује судбину појединих ликова (као што је, на пример, родитељски грех). Други разлог због којег лепота „пропада“ јесте зло које испуњава свет, које се испољава кроз телесне пороке и страсти, неограничену власт, завист, љубомору, пакост итд.

Петрушина *лепота* којом се издваја још као девојчица, тражи и *слободу* без ограничења, а то значи неповиновање било каквим начелима или ауторитетима. Она (лепота) тражи своје задовољење у *обожавању* и своју сврховитост види у

⁴¹ Народна песма „Девојка и Сунце“ најбоља је потврда тога (девојка која својом лепотом дрско изазива Сунце, односно судбину), док Андрић поводом Фате Авдагине говори о *лепоти опасних висина*.

⁴² *Петруша и Милуша*, стр. 64-65. Нагласила М. Ј. М.

испуњењу прохтева духа и тела. Та врста самообожавања тражи и обожавање целог света, јер себе види као полугу на којој почива живот. То је тек наговештај онога што се као егоманија манифестује код ликова сличних њој, а своје задовољење тражи у непрекидним лутањима за испуњењем прохтева тела. Пут којим се од „чисте“ *лепоте* Петруша суновраћује у хтонско биће које се храни мушком пожудом, готово је истоветан као и код многих других познатих јунакиња.⁴³ Петрушина лепота по својој суштини јесте она ничеовски схваћена лепота која дражи на оплодњу.

У околностима угушене индивидуалности у којима Петрушину судбину кроји сеоски кнез, удавши је за јуродивог и благог, али сиромашног и занесеног Кирила, крајности њене природе усијавају се до распрснућа. Сетивши се да јој је још као девојчици обећао „да ће је добро удати“, Петруша касно сазнаје да Кнежева намера није ништа друго до пакосни план којим ће је на крају придобити за себе. Огорченост због нежељене удаје и разочараност пред окротношћу живота који је много обећавао, пробудиће у Петруши онај демонски, уништитељски порив да подреди себи макар оно што може, ако већ не може ток судбине. Због тога одмах по рођењу кћерке Милуше, почиње да тражи задовољства у сексуалним општењима са мушкарцима („Могу избројати ноћи кад јој нико не дође“⁴⁴ – Милуша). Придобија „власт“ над њима, подсвесно желећи да поврати макар део оне моћи коју је осећала као девојчица. Све снажнија пожуда мушкараца за њом и мржња њихових жена према њој, потпиривале су онај мрачни (демонски део бића на који се Сариф цитатом позива већ на почетку романа). То мрачно делом се везује за дионизијску природу која не познаје и не признаје никакве мере и границе, јер то јесу тренуци у којима она „заиста живи“ (према Дионису, богу пијанства, екстазе, заноса, нагона). Петрушини антиподи јесу Милуша и Кирило, аполонијски оријентисаног духа, који се обожавањем природе и светлости супротстављају хтонском и мрачном. Приче о Петруши постајале су сваким даном све жешће и све страшније, чинећи је све помамнијом и све осветољубивијом:

⁴³ По својој врелој крви и начину на који се свети мушкарцима Петруша је врло слична Аники Ива Андрића. Но, Петруша нема свог непосредног узора у српској литератури, јер Андрићева јунакиња не преображава своје ексцентричне и егоманичне поступке у убиство.

⁴⁴ *Петруша и Милуша*, стр. 31.

Те приче дубоко су ме повређивале, раздраживале ме и пекле ... нема горе но кад живиш с онима који, не твојом кривицом, о теби не знају ништа. Такви могу да те олајавају, нагоне те на пасја прескакала, грде те (не по твојој заслуги већ по својој потреби), насрћу и плују ти у лице ... Ама, без тих напада на ме, ја никад не бих сазнала да умијем да се тако жестим, па чак и да мрзим, не бих се никад суочила с тим што је тако дуго ћутало у мени а што би се могло назвати *насилником* и *осветником!*...⁴⁵

То што је „дуго ћутало“ у њој поуздан је знак оне митске уклетости која од жене створитељке, оне која доноси живот, оне која је архетип страдања али и симбол свеколике лепоте света, прави жену уништитељку, митско чудовиште, хтонско биће, којим владају силе мрака, хранећи се патњом, пожудом и смрћу других. Код ње је све предимензионирано, све има космичке размере. *Ерот* (давалац животне енергије) и *Ерос* (давалац еротских уживања) препознатљиви су до екстатичности. Њена жеђ за животом и телесним насладама поприма облик ритуалних обреда којима храни демонско у себи. Њена лепота је фатална, аутодеструктивна, јер уместо да постане ода животу, преиначује се у зов смрти.⁴⁶ Она је сарићевска Лилит.⁴⁷ Већ први сусрет са видаром Јованом (одмах након

⁴⁵ Исто, стр. 21. Курзив аутора.

⁴⁶ Подсетимо да је Шарл Бодлер у „Химни лепоти“ (из збирке *Цвеће зла*) лепоту представио као свећу чија је светлост онтолошка, која ствара и разара облике, гради и урушава појавни свет. Она другима светли и њиховим очима омогућава да виде, али истовремено, она саму себе нагриза, сама собом бива угуљена:

„По мртвима корачаш, а не мислиш о њима,
Ужас најмањи није од свих твојих драгуља;
Убиство, међу твојим најдражим украсима,
По твом трбуху гордом заљубљено се љуља.

Свећо, ка теби лети лептир и сав опијен
кличе: 'Блажен тај пламен!' док гори безнадежно.
Љубавник задихани над драганом надвијен
Ко самртник је који гроб свој милује нежно.“ -

Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, превели Бранимир Живојиновић, Никола Бертолино, Борислав Радовић, Завод за уџбенике, Београд, 1999, стр. 63.

⁴⁷ Осврћући се на митске представе Лилит, а поводом Павићевог *Хазарског речника*, Петар Цацић пише да иницијално Лилит припада свету матријархатских визија. У томе што се она претвара у најцрњег демона, Цацић препознаје „мушку мисао на делу“ и покуша да се егзорцира кривица мушкарца, тако што се на жену пребацује осећање кривице и одговорности. У том контексту се тумачи и легенда о Пандориној кутији, из које су болест, старост и смрт изашле управо непажњом

удаје за Кирила) сасвим ће је освестити и довести до спознања оног другог у себи, господара таме, који ће је од тада непрекидно наводити да му „прода душу“. Из тих првих сусрета са видаром Јованом Петруша је „више сазнала о себи но за свијех седамнаест година...“⁴⁸ Ватра која се разбуктава у њој метафора је пакленог огња који сатире све чега се дотакне. Видарова констатација:

В а т р а т в о г т и ј е л а с а ж и ж е ч е г а с е д о х в а т и...⁴⁹,

у Петруши одзвања као болно отржење и спознаја да она ипак није (само) девојчица анђеоске лепоте и безазлених мисли коју је кроз живот носила очева мистериозна прича о доброћудном Турчину Исмету. *Сан* о Исмету као мушкарцу који би умео „истински да воли“, јесте израз аполонијског. То је чежња за лепотом и смислом постојања, за лепотом која надахњује, у којој је чежња најчистији вид еменације љубави. Али будући да је тај сан константа *нереалног* и *неоствареног*, он се претвара у сурову супротност – у мржњу и грубост према онима који је заиста воле. Уместо пажње према Кирилу који је безгранично воли, „љуби свим срцем“, који је слеп на све њене неумерености, настраности и неморалности, Петруша показује отворену нетрпељивост и грубост.

Особена концепција романа у којој свака јунакиња прича „своју“ причу и даје своје виђење догађаја, омогућава реципијенту „бочно осветљење“ па се лакше допире до скривених тајни и смислова у делу, у драму персоналних односа и, што је још важније, у драму узајамних спознаја. То „двополно устројство“ које је Сарић изградио, омогућава да јунакиње буду „предмет анализе и аналитичари сами“, „самоисказ о себи и огледало у којем се, рашомонски узбудљиво и загонетно сложено одсликавају други“.⁵⁰ Тако је могуће сагледати и ону другу страну Петрушину која није вођена нагонима крви и тела, иако је у непрекидном сукобу са њом. Између традиционализма патријархалног морала и жудње за пуним животом бића, Петруша се јавља као расцепљена личност захваћена проклетством несклада између душе и тела, између хтења и могућности, између

жене Титанове. Тако се жена јавља као узрочник зла и пошлости. - Петар Џацић, *Из дана у дан*, III, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, стр. 237.

⁴⁸ *Петруша и Милуша*, стр. 16.

⁴⁹ *Исто*, стр. 15. Нагласила М. Ј. М.

⁵⁰ С. Пенчић, „Одабрани круг“, стр. 1200.

маштања и стварности. Уз сву њену грубост према Кирилу, видимо тугу па чак и љубав према том и таквом, јуродивом и занесеном мужу: „Погријешићу ако кажем да сам га мрзила: ја сам га жалила..., вјеруј, и вољела...“⁵¹

Кирилова благост у којој „нема мушког дамара“ није најтеже што пада Петруши. Његова настраност која се огледала у друговању са биљем и животињама, у општењу са невидљивим светом који она није могла разумети ни прихватити, све је била очигледна и у Милушином понашању, у опхођењу према људима и према њој као мајци. Иза честих суровости према девојчици није се крила мржња, већ напротив, љубав, али је та љубав неумерена и неартикулисана, деструктивна и уништитељска као и све њено:

Тако мајка живи за мене: њене бриге доноси нека неконтролисана љубав над којом није лако успоставити ред.⁵²

Из овога имплицитно произилази закључак да је Петрушина природа спој крајности, хаотично и недефинисано постојање најразличитих емоционалних, психолошких и социолошких распона, које њено биће растачу до уништења. Додатно отежавајући моменат за њу представља тренутак сазнања да је у својој несрећи усамљена, чак и од кћерке од које би се логично очекивало разумевање. У Милушиној природи и привржености оцу Петруша је видела најтежи ударац судбине: „Окренуло ми се у глави: и Милуша, ако буде живјела поред њега, мора нешто његово примити...“⁵³ Наду коју је гајила да ће необично проицљива и интелигентна кћерка моћи да разуме и схвати сву сложеност њеног бића и сву трагику њене судбине, Петруша неповратно губи, јер постаје све очигледнија разлика између њих две. Милушино рођење требало је да буде нека врста извојеване победе добра над злом, светлости над мраком у њој („Говорила сам себи, увјеравала себе да ће ме везаност за Милушу одбранили од насртљивих мушкараца који су, чим сам дошла за Кирила, почели да кидишу на ме“⁵⁴). Није ли то прећутно признање да се са оним демонским у себи она не може изборити

⁵¹ *Петруша и Милуша*, стр. 14.

⁵² *Исто*, стр. 88. Нагласила М. Ј. М.

⁵³ *Исто*, стр. 14.

⁵⁴ *Исто*, стр. 11.

без нечег што се као супротност мраку јавља као светлост, а то је рођење детета (нов, невин живот)!? Милушино одрастање још увек је Петруши пружало наду да у својој несрећи *није сама* и да ће девојчица умети да схвати откуда толико *жеђи за животом* у њој, тежње да се делимично врати онај живот који су јој други узели:

Преко мјере си паметна..., шта ја знам према теби!... И, зато се надам да ћеш разумјети мајку..., знам да можеш да је разумеш и да хоћеш јер си племенита исто ко што ти је био покојни отац... Моја мука је велика и тешка..., још ни пред ким нијесам..., све сама носим и трпам у се... Је ли ово прави вакаат да пред тобом изројим своју душу?...⁵⁵

Уместо очекиване подршке и разумевања, Петрушу затиче још један пораз. Ту се на ширем плану представља вера у судбинско одређење живота и доминација зла над добрим („радост, као и тугу, одређују ти други...“⁵⁶) Необично проницљива и видовита Милуша дубље и јасније препознаје и осећа добро и зло, али, уз сво разумевање природе своје мајке („Она има... меко срце и племениту душу“⁵⁷ (...)) „Ако си из досадашњег причања помислила да ме мајка мрзи, сад ти је јасно да је то бесмислица“⁵⁸), не показује емпатију према њој:

Бојим се, мајко, да ће ти, кроз вријеме, бити ускраћено и то мало што знаш о мени... Разлика између нас двије расте и претијече нас... У томе је (...) наша несрећа..., у томе је (у разлици која се повампирује, а не у нападу што су га у Ђисовини на ме извели) мој страх од људи... Док је јуче на Метеризу дувао вјетар и трава (на којој сам лежала) налијегала на земљу, из њеног лелуја, сличног људском шапату, издвојиле су се ријечи: *вријеме је да и своје мајке почнеш да се плашиш...*⁵⁹

⁵⁵ Исто, стр. 24.

⁵⁶ Исто, стр. 11.

⁵⁷ Исто, стр. 28.

⁵⁸ Исто, стр. 31.

⁵⁹ Петруша и Милуша, стр. 24. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

Разлика на којој почива свет, али и неспоразум и сукоб између мајке и кћери, јесте она несавладива препрека између крајњих супротности њихових природа, поимања живота и очекивања од њега. Док је за Петрушу свет и живот овај један – земаљски, телесни, опипљиви и доживљени, Милушине пројекције су есхатолошког карактера, али прожете неком врстом паганске духовности обожавања биљног и животињског света. Петрушино *испитивање сопствених граница* може се означити као трагање за егзистенцијалним, док је Милушино трагање – трагање за есенцијалним.

Могући контекст приче који се може читати као значење које није иманентно садржини текста јесте *освета*, Петрушина освета према животу кроз непрестано телесно уживање, кроз давање којем се одузима од живота и свети му се за његову неправедност и немилосрдност. Она добија снагу Медеје, убице и чедоморке, због чега се издваја као особен лик у српској литератури. Што је више схватала да јој је судбина унапред скројена, те да од великих очекивања живота остаје само *сан о њему*, то се њена природа разбуктавала и односила све пред собом. У таквом незадовољством распаљеном бићу лако је потпирити зло, јер „женско има ђавола у себи“⁶⁰. Овде није реч ни о каквој метаморфози бића, већ, напротив, о продубљивању оних нагона и склоности које се, наметањем ограничења и затварањем свих излаза, усијавају до распрснућа:

Иако сам спремна да цијели живот подредим њој, деси се да затекнем себе у помисли: *боље би било да је нијесам рађала!...*, или: *да хоће да јој се, док је овако мала, нешто деси...* Нешто има између мене и ње, нешто убачено и опако, туђе и злослутно...⁶¹

Петрушиним ограниченим егзистенцијалним и метафизичким простором господарио је један човек – Обрад Стеванов Шапурић, „кнез Бањана и Опутне Рудине“. Ту се на микроплану пројектује идеја из романа *Сутра стиже Господар* о суровости власти и њеним последицама, али и о природи поданика који би „једва дочекали да му подведу своју жену...“⁶² Он је подмукао убица баш као и

⁶⁰ Исто, стр. 55.

⁶¹ Исто, стр. 18. Курзив аутора.

⁶² Исто, стр. 35.

Господар Којадин, („Тако је од памтивека између народа и господара“⁶³). Кнез постаје господар Петрушине судбине јер је кроји по мерилима властитих прохтева и жеља. Ауторитет не признаје непослушност, већ се и удовољавање његовим изопаченим жељама требало сматрати одавањем признања његовом чину старешине. Он је „најсудбоноснија личност ове исповести... он је у причи што у Бањанима: кнез и господар!...“⁶⁴ Дан у који кнез прелази праг Петрушиног дома јесте дан у коме она прелази *с оне стране добра*, јер се у њеном неодбијању наредбе да отрује Кирила оличава *пакт са ђаволом*: „Данашњи дан биће за мене судбоносан: стала сам на ђавољи пут, ама тако да задуго нећу знати куда он води, нити да је тако опасан...“⁶⁵

Какве су околности у којима Петруша прелази сопствене границе и одлучује да послуша кнежеву наредбу? Постоји ли начин да се одупре ауторитету? Која је кривица тежа: послушност или одбијање? Одговоре на ова питања треба тражити у оном женском принципу као начелу деконструкције. Тренутак у коме Петруша осећа надмоћ над великим кнезом који пред њеним чарима пада као и сви „обични“ сеоски мушкарци јесте тренутак прекорачења граница „овог света“, тренутак у којем се на пиједестал уздиже њена „мрачна“ лепота – њена *хтонска природа*. Снагу која Петруша добија успоставивши *моћ* над кнезом јесте она нагонска природа оличена у Лилит и свим другим женама-демонима да се *женскошћу* надвлада древно господарење мушкарца и стави под власт женске чулности. Петрушина „неутажена жеђ“ не тражи само задовољење у физичком сједињењу, већ у апсолутној доминацији над мушкарцем који би изван датих околности био „недодирљив“. Њена упитаност: „Може ли кнез бити узбуђен пред својим подаником?“⁶⁶ и одговор да је кнез пред њом што и сваки мушкарац, потхрањују њену демонску природу и чине да она у том пакту са ђаволом пристаје да отрује мужа. Кнежеве речи: „твоја дужност је да одбраниш дијете!“⁶⁷ Петруша не схвата као упозорење да је то води ка тежем и опаснијем путу, већ се њена свест идентификује са свешћу њеног господара – Мефистофела. Она пристаје на то убеђена да ће тако заиста помоћи Милуши. Петруша придобија

⁶³ Исто, стр. 40.

⁶⁴ Исто, стр. 173.

⁶⁵ Исто, стр. 36.

⁶⁶ Исто, стр. 35.

⁶⁷ Исто, стр. 43.

кнежеву заштиту и наклоност јер га је „учинила мушкарцем“. Прећутна погодба имала је цену: с ђавољег пута више нема повратка. То је пут којим ће касније постати убица јединог детета.

Мисао о убиству Кирила, од одбијања извршења злочина над невиним човеком („...откуд здравој памети таква мисао“⁶⁸) прераста у пристајање ради „вишег смисла“ („...на такву помисао, од које ми се устављао дах, ..., ја сам се временом навикавала, она је све отвореније постајала моја“⁶⁹). Тако се читава Петрушина прича показује као облик субјективне исповести, од самоосуде до самоодбране, при чему се отварају питања која су иначе карактеристична поетичка обележја свих Сарићевих романа, као што су ова: да ли је човек господар свог живота и своје судбине? Може ли се човек у сукобу опасних опречности у себи сачувати од потпуног слома? Не долази ли патња *изнутра*, из човека самог а не од околине (јер се рађа из судара супротности)?

Индикативно је да и Петрушина прича занемарује хронологију и логичан след догађаја, па су између одељака о злочину који треба извршити уметнути они који апострофирају Петрушин *сан* о Турчину Исмету. Значај *приче* и *причања* још једном су потврђени кроз Петрушине реминисценције на причање њеног оца у детињству. *Утопијска прича* о доброћудном и праведном Исмету јесте прича која одређује њен живот, „осаму и несаницу“⁷⁰. Сан о Исмету јесте сан о *чистоти* бића, оног који Петруша не успева да сачува оптерећена колико нагоном „нечисте крви“ толико и немилосрдним животним околностима. Будући да њена „прича, као ни очева, није пошла онуда куда је замислила, већ онамо куда је она сама хтјела...“⁷¹, односно живот је одвео у нежељеном правцу, то се Петруша суновраћује унутар себе, у најмрачније поноре, који ће је неминовно одвести у трагедију.

Питање сопствене кривице и казне („оно што ми народ пришива мало је у односу на оно што сам заслужила“⁷²) антиципирају се као питања иманентна *човеку* чак и онда када је плотско, нагонско преузело примат над рационалним. Односно, овде се може поставити питање: шта је етичко у Петруши? Ако пођемо

⁶⁸ Исто, стр. 123.

⁶⁹ Исто.

⁷⁰ Исто, стр. 63.

⁷¹ Исто, стр. 64.

⁷² Исто, стр. 10.

од могућег одговора филозофије да је етичко у човеку *оно чиме он постаје што постаје*, онда би се Петрушино самопреиспитивање већ могло назначити као *буђење етичког у њој* (пре би се рекло да је њој иманентно *естетско живљење* – то је оно чиме је човек непосредан). Парадоксална ситуација у којој се наша сплетом најразличитијих животних околности и датости свог бића (велики распон психолошких и емоционалних супротности), не може се ни у ком случају узети као „олакшавајућа околност“ за тежину њеног злочина. Борба два супротстављена, али подједнако тешка осећања у Петруши – од којих прво Кирилово убиство тумачи као Милушин *спас* и пребацивање кривице на кнеза, а другим преузима кривицу за смрт недужног човека – представља можда естетски врхунац романа, јер су семантичка пуноћа и психолошки динамизам романа садржани баш у тој борби човека са самим собом.

У том кругу питања о *личној и општој (мезафизичкој) човековој кривици*⁷³ Сарић се креће у скоро читавом свом романескном опусу, с различитим успехом и степеном реализације ове поетске идеје. Петнаеста глава романа *Петруша и Милуша* се у том смислу издваја као филозофско и онтолошко проблематизовање феномена кривице, које се, с мањим или већим успехом, може поредити и са сличним одељцима у другим Сарићевим остварењима (питање кривице код Митра у *Великом ахавском тргу*, Господара Којадина, Тугомира из Ластве, Сарино или Митрово из каснијих романа).

Већ првим пасусом овог поглавља представља се целовитост, садржајност и тежна Петрушине дилеме:

Данашњи дан најтежи је у мом животу, он једном долази: вечерас ћу постати у бојица свог, ни кривога ни дужнога, човека!... Ако хоћеш тачно: убија га кнез, а мојом руком... Немам куд: морао сам извршити његову заповијед...⁷⁴

Између тога да *постаје убица* и мисли да ће га *убити кнез* антиципирана је читава Петрушина драма која и јесте парадигматска оса њене приповести. Ту

⁷³ У делу *Питање кривице* Карл Јасперс разликује четири врсте кривице: кривичну одговорност, политички кривицу, моралну кривицу и метафизичку кривицу. - Karl Jaspers, *Pitanja krivice*, prevod Vanja Savić, Konrad Adenauer Stiftung, Beograd, 2009, str. 18.

⁷⁴ *Петруша и Милуша*, стр. 140. Нагласила М. Ј. М.

долази до изражаја сва комплексност Петрушине природе, животних нагона и побуда у њој. Овде се с правом може поставити питање удела *женског* и њене склоности да се као „слабије“ биће крије иза одговорности других, као и питање *женског принципа* као уништитељске снаге или осветољубививости. Један део њеног бића (који смо означили као светли, божански, аполонијски, етички) буни се пред мишљу о убиству недужног човека и тежине злочина коју би носила њена савест. Други део (мрачни, демонски, дионизијски) сву кривицу пребације на оног ко је наредбу издао, ограђујући се од било какве одговорности:

...наредбу другог лакше је извршити него своју: она те, кад је туђа, а нарочито кад је изрекне господар, ослобађа одговорности, можеш себи рећи да нијеси тубојица већ онај који је убиство наручио...⁷⁵

Тај „посао“ који би требало да изврши лакше је извршити без преиспитивања и осећања кривице, јер би то значило *стајање на пола пута*, могућност одустајања од првобитне намере. То што је од Петруше „учинио кнез“, па све „њему приписује“, не ослобађа је моралне кривице јер „злочини остају злочини и кад су наређени“, а „инстанца је властита савест“, пише Јасперс у делу *Питања кривице*.⁷⁶ Та иста савест које је на тренутке, чини се, Петруша сасвим ослобођена, отвориће њено суштинско питање: „Господе, када су истина и људскост на мојој страни: онда кад бих да га убијем, или онда кад бих да га одбраним?!...“⁷⁷ Између тога да не жели постати убица, већ мајка која *штити* своје дете, која пребацивањем кривице на кнеза аболира сопствени злочин, Сарић је написао можда најбоље странице јер је дубоко зашао у тајне људске подсвести и одговора на питање: шта човек у ствари *јесте*. А човек није, читамо у подтексту Петрушине приче, оно што *мисли*, већ оно што *чини*, јер је у крајњем исходу релевантан конкретан резултат а не неостварена замисао. У *признању* оног најмрачнијег у себи, у којем је гнездо свих људских *зала*, Сарићева Петруша је далеко одмакла од свих његових књижевних јунака. На нивоу психолошких тумачења – ово је тренутак у коме се Петруша спушта до непознатих дубина

⁷⁵ Исто, стр. 141. Нагласила М. Ј. М.

⁷⁶ Karl Jaspers, *Pitanja krivice*, str. 18.

⁷⁷ Петруша и Милуша, стр. 143.

сопственог бића, у мрачно подземље своје свести, на шта се већина људи и не одважује, па остаје на нивоу нарцистичког самопрецењивања, односно непознавања себе. У контексту одговора на ово питање цитирамо ову Петрушину реченицу:

...потајно сам такво наређење прижељкивала, зато је моја кривица старија и подлија од кнежеве!⁷⁸

Сишавши у само *дно себе*, Петруша први пут себе види као што је други виде. Та врста самоспознаје до које долази јесте отварање питања: шта она јесте: „...ј а с а м ж е н с к а н а к а з а к а к в а с е н и ј е р а ђ а л а...“⁷⁹; мајка која је детету одузела невиног оца, она која је крива за смрт недужног човека, мајка која у поноћ истерује дете из дома јер то њен Господар тражи, напослетку – она која и не господари својим животом, јер њен живот и није ништа друго до низ трагичних догађаја: „Како год пођеш, од мог живота нема ништа. Суђено ми је да намирујем нечије пасјалуке...“⁸⁰ Из те апсурдне ситуације и безнађа, ђавољег пута на који се упутила, Петруша више нема куда назад... Разлика која се „повампирује“ између ње и кћери постаје узроком даљих несрећних догађаја и окидачем судбоносне кнежеве наредбе да рођеном детету одузме живот. Догађај са Жутом гредом (која има легендарну подлогу о инцестуозном догађају између брата и сестре у прошлости), Милушино пењање и „скрнављење“, сасвим је анатемисало Петрушину кућу и она добија наредбу од кнеза да отрује кћерку како би се решила срамоте. Иако се противи тој сулудој наредби („Не вјерујем да си рекао што сам чула, велики кнеже!... Тако нешто значило би, прије ичије, моју смрт!“⁸¹), Петруша само наставља да извршава оно што јој је намењено. Њен живот јесте испуњење туђих прохтева, њени су путеви већ унапред одређени („...биће како вријеме каже..., вријеме и кнез...“⁸²). Нашавши се у спрегу трагичних неминовности, Петрушин сваки потез води фаталном исходу. И као што Адромаха не може заборавити Хектора ни одбити Пира плашећи се за живот сина

⁷⁸ Исто, стр. 142. Нагласила М. Ј. М.

⁷⁹ Исто, стр. 162. Нагласила М. Ј. М.

⁸⁰ Исто, стр. 164.

⁸¹ Исто, стр. 186.

⁸² Исто.

кога уцјењује епирски побједник, пише Никола Ковач, тако ни Петруша не може одустати од свог злочина из страха да се не открије злочин који је већ починила и додаје: „Носилац злочиначког чина, игром неизбјежности, постаје жртва уцјене и трагичног испаштања.“⁸³

Има ли смисла опирати се ономе што је унапред одређено, читамо из сваке Петрушине реченице. Може ли се победити зло које носимо у себи, намеће се као доминантно питање у роману?! Као да сви ликови овог романа живе унапред одређене и задате животе те су само зато ту да би извршили давно задате пресуде. Због тога је вероватно и свесно заобиђена сцена у којој Милуша између осталих бира баш шарену (отровну) бомбону коју јој је наменио кнез, па се убиство представља као нехотичан сплет околности, јер Петруша из страха да ће наићи кнез, сакривену отровну бомбону враћа међу остале у Милушину кутију. Изненадно буђење откриће јој страшну истину: у Милушиној кутији нема шарене бомбоне! Овакав необичан завршетак романа није и завршетак приче. Она се наставља у свести читаоца који се не може отргнути од помисли шта је даље било. Тако се Петрушина прича претвара у Шехерезадину причу, причу без почетка и краја. И као што се не може тврдити где је тачно почетак ове приче, још се мање може потврдити „да је овде реч о крају“⁸⁴. Подсетимо се да је још на почетку своје приче Петруша направила увод у то „циклично приповедање“ без почетка и краја: „Исповијест, друго моја, је једна, као што је један живот... Признајем ти да најузбудљивије дјелове приче одгађам...“⁸⁵

Она је прича о борби добра и зла, али у тој причи тријумфује зло – оно зло које је Сарић већ на почетку именовано као демонско у човеку. Петрушино биће обузето је *хаосом* без реда и логике, па се у складу с тим и губи, ништи под властитим противречностима. Супротно њој, Милуша чини „једно“ с космосом, с утврђеном хијерархијом вредности и принципа, али се њена логика коси с животном, овоземаљском и реалном, због чега такође постаје страдалница, као и њена мајка. Оне се сурвавају у личне амбисе, уоквирујући један „сурово убедљив свет с бројним симболима општељудског“⁸⁶.

⁸³ Н. Ковач, „Моралне димензије фолклорне прозе“, стр. 1188-1189.

⁸⁴ *Исто*, стр. 217.

⁸⁵ *Петруша и Милуша*, стр. 41.

⁸⁶ Ч. Мирковић, „Страст и злочин“, *Под окриљем нечастивог*, стр. 308.

Особена концепција романа у виду двоструке (наизменичне) исповести двеју јунакиња, свој пуни квалитет показала је управо у успешном силажењу у оне *поноре бића* које други често заобилазе, што отвара могућност читања дела као изврсног *психолошког романа*. *Петруша и Милуша* није модел породичног романа (иако се то може претпоставити) већ је код Сарића породица само фокус у који се сливају токови свеукупне егзистенције и у којем се ствари згушњавају и одсликавају у њиховим правим димензијама.⁸⁷ Ова чињеница ни мало не изненађује, нарочито уколико се узме у обзир да се својим претходним романима (*Сутра стиже Господар*, а нарочито *Дечаком из Ластве*) Сарић већ доказао као књижевник који трага за најдубљим тајнама човекове природе, уводећи читаоца у тамни вилајет човекове душе, обликујући их према уметничкој креацији и стваралачкој интуицији.

3. Онтолошка веза сазнања и страдања

(Милушина игра као „идеално царство“)

„Човек се, као коначно бивствујуће у свеобухватном универзуму, налази између стварности и могућности и тако је у ситуацији да може егзистирати у игри“

Милан Узелац

На дуалитету људске природе, њеним супротностима и антагонистичким непремостивостима, како смо већ видели, али и на критици друштва грађен је роман *Петруша и Милуша*. С једне стране, Петрушин лик представља необуздану чулност, искључивост и неумереност и недостатак духовних вредности; њено живљење јесте испитивање властитих граница у домену онога што чини „земаљски живот“, при чему су дата животна и егзистенцијална ограничења извор патње и несреће. На другој страни, Милушина окренутост заумном свету, њена фикционалност, све већа удаљеност од рационалног и чулног, и све блискија веза

⁸⁷ С. Пенчић, „Одабрани круг“, стр. 1200.

за ирационалним и нетелесним, у контексту психологизације представља другу страну људске природе, док у контексту поетизације романа чини његов магијски и метафизички слој.

Милушин лик грађен је на принципу бинарних опозиција у односу на лик њене мајке, али тако да је, чинећи њену супротност, допринео динамичности и особености породичне драме, унесећи елементе иреалног, фиктивног света. Милуша показује способност надограђивања света реалија светом иреалија. Она продире у тајне постојећег и непостојећег света и у томе је њена неслућена снага. Њено удаљавање од реалности и приближавање оностраном кроз „игру“ и причу са умрлим оцем Кирилом, отвара још једну могућност читања романа као Кирилову а не кћеркину приповест. Милушина су причања хронолошки несређена, али унутар њих функционише логика „вишег реда“ у којој је време релативна категорија а „сусрети“ са оцем припадају „вечности“. Сарић, иначе, време доживљава као песник.⁸⁸ Види га јединствено и целовито, као што га види и песник, али га не уопштава, универзализује или конкретизује као што је то иначе случај у прози. У роману *Петруша и Милуша* „митско време се чини садашњим и историјско време субјективним“.⁸⁹ Али, календарско време које се претвори у *унутрашњу коб* која истовремено разара душу и омогућава сазревање мисли, „симболично означава рађање модерне романескне свести“⁹⁰. Односно, митско и мистично, патријархално и искомско, телесно и духовно се тако преплићу и смењују да чине посебан систем вредности модерног романа.

Догађаји о којима Милуша говори имају мањи степен субјективности од Петрушиних прича, када је реч о догађајима унутар породице или у спољном свету, јер се углавном односе на фиктиван свет унутар *свести*, док се о догађајима везаним за мајку Петрушу приповеда из позиције посматрача са стране. Њена заумна обасјања проткана су сјајем *унутрашње светлости*, што је још једна потврда Сарићеве чврсте утемељености поетике светлости. Светлост је уско повезана са *душом*, како код Милуше, тако и код ликова блиских њој. Ово схватање може се довести у везу са Демокритовим мишљењем да су душе атоми

⁸⁸ М. Недић, „Романи Петра Сарића“, у: *Савремена српска проза...*, стр. 130.

⁸⁹ Д. Андрејевић, „Равнотежа физике и метафизике“, стр. 142.

⁹⁰ Р. Zorić, *Duh romana*, str. 12.

ватре, односно да је душа унутрашња светлост сваке појаве.⁹¹ Отуда бројне светлосне еманиције код Сарића и оне су увек везане за душевне, племените, јуродиве природе, за *исијавање добра* над мраком зла: „Без састанка с њим, све би пало у таму: свјетлост, која нема шта да освијетли то јест коју нема шта да задржи и прекине јој путовање, не постоји...“⁹²

Прво поглавље романа (које припада Петруши) уводи нас не само у Петрушин живот, већ и у свет њене кћерке Милуше. При томе је доминантна веза Милуше и оца Кирила од самог њеног рођења, на шта упућују Петрушине речи: „Иако нема још годину дана, показује да му је приврженија но мени...“⁹³ (...) „Што је бивала старија, све је више трчала за оцем“⁹⁴ (...) „корача као он, заноси главом као он...говори као он...“⁹⁵ Та све снажнија и чвршћа Милушина веза са оцем значила је и све већу раздвојеност и удаљеност између ње и мајке, између онога што представља физички, стварни, реални живот и онога што припада сфери метафизичког, нестварног и иреалног. Тако се све више продубљује разлика, оно „опако, туђе и злослутно“ између мајке и кћерке, што ће довести до трагедије.

Милушину различитост и особеност упознајемо најпре кроз мајчину причу о везаности и сличности са оцем, али и кроз причу о њеном школовању. Будући девојчица, Милушин полазак у школу био је праћен подсмехом и завишћу околине: „*Нема скроба да се насрка, а хоће да школује женско чељаде...*“⁹⁶ Међутим, у њеној неочекиваној и натпросечној умној надарености коју је показала у школи, скрива се опасност удаљавања од стварног, физичког света и приближавања оностраности коју су остали именовали као „занешеност“, „замлаћеност“, „лудило“. То осећа и мајка Петруша: „...учитељ мисли да је са њаком који добро учи све друго у реду...“⁹⁷ Због тога ће се, као и дечак из Ластве, наћи на удару оних који не схватају и не познају метафизичку страну живота и који ће је жигосати као отпадницу.

⁹¹ Velimir Abramović, „Fenomen svesti u filozofiji“, u: *Svest: naučni izazov 21. veka*, priredili Dejan Raković, Đuro Koruga, Evropski centar za mir i razvoj (ECPD) Univerziteta za mir Ujedinjenih nacija, Beograd, 1996, str. 26-27.

⁹² *Петруша и Милуша*, стр. 47.

⁹³ *Исто*, стр. 14.

⁹⁴ *Исто*, стр. 18.

⁹⁵ *Исто*.

⁹⁶ *Исто*, стр. 19.

⁹⁷ *Исто*, стр. 21. Курзив аутора.

У Милушиној природи индикативни су неки типично „сарићевски“ архетипови или устаљени обрасци понашања које је он развио и код ликова у ранијим романима. Његове корене препознајемо већ у лику Хашима, дечака-богаља (у *Великог ахавском тргу*), док је свој пуни израз добио у Тугомиру (*Дечаку из Ластве*). Напад каменицама ученика (већ на почетку Милушиног школовања), анатемисање које доживљава од околине, напад и силовање сеоских дечака и страх од мајке – показује оправданост њеног највећег страха, страха од Човека! Тако је на ширем плану Сарић развио идеју (првобитно најављену већ у *Великом ахавском тргу*) о злу које човек носи у себи које је немогуће победити, као и да су физички ружна и унакажена бића често дарована посебном особином – развијеном интуицијом и снажном менталном структуром, али и племенитошћу и безазленошћу, што ће им послужити као параван од света и „човека“ чијим су нападима изложени. Нарочито се то односи на лик просјака који код Сарића има значење безгрешног, кроз чију благост препознајемо неку врсту пројављивања бога у човеку. У роману *Петруша и Милуша* то је Кирило, „убоги просјак“ у Бањанима, за кога доводе угледну Петрушу. У том контексту можемо говорити о систематичности понављања ликова и ситуација у Сарићевим романима. Тај став о вечном враћању, о припадности природи и космосу, о узалудности отпора према смрти (јер смрт није ништа друго до прелазак у други живот), који је најиндикативније изражено у Милушином неприхватању реалног света, већ живота у *свету своје свести*, можемо означити као њено егзистенцијално начело и етички императив, као веру у изабрани а не наметнути живот. Њена тежња ка *вечности* (у којој је могућ живот са оцем кога више нема) само је „нереална награда за сталну патњу“, како је говорио Маркузе.⁹⁸ Односно, емоционални еквивалент њене спознаје у директној је констелацији са њеним душевним склопом.

„Страх од човека“ као најснажније Милушино обележје има тројако утемељење и тројако исходиште. Најпре, Милуша је Кирилова кћер (генетска предиспозиција ка заумном и ирационалном); друга два разлога везана су за извесне животне ситуације које су је обележиле: ноћ коју је као шестогодишње

⁹⁸ Herbert Marcuse, *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Freuda*, preveo Tomislav Ladan, Naprijer, Zagreb, 1965, str. 101.

дете провела ван куће (страх који је „добрио облик“, удахнут му је живот) и страх да ће је мајка, након што је отровала оца, лишити живота. Њихово исходиште биће:

а) Милушина потпуна заокренутост од света *реалног* (коме припада мајка) ка свету *иреалном* (коме припада умрли отац); дакле окретање од света људског ка пантеистичком и анималном,

б) замењивање „живота“ игром (*сусрети* са оцем и игра са животињама постају једини смисао живота у коме нема места њеној јуродивости);

в) испитивање сопствених граница у домену метафизичког (пењање на Жуту греду као метафора сизифовског, узалудног стремљења да се надвиси прародитељско проклетство).

Милушино опредељење за *живот у нестварном* Сарић ни мало случајно обелодањује кроз њен почетак приче о очевој смрти. Тренутак у коме Отац (велико почетно слово, као и Мајка у *Дечаку из Ластве* имплицирају значење које има за оног који приповеда) напушта овај свет, јесте она црта која јасно означава разлику између света *људи* (коме припада и мајка убица) и имагинарног света који ствара по креацији властите маште. Као да је сав претходни живот био припрема за ново доба које је наступило. Њен „избор“ није условљен само јуродивом и племенитом природом коју је наследила од оца и високо развијеном интелигенцијом, већ страхом да за њу у том свету који је створио човек (са изразитом конотацијом *античовека*) више нема места након очеве смрти:

Од јуче, од кад су Оца однијели на носилима, почињем и мајке да се бојим...
Страх неосјетно улази у огњиште, у ватру (и кад пламти и кад се дими), у кревет (завлачи се под покривач), у мој мали лежај у ћошку, у врата и њихову металну кваку, у полицу узидану у зид наспрам прозора, у млин за каву на задњој дасци полице, у рупице на црвоточном оквиру прозора...⁹⁹

⁹⁹ *Петруша и Милуша*, стр. 27.

Страх је, дакле, она искра која је запалила све остатке *реалног* живота и натерала је да створи нови, *нестваран* живот у коме неће бити места за Човека. Милушина затеченост пред парадоксалношћу живота у којем се нашла и њено обраћање мртвом оцу (да се пробуди и да није умро) представља преокрет свег њеног бића ка нестварном. Тако је настало „ново стање њеног духа“¹⁰⁰, у коме је стварно суштински замењено нестварним, реално иреалним, постојеће непостојећим. Али њена виђења мртвог оца реалнија су од саме реалности у којој постоји жива мајка. У томе је „њена праведна казна за мајчину кривицу“¹⁰¹, кривицу што је лишила живота сопствено дете и на тај начин казнила саму себе, за све страсти и безочности у којима је живела.

Такво стање Милушиног духа темељи се на *страху* као најснажнијем покретачу промена. Ноћ у којој је мајка, под кнежевом наредбом, истерује из куће и у којој као босоног шестогодишње дете, три месеца након очеве сахране, премрло од страха прелази брдо до најближе колибе за спавање, јесте ноћ њеног преображаја („Та ноћ, у коју сам пропутовала Метеризе и приступила Госпавиној колибица иза које се трзао и лајао огроман пас Гаров, била је *округла од страха...* а мени се чинило да се све мање плашим“). То је ноћ која је створила једну нову реалност, ноћ у којој је воља победила страх, а фикција стварност. Прво појављивање умрлог оца значило је одбрану од света али и победу тог истог света његовим негирањем. Превладавање страха било је могуће једино директним суочавањем са њим, али и преласком на његову страну, с оне стране рационалног, што јој потврђују и очеве речи:

...та ноћ промијениће те колико и дан (са животињама) на Метеризу, тако да ће људи, у заблуди с којом се рађају и умиру, закључити да си те ноћи полудјела... од страха!... Неспособни да схвате да си срећнија и слободнија од њих, они ће да те сажалевају, да моле Бога да ти памет поврне, или да те умори и муке ти прекрати...¹⁰²

¹⁰⁰ С. Хаџи-Танчић, „Паралелна карактеризација ликова“, стр. 1197.

¹⁰¹ *Исто*, стр. 1198. Курзив аутора.

¹⁰² *Петруша и Милуша*, стр. 155.

„Присуство“ оца након ове ноћи има двојаку антиципацију: као превладавање страха од људи и као могућност да се живи жељеним животом: „Послије његове смрти његов поглед и његове руке почеше да дотичу и притискају моја чула...“¹⁰³ Појављивање оца увек је везано за јутарњу светлост, као еманаацију чисте, божанске светлости и за пантеистичке пределе као аналогije рајским пејзажима из којих је човек истеран. Тај њен *други живот* јесте њен прави живот, у коме је имагинација моћнија од стварности, машта од реалности:

...било је очигледно да се природа окреће и подешава према мени, да улази у свој друкчији живот, непознат човеку ...“¹⁰⁴

Суровости живота у кући, у којој страхује од мајке и њених ноћних „долазника“, супротстављена је утопијска визија рајских предела у којима се, са светлошћу, јавља умрли отац. Тако се двоструко заснованој приповести и људској природи прикључује и двоструко артикулисана стварност, као реалност и као фикционалност, у чијој разлици лежи опасност латентног сукоба и међусобног укидања. Нити је Петруша спремна да прихвати Милушин свет маште (јер је подсећа на Кирилово лудило: „Она не може да поднесе што личим на Оца“¹⁰⁵), нити Милуша може да прихвати свет човека (живот обележен злом). Због тога је свака истина релативна, јер се рађа на граници ова два успостављена и међусобно супротстављена света, на шта упућују Милушина запажања:

За оно што не стиже до тебе кажеш да не постоји, па ти се они који су то и видјели и чули смију... Отуда је свака истина варљива, па не знаш шта узимати озбиљније: оно што видиш и дотичеш или оно чему никаква прилаза нема...¹⁰⁶

Милушине визије у којима разговара са оцем подупиру схватање да је свет имагинације реалан колико и живот сам, односно да је чува од суровости „стварног“ света. Њене надреалистичке апстракције и пантеистичке визије основа су на којој се темељи њена лична религија. „Они који у лепим стварима налазе

¹⁰³ Исто, стр. 45.

¹⁰⁴ Исто, стр. 46. Нагласила М. Ј. М.

¹⁰⁵ Исто, стр. 30.

¹⁰⁶ Исто, стр. 47.

лепа значења просвећени су. За њих има наде“, писао је Оскар Вајлд у уводу *Слике Доријана Греја*.¹⁰⁷ На том принципу заснована је и Милушина просвећеност, тачније *продуховљеност*, која подразумева одсуство свега негативног (ружног, страшног, мрачног, ниског, злог). Очево појављивање са светлошћу блиско је хришћанској доктрини да није кретање тела кроз физичко време и простор, већ кретање духа кроз безвременски и безгранични простор – истинско кретање.

Пројекција таквог духовног кретања код Сарића дата је кроз Милушину *игру* са мртвим оцем, биљкама и животињама. Ако је игра „темељ човекове слободе“ и „једина потврда његове човечности која је само то док траје игра“¹⁰⁸, Сарићева Милуша је најслободније биће које успева да се вине до разумевања онога што је *joш теже*: до „схватања уметности живота“¹⁰⁹. Игра је битна карактеристика човека, она је делатност богата смислом, *темељни феномен људског опстанка*. Игра ствара ред, ствара правила, издваја се из тока живота, у њој се дете, песник и првобитни човек налазе у свом првобитном стању. То првобитно стање подразумева *a priori* ослобођеност од свих наталожених искустава психе и искустава историје. Игра у којој од цвећа и трава Милуша и замишљени отац праве ликове животиња, које потом оживе, није само пука игра, већ је то „идеално царство“ (Гадамер)¹¹⁰, аутономија која се опире спољном туторству друштва. У њему влада принцип *космоса* који је супротстављен Петрушином свету обележеним *хаосом*. Милушина игра има свој *умни поредак*, она бива потиснута у област привида, у област чулног појављивања. Надилазећи обичну људску делатност, она осмишљава игру у којој се у непосредну везу доводе структура човека и структура космоса. У том царству у коме се животињама удахњују душе, време је релативна категорија. Оно поприма митско трајање, дакле *вечност* („Наши метеришки тренуци прећи ће у вријеме које ће се обилежавати и мјерити вјечношћу“¹¹¹). Тако се игра показује као *борба* против зла, па је на ширем плану посматрано, Сарићева идеја о борби два

¹⁰⁷ Оскар Вајлд, *Слика Доријана Греја*, превео Лазар Мацура, Народна књига, Београд, 2004, стр. 5.

¹⁰⁸ Fridrih Šiler, *O lepom*, prevod i komentari Strahinja Kostić, izbor i predgovor Miljan Mojašević, Kultura, Beograd, 1967, str. 163.

¹⁰⁹ *Isto*.

¹¹⁰ Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda: osnovi filozofske hermeneutike*, prevod Slobodan Novakov, „Veselin Masleša“, Sarajevo, str. 111.

¹¹¹ *Петруша и Милуша*, стр. 53.

супротстављена света, добра и зла, садржана управо у *игри* коју Милуша игра са замишљеним оцем:

Ја и Отац заједно водимо ту борбу (ту *игру!*) која неће бити лака... Кад ситница из дјетињства остане нетакнута, ја сам срећна јер знам да сам победила: има ли веће љубави од оне коју (као дијете) налазиш код животиња и растиња, има ли јаче потврде да си ускочила у *игру* природе која кружи око тебе и у теби..., другим ријечима, да си устала против зла које човјек, што свјесно што несвјесно, сам себи подмеће?...¹¹²

Милушина игра са оцем који се појављује на Метеризу истовремено је и игра са животом и игра са смрћу. Она означава „идеално царство“ коме се Милуша приклања, замишљени живот испуњем чистом љубављу и ослобођен сваког људског зла, што истовремено антиципира потпуни раскид са стварношћу и опредељење за живот у „другој свести“. То делимично потврђује и Милуша: „нема опасније игре од оне која те одводи у непознато и која је најмање игра...“¹¹³ Чак и очев смех не личи на смех већ на хук „који је долазио из подземног пространства“¹¹⁴, тамо одакле је његов дом. То сведочи о Милушиној расположености бића између два света којима припада, с великом извесношћу да се до краја преда једном од њих. Или, другачије речено, та *велика природна позорница* коју је изградила њена помућена/просветљена свест јесте полигон обуке за стварни живот на који је осуђена („С животињама које је направио Отац... почињао је мој нови живот“¹¹⁵). Изненадно појављивање неименованог Човека (са „слепљеним носом“, какви су сви мајчини посетиоци) који руши слике животиња направљене од ливадског цвећа, јесте онај Милушин страх од људи који се из реалности претаче у свет маште и фикције. Тај страх је неће сломити већ, напротив, припремити за живот који живи по повратку с Метериза кући. Страх се показује као трансформација свег Милушиног сензибилног бића у биће које се фикцијом брани од реалности, негирајући је и не признавајући је за део свог имагинарног света. Њена свест је обременена једним нови искуством,

¹¹² Исто, стр. 70. Нагласила М. Ј. М.

¹¹³ Исто, стр. 50.

¹¹⁴ Исто.

¹¹⁵ Исто.

искуством *очеве љубави* коју налази чак и после његове смрти. То искуство одредиће њен будући живот са мајком као све веће удаљавање од ње (и Човека), а све снажнију везу и припадност фиктивном свету и свету природе:

Нек те не брине што је човјек раскомадао наше животиње на Метеризу..., он им, видјећеш, ништа није наудио: све су, живе и здраве, умакле у шуму... Заједно с онима којима су се придружиле, заједно са звијерима од којих се човјек плаши, оне су од данас твоји пријатељи..., с њима ћеш се играти онако како си се малоприје играла на Метеризу..., оне ће те, шћери, у ч и т и љ у б а в и з а к о ј у ч о в ј е к н е з н а, с њима ће се, и предмети и жива створења око тебе, промијенити..., све што ти се буде догађало, излазиће из данашњег дана на Метеризу..., свијет у ком си досад живјела остао је иза тебе...¹¹⁶

Милушина игра која све више поприма димензију заумног, укида све временске, просторне и физичке разлике. Игра постаје њен начин одбране од реалности света који је окружује („на сваком мијесту је неопходна другачија самоћа (то увијек значи: *игра*) јер свуда је друкчија пријетња...“¹¹⁷). Ту игру (коју често изједначава са самоћом, јер је одиграва управо у самоћи), Милуша је свесно изабрала као пут на који јој је отац указао, желећи да је заштити од мајчиног (и не само мајчиног) зла. Оног тренутка када игра стане, нестају и сви одбрамбени зидови иза којих се чува од људског зла:

Тако бива кад стане игра, кад сијевне разум и повуче границу између земаљског и небеског као што је повлачи црвени кров између куће и свега што је над њом...¹¹⁸

Тако се Милушина приповест претаче у *причу о игри*, неку врсту Њоркановог плеса по ивици моста, са сталном могућношћу да склизне у лудило, као и Њоркан са моста на Дрини. Будући да настаје на граници са стварним и могућим, Милушина игра допушта могућност оживљавања неживог света, могућност персонификовања животињског света коме се приписују људска својства (али без негативног предзнака иманентног човеку), али постоји и

¹¹⁶ *Петруша и Милуша*, стр. 53. Нагласила М. Ј. М.

¹¹⁷ *Исто*, стр. 71.

¹¹⁸ *Исто*.

могућност замене једне свести другом, туђом, па се Милушина свест све више приближава очевој, наговештавајући потпуно укидање границе. То значи да и Милушина прича све више постаје очева, да се губе границе између оног што она приповеда и што би Кирило (да је жив) испричао („Можда ће једног дана Очево глас, од почетка до краја, бити од самих речи, можда ће настати *Очева прича*...“¹¹⁹). Они свеједно припадају једном свету, а другом Петруша. Кирило је онај који зна (*celui qui sait*), познаје боље од других зло које пребива у човеку (па и у Петруши) и зато се као *свевидећи* јавља у Милушиној свести да је упозори и припреми за оно што следи:

Послије игре са Оцем и животињама на Метеризу, звијери не само што не бјеже но се окупљају око мене, лијежу поред мене, пружају ми шапе, ја њима руке..., у очима им стоји колико су спремне да се жртвују за мене... Кад разумијем њихов говор, најчешће чујем: *б р а н и ћ е м о т е о д ч о в ј е к а!*...“¹²⁰

Милушино *приближавање* оцу испољава се као њено удаљавање од реалности. Она се све више приближава *оностраном* истовремено удаљавајући се од онога што зове Човеком (сличну идеју налазимо и у *Великом ахавском тргу*). Тај процес, та промена, имају своју цену која се скупо плаћа, „некад животом, некад несаницом...“¹²¹ То промена код Милуше покренуће мајку Петрушу на размишљање како је „све више хвата његово (Кирилово, прим. М.Ј.М.) лудило“, али и причу околине да је она чудно дете какво се „на ове стране није рађало“ и како ће и после њене смрти остати прича („буде ли Племе присиљено да се сели, с њим ће и прича о Милуши“¹²²). Овај процес коинцидира са књижевним поступком примењеним у роману *Сутра стиже Господар*. Наиме, Господарова тиранија реципрочном је расла са брзином којом се мутила његова свест и обрнуто, Господар је показивао све веће знаке лудила што је био свирепији према поданицима. У истој узрочно-последичној вези налази се Милушино удаљавање од реалности и спознање среће са удаљавањем од света реалности. Што је живот посматрала са веће удаљености, то је проналазила више разлога за срећу. Они се

¹¹⁹ Исто, стр. 48.

¹²⁰ Исто, стр. 120. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

¹²¹ Исто, стр. 117.

¹²² Исто, стр. 89.

нису налазили у ономе што чини реалан живот, породично или друштвено окружење, већ напротив – мирни и радосни тренуци постојали су у имагинарном свету маште која је претила да пређе с оне стране разума. Блаженство које проналази у замишљеној игри са мртвим оцем рађало је неку тајновиту и загонетну, али умирујућу и охрабрујућу везу са „вишим светом“ који човек не разуме:

Отац ми је рекао да је све на овом свијету повезано: и камен, и цвијет, и дрво, и земља, и небо... да ништа на овом свијету није само...¹²³.

Новооткривени рај, нека врста хармоничног космичког поретка, пружао јој је уточиште од човека као извора зла и једино је у њему било могуће остварити тренутке апсолутне среће:

Отац ми је рекао да је мјеста у којима чувам ајван (Метеризе, Шумљата долина, Селина) удесио за мене, *њих ће човјек више да се плаши и све чеиће да их залази...* То су три одвојена кутка, три заклопљене кутије на земљи, у којима нема мржње ни бола, у којима су једнако срећни: биљка, животиња и Милуша!...¹²⁴

Једини знак *човека* у њој био је страх. Страх од људског зла које увек прети да победи добро, зла које пребива у свима, па и у најближима. Отуда се читава Милушина прича из сфере имагинарног артикулише као покушај да се сачува оно чисто у души или покушај да не превлада зло. На том фону заснована је и њена перцепција света и људи – иако се плаши, она их не осуђује. Она не мрзи мајку зато што је ова повређује, али је страх једини начин да сачува аутономију „повлашћених простора“ свог новоствореног света:

Страх ујем од човјека који, у односу на мене, има само једну потребу: да ме убије!... Такав задатак, ако га добије, може да изврши и моја мајка!..., па је разумљиво што почињем и ње да се плашим...¹²⁵

¹²³ Исто, стр. 106-107.

¹²⁴ Исто, стр. 121. Курзив аутора.

¹²⁵ Исто, стр. 169. Нагласила М. Ј. М.

Но, на исти начин на који Петруша испитује сопствене границе у сфери егзистенцијалног, физичког и телесног, тражећи одговоре о себи у препуштању телесном уживању са мушкарцима, и Милуша се не задовољава новопронађеним миром којим се заклањала од мајчиних грубости, неразумевања и осуђивања околине, већ своје домете испитује у сфери метафизичког, опсесивно желећи да разбије примитивне предрасуде о Жутој греди. Тако се Милушино удаљавање од реалности и Петрушино све јаче везивање за окове живота показује као сукоб две супротстављене силе, као сукоб метафизике и физике, чији ће резултат неминовно бити трагичан. Ако је „човеково знање ограничено“¹²⁶, као што је Милуша тврдила, било је потребно изаћи из тог оквира човека и винути се у опасну сферу оностраног по одговор на питање: шта је Човек заправо? Тај одговор лежао је у забрањеном пењању на Жуту греду, чија је боја метафора анагогијског циља ка Небу и Богу, „инкарнација спаса од мржње, семена зла и суровог света“¹²⁷ (за разлику од Црвене стијене у *Господару*, као симбола греха). Милушино пењање на Жуту греду требало је да буде „откриће човека“, његово огољавање до сржи, разбијање његовог „сујеверја и заслијепљености“, његове „зверске челюсти“.¹²⁸ Напоследку, тај подухват требало је да значи откривање Истине о човеку и његовом лицемерју, што се као подтекст провлачи у већини Сарићевих романа:

Људи се плаше Жуте греде, већина не смије ни да јој приђе: она свједочи о неком срамном убиству о ком је забрањено причати. А јавно се говори како је та Стијена небески цвијет у Бањанима. Јесу ли људи одвазда тако кажњаваћи: с в о ј н а ј в е ћ и п а д д и ж у д о с в е т и њ е б е з к о ј е б и њ и х о в о п с т а н а к б и о н е з а м и с л и в – а све да би покрили истину о себи која их, од памтивијека истијем начином, постиђује, док они неразумно срљају даље увјерени да се од самоубилачке истине може правити спасоносна лаж!...¹²⁹

У причи о Жутој стијени препознајемо модификовани образац легендарне приче о проклетству Којадиновића и њиховом инцестуозном пореклу: „...на

¹²⁶ Исто, стр. 122.

¹²⁷ Д. Андрејевић, „Равнотежа физике и метафизике“, стр. 144.

¹²⁸ Петруша и Милуша, стр. 134.

¹²⁹ Исто, стр. 170. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

СТИЈЕНИ Зеленог осоја, догодио се тај срамни људски чин (дјевојка, која је затрудњела од рођеног брата, попела се на Стијену са братом, који је усмртио њу па себе, *одсијекао јој главу ножем оштријим од пламена, и од њене крви стијена добила ту боју...* Отуда је овом народу пошло наопако, пратио га сваки баксузлук..., све што су предузимали, за шта су се борили и главе давали, наносило је зло и њима и другоме...¹³⁰

У том смислу, и Милушин покушај освајања Жуте греде, где је забрањен приступ женском створењу, може се тумачити као покушај осветљења Истине да је човек једини извор зла на земљи и да је узалудна и бесмислена свака вера ако не води очишћењу од зла. Због тога је и Жута греда људска измишљотина, сматра Милуша, јер је прост човек измислио како би „зауздео своју зверску чељуст...“¹³¹ Безбројни покушаји пењања на њен врх који су се завршавали непрегледним смртима у амбису, бесмислени су колико и људска вера, јер зло пребива у човеку а не ван њега те га не треба тражити изван него у себи. То Милушино схватање („мој бог није на небу но на земљи, можда у тој боји...“¹³²) је ближе ономе што се као Истина провлачи у контексту мајчине и њене приче, него у мишљењу средине да је пењањем извршила богохулништво („обешчестила Жуту греду“).

Трагична победа зла над добрим, апсурда над смислом, оличена је у сцени Милушиног каменовања, у којој се понавља трагична судбина дечака Тугомира и његове одбачености од света. Када је била готово на врху полетеле су каменице петорице момака, које су је затим, онесвешћену збациле са стене. Тако крваву младићи су је силовали, што представља уништење последњег чистог, непомућеног извора душе. Уместо очекиване казне за младиће, на скупштини је Милуша (заједно са мајком Петрушом) анатемисана као отпадник племена, док младиће „нико није споменуо“¹³³. Тај *догађај са Жутом гредом*, дуго је био скриван и од самог кнеза (будући да се догодио за време његовог одсуства), да би на крају и сам дознао и издао Петруши наређење да отрује сопствено дете.

Тако се људско зло, као што је и мотом романа наговештено, метафорично надвисује над свим људским вредностима, ништећи их и сламајући. Милушина

¹³⁰ Исто, стр. 170-171. Курзив аутора.

¹³¹ Исто, стр. 134.

¹³² Исто.

¹³³ Исто, стр. 195.

„друга стварност“ постаје недостижан сан о срећи идеалног света у коме влада љубав. Тај симбол *недосегнуте среће* понавља се као и у другим романима, па је песимизам и узалудност отпора сопственој природи издваја као нит која повезује све припаднике бањанског универзума. Сан остаје једино чисто и невино, а свет округло и сурово место јер су и извори људског зла неисцрпни. Роман добија своје имагинарно продужење (*прича без краја*) кроз остваривање Петрушиног сна о сусрету са Требињцем Исметом, а Милуша кроз сан о дечаку плаве косе с којим наставља живот. Такву имагинарну пројекцију прекида догађај са отровном бомбомом коју је Милуша узела. Приповест се завршава сценом у којој Петруша узалудно преврће по празној кутији тражежи отровну бомбону. Читаоцу остаје отворен простор да сам обликује крај романа. „Можда је свака прича таква“, каже писац у поглављу „После приче“. Можда је свака прича – прича о узалудном напору да се човек вине изван мрачног дела себе илити пораз. „Тако писац у коријен своје поетике смјешта принцип грчке трагедије, сукоб јединке са друштвом и тзв. *кривицу без кривице*, кад су у питању млади јунаци дјела.“¹³⁴

¹³⁴ Д. Копривица, „Велики ахавски тргови Петра Сарића“, стр. 243.

V I S A P A

1. Индивидуализација женских ликова и однос према традицији (Деоба и кривица)

*„Нема деобе без кривица!
Сара је за ту оптужбу била као створена...“*

Петар Сарић

„Дефинишући жену, сваки писац дефинише своју општу етику и представу коју има о самом себи“¹, писала је својевремено Симон де Бовоар, настојећи да укаже на то да женски ликови фигурирају као својеврсни симболи у књижевном делу, при чему много тога говоре о природи слике света, али и о самом аутору који их ствара. Најнаграђиванији роман Петра Сарића тако представља својеврстан изазов за тумачење, будући да се тематски везује за патријархално друштвено уређење, и то за ратне историјске прилике, када су положај и улога жене маргинализовани у већој мери него иначе. Међутим, користећи метафору женског, у првом реду опризорену у лику главне јунакиње Саре, по којој је и насловљен роман, писац проблематизује етички кодекс заједнице, заснован на валоризовању начела и принципа који су традиционално приписивани мушкарцима.

Западна филозофска мисао, почев од Платона, преко Декарта и Канта, повезивала је жену са категоријама чулног и телесног, постављајући је у инфериоран положај у односу на рационално устројену природу мушкарца. Дихотомне поделе, засноване на супротностима мисаоност/осећајност, глава/срце, култура/природа, учиниле су да јаз између, условно речено, мушког и женског начела постане непремостив. Подлежући стереотипној логици мишљења, посебно израженој у патријархалним заједницама, жена је увек била осуђена на статус другачије, инфериорне и маргинализоване.

¹ Simon de Bovoar, *Drugi pol: činjenice i mitovi*, knj. 1, prevela Zorica Milosavljević, BIGZ, Beograd, 1982, str. 319.

Проучавање женских ликова у Сарићевом роману, које осим тематско-мотивских, подразумева бављење композиционим, наративним и стилским карактеристикама, отвара питање да ли и у којој мери лик главне јунакиње условљава ауторово разилажење са традицијом и вредносно повлашћеном епском, херојском парадигмом.

Нетипична за литературу која тематизује односе у патријархалној заједници и конкретне друштвено-историјске прилике, какав је рат, јесте индивидуализација женских ликова, што се огледа већ и на пољу номинализације. За разлику од традиције која познаје безимене или јунакиње које, уместо личног, носе очеве и мужевљева презимена као обележје припадности заједништву, код свих женских ликова у Сарићевом роману именовањем се истиче њихова посебност. Све њих, а то су, поред Саре, њене јетрве Крстиња и Анђелија, заова Савета, одликују особине несвојствене идеалу патријархалне жене. Међутим, статус другачије Сара стиче не само у односу на мушке ликове, већ и на истополне јунаке.

Стигматизована и самим биолошким пореклом, главна јунакиња Сарићевог романа осећа другојачност у односу на нову породичну заједницу, која је неретко условљена друштвено непожељним аспектима њеног идентитета. Удата за најстаријег Вукотића, Јакова, Сара се усудила проговорити о строго чуваној породичној тајни, што је представљало својеврстан хибрис, за који ју је заједница почела кажњавати. Од те вечери „кад се, за софром, Сари омакло оно о *њиховој болести*; и кад су сви прекинули с јелом“², Вукотићи нису скривали нетрпељивост према дошљакињи. Чињеница да је странкиња, будући да је у Бањане доведена из Мируша, легитимисала је зазор дубоко потхрањеним стереотипима везаним за жену која долази из далека: „Она је туђинка коју, као губу, треба одстранити из братства, и из Бањана. Од дошљака о ком ништа не знаш, нема горег невјерника.“³ Због Сариног брата Милоша, одавно настањеног у Америци, чију је слику држала поред иконе светог Аранђела, приче о њеној различитости од сељана само су се увећавале.

² Петар Сарић, *Сара*, друго издање, Београд, СКЗ, 2009, стр. 15. (Сви наводи у раду цитирани су према овом издању)

³ *Исто*, стр. 24.

Била је једина која је међу Вукотићима знала да чита и пише, а познато је да је патријархална култура сваки ментални напор, посебно жена, сматрала неким видом застрањивања и болести. Сарина ученост као најмање пожељна особина за женско чељаде мистификована је до те мере да је књига коју је донела из Мируша увек писана великим словом, постајући разлог који ће је удаљити не само од шире фамилије, него и од супруга. Кристиња није крила разлоге своје нетрпељивости:

...из рода је д о н и ј е л а К њ и г у к о ј у, к о и с е б е, к р и ј е; назвавши нас онако, не знам на кога је мислила ако није на Владислава који је, прије двадесет година, умро од јевтике; само се, оћу рећ, претвара и од нас прави луде [...] З е б е м о д т е њ е н е К њ и г е коју држи далеко од наших очију, а само се скрива што у њој пише.⁴

Знајући за разлоге њихових страхова, Сара је узалуд покушавала да их рационализује:

Књигу називате мојом и зато што знам да читам [...] Сви сте ви њени противници, а в а ш а ј е к о л и к о и м о ј а. Мислите да су моји неспоразуми са вама из ње, а да су све мудрости из усмених прича.⁵

Осетивши Књигу као претећу опасност по заједницу, Сарини укућани захтевали су њено уништење, настојећи да потру разлике које су странкињу учиниле толико различитом. Сарина Књига је иста она *Историја* коју дечак Тугомир (из *Дечака из Ластве*) баца у јаму безданицу, јер је у њој такође садржана *истина која ће доћи* - да долази време у коме победници вешају и убијају губитнике, дакле креирају сопствену историју. Иако се нигде експлицитно не наводи *шта* је Сарина Књига, мада је писац у интервјуима назива *Сарином Библијом*, па иако она умногоме и подсећа на Библију, не може се с поузданошћу тврдити да она то и јесте. Она је јесте „дух (дах) *Књиге проповједникове*“⁶; сви се позивају на пророчке речи Сарине Књиге:

⁴ *Исто*, стр. 17. Нагласила М. Ј. М

⁵ *Исто*, стр. 58. Нагласила М. Ј. М.

⁶ Драгомир Костић, „Раслојавање живота“, стр. 351.

Много шта јављаће се пре истинског догађања, или после њега. Време његовог дешавања безначајније је од времена његовог приказивања.

Што је било, јесте или ће бити; што јесте, било је или ће бити; што ће бити, јесте или је било.⁷

Критичари који су проучавали женске ликове у прози коју су писали мушкарци или се бавили стваралаштвом ауторки сагласни су у томе да телесност представља главни извор алијенације, због чега се женама додељују социјалне улоге, које се свODE на рађање и васпитање деце. Неретко је, међутим, тело, чак и по испуњењу друштвено наметнутих модела понашања, представљало главни разлог маргинализације, посебно ако се истицало својом изузетношћу. Сарина различитост није се давала прикрити, већ се усложњавала, и то не само у односу на Јакова и његову браћу Светозара и Боришу, већ и у погледу оних које су у таквој друштвеној хијерархији оличење другости, попут Крстиње и Анђелије. Сарина телесност представљала је амбивалентну категорију, слабост и преимућство у исти мах, јер тиме што је родила није престала бити сексуално пожељна, а самим тим презрена од стране жена. „Љепша је од нашијех жена; очи виде, уста зборе: горска вила!; мушки, у њеној близини, губе главу; то може бити опасније од онога што нас је назвала болесницима!“⁸, објашњавала је Крстиња Бориши због чега се према жени његовог брата морају носити непријатељски. Таква изузетна лепота се и кроз традицију увек доводила у везу са демонским:

Ко зна какве је мађије донијела из Херцеговине. Или је све из оне Књиге. Инђија Турова пронијела, да се с вилењацима састаје. Можда је и малоприје, док сам стајала на оној плочи, била с нама.⁹

Избегавањем људи и развијањем наклоности према деци и животињама, Сара је одступала од очекиваног модела понашања, доприневши да разлози за њено угњетавање постану многоструки. Као заговорник опречног система

⁷ Сара, стр. 146. Курзив аутора.

⁸ Исто, стр. 23.

⁹ Исто, стр. 29. Нагласила М. Ј. М.

вредности од оног који је поштовала заједница у којој се удајом обрела, главна јунакиња Сарићевог романа суштински се разилазила од свих Крстиња и Анђелија као патријархалних прототипова.

Будући да су, осим полне припадности, различити аспекти њене личности ишли у прилог изопштавању из заједнице, Сара је идентификована као узрочник породичне деобе, коју су сви прижељкивали више него она, а посебно Крстиња:

Нема деобе без кривца! Сара је за ту оптужбу б и л а к а о с т в о р е н а, јер се ни у шта њихово није метала, и све је мирно, такорећи равнодушно посматрала и подносила.¹⁰

Подела браће међу собом и распарчавање очевине за српску породицу, што памти и усмена традиција, представљало је једно од највећих огрешења о заједништво са савременицима и духовним прецима. Мотив деобе неће бити само покретачки, већ и централни, везивни, држећи чврсто наоко недовољно повезане две целине Сарићевог романа (први је део смештен у двадесете године прошлог века и односи се на раслојавање патријархалне породице и промену моралних вредности, а други обухвата Други светски рат и поратни период, у којем из једних деоба извиру друге и трагичније – једни би да бране старо, други да се приклањају новом). У првом делу романа дезинтеграција је изазвана из саме унутрашњости породице, а у другом је условљена историјским и идеолошким престројавањима, „због чега се можемо запитати не делимо ли се ми и данас“¹¹. Откривајући праве узроке распада патријархалне породице, приповедач је дочарао менталитет сељака, који ће се у правом светлу опризорити у братоубилачким ратовима. Измештање приче у сферу приватних односа, где је до изражаја дошла улога жене, и то посебно оне доживљене као неподобне, аутору је несумњиво у томе помогла. У интервјуу *Политици*, поводом овог романа, Сарић је о деоби рекао и ово:

Деоба је метафора за свако, и свачије зло. Ако било ком злу потражимо корене, наћи ћемо их у деобама које су и мржња и извор свих зала. Н а ј т р а г и ч н и ј е

¹⁰ Исто, стр. 16. Нагласила М. Ј. М.

¹¹ Александар Б. Лаковић, „Деобе, заувек“, год. 45, бр. 28 (2009), стр. 259-261.

д е о б е с у о н е у н а м а. Оне кад нас у свој вртлог повуче невакат, кад многи изгубе главу. Као да ће пошаст трајати за сва времена.¹²

Потиснути страхови од могућих последица изазваних нарушавањем светости породичног огњишта пратили су све учеснике у деоби, а највише оне који су расколу непосредно допринели. „Рат је старији од човека. Све што постоји и живи, у рату је откад постоји и живи.“¹³ Насупрот Крстићиним настојањима да рационализује кривицу приписујући је Сари, Бориша, духовно одсутан из разговора који је његова супруга сама водила, доживео је необично, ирационално искуство:

Бориша, као да је однекуд синула чудесна светлост (иако месец беше дубоко изнад облака), открива да из ове ноћи, као из његове мисли, васкрсава силуета жене. Ветар је дугу свилену хаљину угонио између њених стегна, разносио расплетену косу. Је ли то Сара силази с неба?!¹⁴

Овај еротизовани опис није истакао само амбивалентност Сарине лепоте, већ је разоткрио и двозначност односа према њој, будући да почива на принципима двоструког привлачења и одбијања. Није само Бориша осетио привлачност према оној коју презире и окривљује: „Крстићин и Анђин отпор према Сари изједначавао се са њиховом потајном жељом да буду као она; па су морале од свих, највише једна од друге, да крију да је опонашају.“¹⁵

Ћутке подносећи увреде, Сара је постајала одраз мана и недостатака заједнице, јер што је више узмицала, то су притисци бивали све снажнији. Није се повиновала неписаним правилима понашања, па је и Јаков трпео последице због Сарине самосвесне и самовољне изопштености из заједнице: „Ни мене, поред тебе, не гледају ко прије. Твоја мана јесте у томе што не чиниш шта се очекује, и тражи, од тебе. Никога не зачекујеш, али никоме и не аминујеш.“¹⁶ Од патријархалне културе не трпе само жене, већ и мушкарци који не могу да

¹² „Рат је старији од човека“, *Политика*, 10. 03. 2009. Нагласила М. Ј. М.

¹³ *Исто*.

¹⁴ *Сара*, стр. 27.

¹⁵ *Исто*, стр. 35.

¹⁶ *Исто*, стр. 41.

одговоре стереотипу праве мушкости, по коме је Јаковљева наклоност према Сари сматрана непримереном, чак и кад су у питању свакодневна опхођења: „Од тога – да жена јаше, а мушкарац јој води коња – овде нема веће срамоте.“¹⁷

Воља за моћ представљала је покретачку снагу мушкараца и при том обезбеђивала легитимност поступцима који су се неретко косили и са најстрожијим моралним назорима. Власништво над женом било је најједноставнији облик поседовања и највидљивији одраз моћи, који је припадао „јачем полу“, како се веровало, по природном праву. Пошто је табуизирана сексуалност у патријархату утицала на пригушивање еротских нагона, не доводећи до њиховог искорењивања, неретко би однос према жени био удружен са сваковрсним облицима насиља. Кроз окулар таквог, општеприхваћеног понашања треба посматрати поступке Јаковљевог кума Луке и његову одлуку да се зарад поседовања Сариног тела огреши о светост кумовске везе, која, по свом квалитету, није била свакидашња: „Њихова блискост превазила је кумство. Поверавали су један другом и што није за казивање. Састајали се и кад ништа озбиљно нису имали.“¹⁸

Пре него што ће у сред ноћи поћи у Корита да би за Јаковљевог одсуства остварио своје намере, Лука је био свестан ирационалне природе својих побуда:

...нечег што је најмање приличило куму и што га је доводило до губљења присебности по којој је био познат и цењен; и он се сам, у страху да се превише не измигољи оно што га, откад је угледао Сару, н а в о д и н а б е ш ч а ш ћ е, г о р е о д р о д о с к в р н у ћ а, ужасавао од властите помисли која се, подстицана забраном, враћала све живља и уобличенија док је он, ошамућен, зајапурен у образима, покушавао да је потисне, да узмакне пред њом и трајно је се отараси [...]¹⁹

Очито је да су културолошке конвенције, засноване на поштовању ограничења у сваком, а не само у патријархалном друштву, биле преслабе да задрже Луку од испољавања природних нагона. Истина, неписане забране и даље

¹⁷ Исто, стр. 36.

¹⁸ Исто, стр. 77.

¹⁹ Исто, стр. 82. Нагласила М. Ј. М.

су се поштовале, али само на плану јавног општења, док су јаке потребе за задовољавањем чулних порива постале први сигнали слабљења социокултурних норми, па и заједнице која их подржава. Да нису само Лукини поступци они који подлежу ирационалној мотивацији, потврђују и Боришина сновиђења, наговештавајући родоскврне побуде према Сари, које према Фројдовој тумачењу²⁰ представљају прве и најстрожије културолошке забране. Бориша се, под осећајем гриже савести, исповедио сестри, очекујући разумско тумачење деверу неприличних снова: „Не знам шта *то* са мном буде; једном сам је, у сну, угледао у њеној ноћној хаљини, једном потпуно голу! То ме, касније, дуго мучи. Не заспивам.“²¹

Иако Сара својим понашањем није давала никаквог повода мушкарцима, њихову сексуалну пожуду подстицала је колико њена телесна лепота, толико и њена другојачијост, које је Луки омогућило неспутано испољавање еротских жеља. Поредиши друштвену делатност у политици и приватну интеракцију у еротизи, Лубомир Долежел је констатовао да су „велике историјске трагедије и наоко баналне, приватне трагедије последице асиметрије између владара (надређених) и поданика (подређених)“²², што би у контексту Сарићевог романа значило да је механизам власти, заснован на покоравању, уграђен у однос мушкараца према женама, и то посебно оним са најмањим степеном друштвене слободе. Због тога је Лука, и пре него што ће му Сара отворити врата Колибе, у којој ће касније бити силована, бити уверен да нема разлога да страхује: „И, што је најважније, С а р у ј е л а к о п о т в о р и т и; ено шта је Крстиња, у вези с деобом, од ње направила. Њему ће, свакако, и Јаков, поверовати.“²³ Не сумњајући у речи своје жене, Јаков се није могао осветити злочинцу како је желео, свестан да истина не мора нужно бити социјално прихватљива категорија:

Нико не би поверовао да то може починити кум. И још кум Лука, за којим би народ кренуо, не питајући куд га води! Били бисмо анатемисани; богзна шта би нас снашло. Зато ћемо као да није било оне ноћи. Нема нам друге.²⁴

²⁰ Sigmund Frojd, *Nelagodnost u kulturi*, preveo Đorđe Bogičević, Rad, Beograd, 1988.

²¹ *Sapa*, стр. 266.

²² Lubomir Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 101.

²³ *Sapa*, стр. 125. Нагласила М. Ј. М.

²⁴ *Исто*, стр. 153.

Одузимањем части Сара је престала бити власна над својим телом као једином сфером загарантоване и неокрњене слободе, након чега су почеле нестајати све разлике које су је чиниле другачијом и себи својственом: „Препуштајући се говору и личећи на овдашње жене, једне је радовала („постала је наше чељаде“), а друге, међу њима и Јакова, „још више бринула“²⁵, сама увидевши да је „једини излаз да, по цијену живота, опонашам мало Анђу, мало Крстињу“²⁶.

Селидба најстаријег Вукотића у Корита и Сарино привидно зближавање са јетрвама, нису, као што се очекивало, донели слогу и породични мир, будући да тиме нису нестали прави узроци Боришине и Светозарове нетрпељивости. Сарић је овде успешно избегао „све замке адорације породице као раја на земљи“²⁷. Када се Јаков почео истицати међу браћом иметком добијеним од Сариног брата из Америке, а нарочито када је новосаграђена кућа, подигнута од америчких долара потпуно променила изглед села, добијао је све више непријатеља. Прогањани завишћу, сељани су га почели поткрадати, а по почетку братоубилачких ратова и потказивати. Оставши незаштићена као удовица са троје мале деце, Сара је још интензивније почела затомљавати сопствену индивидуалност, а чином спаљивања Књиге и потпуно прихватила дуго пренебрегавана начела заједнице, покоравалујући се колективним механизмима моћи и поретка. Беспоговорно је прихватила одлуку о одузимању породичне куће и имовине, које су претворене у народно добро, па и решеност најстаријег сина Андрије да приђе партизанима, од чије је руке страдао његов отац. Социјално, економски и егзистенцијално угрожену, Сару је докрајчила сумња у истинитост потврда о Андријином одласку у Москву ради школовања. Не могући да избрише срамоту због кумовог поступка, ни грех због Јаковљеве освете, немоћна да заштити иметак и животе своје деце, Сара својевољно искорачује из заједнице, одузимајући себи живот и не пристајући на њега по сваку цену.

²⁵ Исто, стр. 142.

²⁶ Исто, стр. 168.

²⁷ Мирослав Егерић, „Над романом *Сара* Петра Сарића“, *Летопис Матице српске*, год. 186, књ. 486, св. 4 (октобар 2010), стр. 727.

Овај се Сарићев роман издваја специфичношћу позиције женских ликова, како у идеолошком, тако и структуралном смислу. Проблематизујући предрасуде о расподели рационалних и ирационалних особина код мушкараца и жена, приповедач нагонске и деструктивне пориве мушких ликова ставља насупрот Сариној разборитости. Отуда толика загонетност у вези са садржајем Књиге коју је донела из Мируша, будући да однос друштва према Књизи симболично представља и однос према Сари, заснован на неразумевању. Иако је, говорећи са Јаковом, Лука био свестан сличности између Саре и њене Књиге, то га није омело у покушају да их обе поседује, али на начин који искључује уважавање другости и различитости. Због тога ће, пошто Јаков одбије његову молбу да, макар на кратко, присвоји Књигу, Лука посегнути за Саром, и то кроз најпримитивнији и најнечовечнији облик поседовања.

Сагледавање друштвено-културног простора кроз лик аутсајдера, где Сара репрезентује сваковрсне облике искључености, омогућило је критику не само мушког погледа на свет, него и друштвених система и идеологија, које у толикој мери валоризују мушко, херојско и ратничко. У том контексту, женски ликови у роману функционишу као разлике унутар разлика, па се, насупрот главној јунакињи, Крстиња и Анђа управљају искључиво према назорима патријархалне заједнице, стварајући привид хармоничних породичних односа, док испод површине владају завист, дволичност, међусобна гложења.

Сарину патњу треба посматрати као део шире, колективне патње, у којој се огледају сви проблеми друштва, културе и цивилизације, јер оно што је деоба представљала за Вукотиће, то је братоубилачки рат за српски народ. Породични живот као минијатура друштвених односа показао је куда води искључивост не само према жени, него према сваком облику другости. Мада аутор романа није понудио никакву искупљујућу и охрабрујућу визију, показујући да вредности које је Сара заступала, попут љубави и толеранције, неодрживим, ипак је кроз фигуру главне јунакиње омогућио да се на начин мало познат књижевности сагледа патријархално друштво. Оно што је Књига представљала ликовима романа, то Сара значи целој приповести: „Свему мијења лик и облик, омогућава нам да видимо друкчије, да никад не прођемо истијем путем.“²⁸

²⁸ Сара, стр. 9.

2. Светлост као еманација божанског (Поетски слој романа)

„Ја у свијет дођох као свјетлост, да свако ко
вјерује у мене не остане у тами. И ко чује моје
речи и не вјерује, ја му не судим; јер
не дођох да судим свијету, него да спасем свијет“

(Јован 13, 46-47)

„Светлост није на Небу, она је у ономе шта осветљава“

Петар Сарић

Речник традиционалних симбола *светлост* најчешће одређује овако: манифестација божанствености; стварање васељене; логос; универзални принцип у манифестацији; праисконски интелект; живот; истина; гноза; непосредно сазнање; нетелесно; нус. Сходно томе, *зрачност* симболизује нов живот од одговарајућег божанства; она је првостворено; моћ одагнавања зла и сила таме; слава; сјај; радост. Доживљај светлости је сусрет с коначном стварношћу. Светлост је у вези с почетком и крајем, постојала је и у златно доба, тама се спустила приликом пада у грех, а поновним доспевањем у рај васпоставља се праисконска светлост; досегнути светлост значи стићи у средиште.²⁹

Уметничка (књижевна и ликовна) остварења говоре о томе да су бројне цивилизације идентификовале Бога са светлом: семитски Баал, египатски Ра, ирански Ахура Мазда, све су то персонификације Сунца или благотворног деловања светла, које природно стижу до појма Доброг као сунца идеја код Платона; преко новоплатонизма ове се идеје преносе у хришћанску традицију.³⁰

²⁹ Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, preveo Slobodan Đorđević, Nolit, Beograd, 2004, str. 162.

³⁰ *Istorija lepote*, priredio Umberto Eko, prevela s italijanskog Dušica Todorović – Lakava, Plato, Beograd, 2004, str. 102.

Занимљиво је упоредити значење светлости у различитим традицијама. Тако *будистичка традиција* светлост види као истину, ослобођење, непосредно знање, поистовећивање с Будом. Јасна светлост је коначна стварност; чисто биће; безбојна и безоблична празнина. У *грчко-римској традицији*: Зевс/Јупитер, „ведрина“, „бог ведрога неба“. Светла су ношена за елеузинских обреда посвећених Деметрином трагању за Кором и повратку пролећа. *Хебрејска традиција (кабализам)*: en sof, „безгранична светлост“. *Хиндуска традиција*: сопство; атман; стварање васељене; родна

Јеванђеље по Јовану каже: „Ја у свијет дођох као свјетлост, да свако ко вјерује у мене не остане у тами“ (Јован 13, 46-47).

Један од чувених бранитеља исихазма, Григорије Палама у својим *Тријадама за одбрану светих исихаста*, темељно је разрадио хришћанско становиште о пореклу божанске светлости. Он пише да на Таворској гори није дошло до неких промена у Христу – већ је до трансформације дошло у апостолима: они су, уз помоћ божанске милости, стекли способност да виде Христа онаквог какав је он заиста био, *заслепљујући у својој светлости*. Ту способност имао је Адам пре пада и она ће бити враћена човеку у есхатолошкој будућности.

Нарочито је важно нагласити да су српски песници романтизма доживљавали светлост као основни (онтолошки) принцип устројства света. Мотив светлости је био веома битан за мистичко-метафизичку димензију Змајевог дела. Познато је да је он своје прве песме потписивао псеудонимом Осијан, односно онај који је обасјан сунцем.³¹ Лаза Костић је био опчињен светлошћу, односно лепотом као основним формативним и првим аксиолошким принципом устројства света: „Није бадава нашим праоцима, Старим Словенима био СВЋТЬ и светлост и свет. У том двоструком значењу речи СВЋТЬ у Старих Словена видимо дубоко разумевање стварања и положаја човека у њему. Тиме је речено да тек светлост чини свет светом.“³² Од чувене „Оде Сунцу, спјевате ноћу без Мјесеца“ па до *Луче микрокозма*, светлост је била основни конститутивни елемент Његошеве естетике. Уопште, може се рећи да је Његош био највећи песник романтизма који је баштинио идеје светлости као духовног или божанског принципа.

моћ; духовност; мудрост; светост; манифестација Кришне, господара светлости. У *иранској традицији*: чисто биће, чист дух. У зороастризму моћ истине је светлост као Ормузд или Ахура Мазда, господар светлости, противстављен таму Архимана или Ангра Манјуа, господара лажи. У *исламској традицији* препознајемо блештаву светлост Алаха, који обасјава свет; чисто биће; небеса; ваздух, манифестацију божанског знања, величанства и лепоте; интелект, реч, божанско име Нур. У *кинеској традицији* – јаншка небеска моћ. У кинеским манихејским текстовима Ваман је светлост мудрости и усрдна светлост. *Таоистичка традиција* – тао, небеска светлост, манифестација небића итд. - Дž. К. Курег, *nav. delo*, стр. 162.

³¹ О семантици светлости код Змаја видети: Дејан Јањић, „Јован Јовановић Змај – поглед с друге стране“, *Књижевни преглед*, година 1, бр. 1, април-мај-јуни, 2010, стр. 60-72.

³² Лаза Костић, *Огледи*, Нолит, Београд, 1965, стр. 51.

У разматрању *светлости* као духовног или божанског принципа у роману *Сара* треба поћи од Сарићевог експлицитног навода у интервјуу у радио емисији *Уметност живота*:

Светлост, најневероватнијим нијансирањем, постиже права чуда. Она није на Небу, она је у ономе шта осветљава.³³

Одређујући светлост као суштаство, логос, Сарић је засновао читаву *онтологију светлости* на чијим је темељима потом изградио причу о деоби браће Вукотића, односно о једном необичном женском лику – Сари, чија је сама појава својеврсна манифестација божанства.

Светлост се у Сарићевом роману идентификује у два основна вида: 1) као *примарна* манифестација и 2) као *секундарна* манифестација. Примарна манифестација светлости везана је за ликове, док се секундарна испољава у пејзажном и ентеријерском окружењу. И једну и другу везује заједничко, божанско порекло.

Како је примарни симбол светлости Сунце, тај „трансцендентан архетип светлости“ (Дионизије), „интелигенција света“ (Макробије), његово појављивање, кретање и осветљење одређују мистично-метафизички карактер појава и збивања у једном временски и просторно јасно означеном хронотопу Бањана: „Иза Виситора излази сунце, иза Равног брда залази“³⁴. Између појављивања сунца на Виситору и заласка на Равном брду одвија се живот бањанског човека означен као кретање између светлости и таме. Кретање и положај сунца прате сва збивања у роману. По принципу смењивања светлости и таме (принципа добра и зла), мењају се и поступци и расположења главних јунака: „Огромна сунчева кугла, нежно румена, скоро провидна, као да је одавно сишла на Равно брдо. И као да се, уместо да зађе за брдо, котрља његовим водоравним хоризонтом!“³⁵ (...) „Удолине и узвишења једва се назиру под светлошћу преподневног сунца; приближе се, и узмакну, мењају облик, као да су од космичког праха... Тако се

³³ *Уметност живота*, стр. 15. Нагласила М. Ј. М.

³⁴ *Сара*, стр. 174.

³⁵ *Исто*, стр. 157.

комеша у души³⁶ (...) „Из облака синуше зраци. Светлост се разби о невелику површину воде. Ни један зрак, разливајући се преко искошене плоче, не пређе замишљену линију круга!³⁷ (...) „Сунце је, као да му је први пут, залазило у бескрајно плаветнило³⁸ (...) „Кровове Пандурице последње огреје јутарње сунце, а с вечери потоње их прекрије сенка Равног брда³⁹ (...) „Иза облачка, са златним оквиром, сакрило се сунце⁴⁰ (...) „Ако облачно небо настави да се овако спушта, онда познату увалу сунце данас неће огрејати⁴¹ (...) „По светлости се није могло познати да јутро одмиче⁴².

Ово су само неки од бројних примера у којима се Сунце антиципира као велико свемогуће око које бди над ситним земаљским створењима. Међутим, није само Сунце (иако је његова најважнија манифестација) израз светлости. Њу препознајемо и у одредницама: *зраци, пламен, сјај, свитање, одсјај, златно, ватра, јутро, подне*. С друге стране, проналазимо ова одређења светлости: *млада светлост, полегла светлост, слаба светлост, мало светлости, сноп светлости, страх од светлости, светлост пламена, зрак светлости*.

За разлику од светлости у *пејзажу*, семантика светлости у *ентеријеру* добија нову димензију. Сунчеви зраци који пролазе кроз прозорска окна немају више чисто декоративну и дескриптивну функцију, као што је то случај у екстеријеру. Присуство или одсуство светлости у кући (у *Колиби* и *Америчком дворцу*) у одређеним деловима дана, али и у одређеним ситуацијама, индикативно указују на духовну блискост Сарине породице са Богом, или, пак, њихову удаљеност од Бога: „У колиби, ни у сунчано поподне кад зраци кроз прозорак продру дубоко унутра, није било довољно светлости⁴³ (...) „Светлост је видљивија унутра, где ју је увек мање, но напољу⁴⁴ (...) „Светлост с прозора налази, и одваја, предмете по кужини⁴⁵ (...) „Сунце је зашло. Предмети

³⁶ Исто, стр. 128. Нагласила М. Ј. М.

³⁷ Исто, стр. 347.

³⁸ Исто, стр. 171.

³⁹ Исто, стр. 176.

⁴⁰ Исто, стр. 308.

⁴¹ Исто, стр. 316.

⁴² Исто.

⁴³ Исто, стр. 321.

⁴⁴ Исто, стр. 244.

⁴⁵ Исто, стр. 226.

удаљенији од прозора, само се у почетку опиру тамом⁴⁶ (...) „На трпези, уместо кашика и ножева, укрштала се разбијена светлост...“⁴⁷ (...) „Кад је устала и чучнула испод прозора, на горњим окнима, према небу, указала се слаба светлост, два бледа правоугаоника, уздрмана изненадним куцањем на вратима.“⁴⁸

Култна улога домаће ватре (огњишта) имплицира духовно средиште породице, будући да је она као епицентар куће, идејно чвориште, језгро. Поред светлости огњишта, у ентеријеру препознајемо и пламен (светлост) свеће, као и светлост иконе св. Арханђела. Ови су пишчеви експлицитни показатељи колико је светлост као принцип божанског онтолошки уграђена у дело.

И светлост у пејзажу и светлост у ентеријеру могли бисмо подвести под *секундарну манифестацију светлости*, нарочито уколико узмемо у обзир да су поједини Сарићеви ликови (пре свих Сара), извор божанског (духовног) сјаја, које можемо назвати *примарним манифестацијама*. На то упућује Сарићев став да „светлост није на Небу, она је у ономе шта осветљава“. А то нешто је *Сара* – јасна материјализација божанског принципа. Њено лице:

не зависи од спољне светлости⁴⁹

(...)

чим се Сара окрене прозору, светлост добије боју њеног лица.⁵⁰

Апострофира се, дакле, боја лица која одређује боју светлости (природно би било да је супротно), што имплицитно указује на то да Сарино лице има *сопствену светлост*⁵¹ којом зрачи.

Око њене главе светлост, идентична оној пандуричкој из које се рађа сунце; и њена појава подсети га (Андрију – прим. М. Ј. М.) на *Белог анђела* из Милешева којег је у школи, на табли, на часу веронауке, цртао поп Страхиња.

⁴⁶ Исто, стр. 231.

⁴⁷ Исто, стр. 214.

⁴⁸ Исто, стр. 286-287.

⁴⁹ Исто, стр. 136. Нагласила М. Ј. М.

⁵⁰ Исто, стр. 166. Нагласила М. Ј. М.

⁵¹ Владика Николај Велимировић пише да „тело човечије јесте као неки светњак или чирак, који је мрачан сам по себи, као и сваки чирак и не светли. Но срце човечје јесте кандило спреда на том светњаку...“ - Владика Николај Велимировић, *Цветник*, Евро, 2001, стр. 78.

Али та узнета Сарина лепота, а првом њеном речју, поста блиска, и стварна, и чаробна као ово јутро.⁵²

Примењујући поступак директног поређења Саре са ликом анђела Сарић је указао на њену бестелесност (упркос лепоти која буди жељу), чистоту, светост. Божанско порекло њене личности знао је, иако не сасвим и разумео, једино Јаков, њен муж:

Јакову се ни до дана данашњег није посрећило (иако би то могла бити и несрећа) да из Саре ишчепрка она *з а т а м њ е н а з р н и ц а* која су се, што их је светлост више зобала, ситније дробила, а њихов се зуј, потврђујући да се не ради о опсени, тек незнатно разликовао од пчелињег.

Некад је то жубор горског поточића из којег Јаков, заустављајући дисање и чкиљећи кроз трепавице, као да га је Сара сасвим освојила, разабера: пази на њу као да није чељаде; придружи јој се у *к р о ћ е њ у р а з ј а р е н е с в е т л о с т и* коју она, умивајући се, јутром, спира с руку и лица...⁵³

Начин на који је представљена светлост којом Сара зрачи близак је византијској естетици и светлошћу икона. Код њих светлост није спољашњи, декоративни додатак бићу, већ његова суштина, претпоставка њиховог израстања из бића у небиће. Византијски иконопис карактерише посебан сликарски поступак који се може назвати *светлосно обликовање*. Оно се примењује приликом осликавања свих облика иконе: лица, одежди, архитектуре, пејзажа. Изузетак чине облици од Бога отпалих анђела – демона, с којима не иде Божија светлост. „Иконописна онтологија почива на вери у Бога као узрока и творца свега, у божанствено ДА свету, које се доживљава као СВЕТЛОСТ ЖИВОТА; дакле, она почива на поимању светлости као онтолошке силе“.⁵⁴ Светлост, дакле, није додатак насликаним бићима, већ она развија и одређује идентитет.⁵⁵

⁵² Сара, стр. 245. Нагласила М. Ј. М.

⁵³ Исто, стр. 113. Нагласила М. Ј. М.

⁵⁴ Лидија Зековић, „Православна иконологија“, *Логос*, год. 6, бр. 3, стр. 199.

⁵⁵ У студији *Ликовни простор у византијској иконографији*, у одељку „Естетска и онтолошка светлост у сликарству“, Стаматис Склирис пише да бића постају позната само кад се отварају за заједницу са божанском светлошћу. То упућује на закључак да се у византијском сликарству „онтологија поистовећује са естетиком, јер оно што стварно и трајно постоји захваљујући учешћу у светлости, то је и лепо, и има оформљене естетске категорије лика, облика и боје.“ - Стаматис Склирис, *Ликовни простор у византијској иконографији*, превод Зоран Јелисавчић,

У приповедачком поступку Сарић се у великој мери користио сликарском техником светлосног обликовања, употребивши место кичице – реч. Светлост којом Сара зрачи одређује сâм њен идентитет. Њена светлост је, дакле, онтолошка, јер је заснована на хришћанским врлинама: љубави, племенитости, јуродивости, пожртвовању. Светлост, мада не само она, одређује и сам карактер романа као поетски (иако се у равномерном односу може посматрати и као психолошки)⁵⁶, а сам лик Саре као нетелесно, готово духовно биће око чије главе бљешти ореол светости, коју не може нарушити латентна снага еротског:

...улаз у Колибу затварала је силуэта њеног тела, из позадине оивичена светлошћу петролејке. У тој оштро извученој линији, светлост је с в е т а ч к и м и р о в а л а и била в и ш е с т р у к о ј а ч а од оне у непосредној близини полуутрнуте светиљке. Према лако ветру с врата, залепрша њена ноћна хаљина и припи се уз њено тело.⁵⁷

Светлост се одбијала од њених уздигнутих бутина, низ које се снизала и, подно стомака, набрала широка сукња. Склопљени очни капци мрешкају се. Топли талас грунуо међу њена стегна. Њена рука, бестелесна, пролази између светлости и сенке; и између ногу које се размичу.

Губило је тежину и њено тело; између њега и траве, на којој је лежало, простирала се танка и непробојна празнина; одвајала га од тла; при првом покушају, могло се вазнети.⁵⁸

Сам Сарић је објашњавајући естетску функцију светлости, рекао да је могуће ставити знак једнакости између еротског и светог. Светлост је она *бестелесна рука* која води од световног до светог, од телесног до духовног. То најбоље илуструје реченица којом је један од бројних Сарићевих јунака из Сариног окружења доживео њену појаву. Он каже да „Сарин кревет, пошто она

Универзитетски образовани православни богослови – Србиње, Хиландарски фонд – Београд, Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“ – Ваљево, 1998. (<http://www.svetosavlje.org/riznice/doc/prostor.htm>)

⁵⁶ Драгомир Костић, „Раслојавање живота“, стр. 344.

⁵⁷ *Сара*, стр. 125. Нагласила М. Ј. М.

⁵⁸ *Исто*, стр. 106

уклони губер, засветли; а кад легне и заспи, одваја се од пода и лебди!⁵⁹ Овај чудесан и магичан приказ вазнетог кревета који светли, као и приказ Сариног тела на трави које би се „могло вазнети“, подсећају нас да је Сарић далеко одмакао од класичне интерпретације реалног. Уводећи у роман натприродно, фантастично и митско, мења се реалистички карактер текста, а с њим и сам приступ реалности. *Сара* добија карактеристике романа магичног (магијског) реализма и у томе препознајемо најважнији, иако не једини, значењски елемент романа. Он је првенствено везан за први део (раније објављен као *Страх од светлости*), док је други „његова конкретизација“, „реалнија основа“, коју Драгомир Костић назива „раслојавање живота“.⁶⁰ Шта се збива са *светлошћу* Сариног бића, како се у новонасталим ратним условима, и нарочито са наступајућим променама после његовог завршетка, Сарић је покушао да предочи у другом делу романа, у коме се у крупним животним збивањима његових јунака (нестанак и вероватно убиство Јакова, приступање најстаријег сина Андрије онима који су породици нанели највише зла, спаљивање Књиге, пљачкање од стране *нових* победника) открива друга, такође значајна димензија *Саре*. Овим се доказује да је двострука заснованост (структурална, формална, тематска, наративна) или „двочлана структура“⁶¹ коју је Сарић установио већ од првог романа (а која је свој најпотпунији израз добила у *Дечаку из Ластве* и нарочито *Петруши и Милуши*), техника која је писцу омогућила да створи дело сложене формалне и семантичке структуре, што *Сара* свакако јесте.

⁵⁹ *Исто*, стр. 161.

⁶⁰ Драгомир Костић, „Раслојавање живота“, стр. 349.

⁶¹ *Исто*, стр. 344.

3. *Лена душа Саре Вукотић*

(Мудрост и лепота као највиши естетски принципи)

„Лепота је суви бљесак душе“
Хераклит

Као што смо и раније напоменули, креативни нуклеус Сарићевог стваралаштва везан је за *почетак* (стварање света, Библију, место рођења, детињство, историју), јер „поријекло је циљ“, тврди Теодор В. Адорно⁶². На то је и сâм Сарић указао:

Без почетка, без његовог заметка, не отвара се ни мисао. Ни Земља, ни Небо, ни Светлост, ни Тама. Почетку претходи почетак кога, некад дуже, некад краће, нисмо свесни. Тај почетак, касније, прелази у најобичније догађаје које се хиљадама година понавља. Тако је, на пример, с нашим настанком, рођењем. Тек с њим разлике, једна за другом, излазе на видело. И ми, што се разлике множе, све више личимо на себе. Детињство, ако би трајало колико и живот, могли бисмо, условно, поделити на два дела, или [...] на два почетка: први у ком наша чула примају и депонују све што се око нас и с нама дешава, сав свет у који смо тако изненадно, и болно, пали; и онај други који препознаје и уређује наш разум, онај у ком, дешифрујући део онога што смо у првом почетку упили у себе, влада разум. Тако, ни писање није ништа друго до одгонетање тог првог почетка који називамо детињством.⁶³

На *почетак* као исходиште света и свега у њему указује и неколико података о самом роману: роман има јасно дефинисан хронотоп – место пишчевог рођења и детињства – црногорско село Бањани⁶⁴; на библијску конотацију указују

⁶² Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, prevod i predgovor Kasim Prohić, Nolit, Beograd, 1979, str. 28.

⁶³ *Уметност живота*, стр. 15.

⁶⁴ О Сарићевој исконској везаности за детињство потврђују и бројни топоними које је он уградио у своје дело: Шумљата долина, Црвена стијена, Виситор, Мируше, Корита, Зановетна градина, Сомина, Враница, Сува Ријека, Грабова главица, Пандурица, Равно брдо, Просина, Опутна Рудина, Велимље, Црни Кук, Црквице, Враћановићи, Вилуси, Подбожур, Подљут, Равна плоча, Кленак, Стражиште, Седло, Дебела Коса, Мачков камен, Петров цер, Питоми градац, Изгорјели дуб, Сједник, Ћисовина, Марина лазина, Грбаво осоје, Јасеново, Широка продо, Дубока рупа, Кокот, Пилатовоц, Делеуша, Почековићи, Церовица, Броћанац, Дубочак, Заслап, Грахово, Спила, Горњи

и имена главних ликова романа – Јаков и Сара; епицентар најважнијих догађаја у роману дешава се у Шумљатој долини, коју Сара назива *Рајским вртом*. Осим библијске, роман има јасно изражене историјске окоснице. Косовска битка и косовски мит одређују карактер и судбину свих јунака романа. Јер, „рођењем смо отуд гдје смо се родили, а душом, увијек и без изузетка, са Косова!“⁶⁵ и нико не може рећи колико се пута и колико ће се још пута поновити Косово. Овај историјски и етнопсихолошки фон значајна је димензија Сарићевог романа, јер одређује не само личне судбине појединаца, већ и колективне судбине народа. Он је веома близак исказу Јована Н. Стриковића који каже да „кад ветар одува ‘цивилизацијску прашину’ са нас остајемо у свом елементарном, *насцентном* облику сучељени са Косовом и Милошем“⁶⁶. Историјско осећање и колективно памћење одређени су самим нашим рођењем (непроменљива константа – принцип *апсолутизације*), али су носиоци и колективне психологије народа:

Мали народи (какви су балкански), издељени и међу се омражени, имају бурну историју којом се надахњују; којом машу и прете; лече ратне ране; хране душу; њихова мржња према суседу, и кад су с њим у највећој слози, тиња; без претварања својих пораза у победе – не би преживели...⁶⁷

Тако се окренутост библијском, митском, фантастичном може означити као поетски слој романа, док се раслојавања унутар личности, породице и народа као заједнице у ратном вихору, представљена углавном у другом делу романа, могу сматрати његовом конкретизацијом. На тој двојакој структуралној и тематској заснованости утемељене су највише вредности романа *Сара*, који се од ранијих Сарићевих остварења битно разликује и по високо изграђеном стилу, истанчаном језику којим говоре његови јунаци. Сарине речи налик су онима из њене Књиге, па се не зна да ли је све њено знање управо из њене личне библије или је она само тумач *мудрости*, нека врста месије који би требало да спаси последње добро

Тупан, Парез, Велестово, Грдне рупе, Пријелаз, Ораховац, Клобук, Ваган до, Обренова долина, Скорча гора, Средња орница, Алипашино брдо.

⁶⁵ *Сара*, стр. 64.

⁶⁶ Јован Н. Стриковић, „Тескоба у нашим просторима“, зборник *Савремена српска проза*, 2-3, новембар 1989, Трстеник, стр. 50.

⁶⁷ *Сара*, стр. 64.

овога света. Тако заснована, Сарићева естетика се показује далеко сложенојом него што се на први поглед може претпоставити, односно дубина значења коју она има изненађује и оне који су у Сарићевим романима увек тражили више. То је одгонетање *судбинског у обичном, а чудесног у малом*.⁶⁸

Једна од кључних естетичких категорија која у великој мери артикулише читаву Сарићеву естетику јесте *мудрост*. Мудрост је везана за Књигу као извор савршеног знања. Она је архетип о коме говоре мудраци динарских патријархалних заједница. Књига и Сара су у односу узрок-последича (принцип *каузалности*). „Који разумједне Књигу, упознао је Сару; који упозна Сару, разумио је Књигу!“⁶⁹ Читалац је у дилеми: да ли Сара говори мудро зато што говори „из Књиге“, или су мудрости у књизи потврда Сариних речи. О томе Сарић пише:

Сарина Књига увећава тајну о Сари. Она је њена Библија. Захваљујући и њој, Сарина физичка и духовна лепота подједнако изазивају и дивљење и страх. Сарина Књига, као и сама Сара, заједно нам помажу да за в и р и м о у с е б е и да с е у т о м б е з д а н у, и л и к о с м о с у, сасвим не изгубимо – стално питајући се, у чуду, да ли то на шта смо наишли припада нама, да ли смо то ми?⁷⁰

Књига стоји између Саре и неписмених Вукотића, па и читавих Бањана. Она садржи истину о Бањанима, јер „свему мења лик и облик“⁷¹, али као и све велико и непознато, изазива страх: „Више страхујем од њене Књиге, но од ње“⁷². Захваљујући Књизи као глобалном симболу знања и мудрости, у роману је лако уочити да постоје два јасно издиференцирана слоја: *симболичко-метафорички слој* и *манифестантни* или *транспарентни слој*, односно *поетски слој* романа и његова конкретизација. Однос видљивих и иманентних значења, текстуалних и контекстуалних је у непосредној вези и „чува *паритет значења*“⁷³, било да се ради о визији живота јунака романа било о експлицитно исказаној визији живота

⁶⁸ Славко Гордић, „Одгонетање судбинског у обичном, чудесног у малом“, *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 483, св. ½, јануар-фебруар 2009, стр. 262–263.

⁶⁹ *Исто*, стр. 79.

⁷⁰ *Уметност живота*, стр. 16.

⁷¹ *Сара*, стр. 79.

⁷² *Исто*, стр. 29.

⁷³ Радомир Ивановић, *Тешкоће тумачења књижевног дела*, Јединство, Приштина, 1979, стр. 48.

самог романсијера. Узвишено знање Књиге јесте Логос, Бог као апсолутни духовнои принцип. Поларизацију *земаљско – небеско, разумско – осећајно*, препознајемо у речима Сарине Књиге:

Разумном и прорачунатом све је унапријед речено и означено; он је (...) као ријека која се никад није излила из свога корита, и која не зна за ток ван својих обала; није му дато да види што прије њега нико није видио; да се чуди; да се радује. Ономе другоме, који је развалио обале и отиснуо се далеко од њих, у неизвјесност, прође живот у трагању и лутању; у побуни; у слободи и љубави!⁷⁴

У том контексту може се сагледати јасно изражена граница између Саре и њених савременика, који немају разумевање, а ни знање, да би прихватили „вишу истину“ (Бога), већ заведени идеологијом спаљују Књигу: „*Петокрака зведена на месту часног крста*“⁷⁵ – стварајући свет без Бога. Спаљивање Књиге није, међутим, значило и потпуно одбацивање Бога: „Све их је више који говоре из ње“, „сви ћемо једног дана говорити из Сарине Књиге“⁷⁶, на шта упућују и речи самог романсијера:

И поред свих човекових странпутица и изопачености, доћи ће Сарино време. Без вере у његов долазак сви закони, и они морални, престали би да важе, јер бисмо сами себи пресудили. Једног дана, кад 'на гробљу изникне цвијеће', сви ће се позивати на њене речи (у које су уграђени и њена смрт и спаљивање њене Књиге) и то на оне речи које су њени савременици највише осуђивали. А из спаљене Књиге говориће се наизуст. Грешку, коју немамо коме приписати до Творцу, једног дана исправиће исти, или неки други, Творац. Свеједно, који.

На Књизи се, дакле, базира читава естетика *мудрости* у роману. Између Књиге и Саре налази се приповедач, због чега роман добија (ауто)референцијални аспект. И најпажљивији читалац се често нађе пред питањем: чије речи чита? Јесу ли оне Сарине, речи из Књиге, или само приповедачева мудра запажања, јер ће и он (писац), као и сви, „говорити из Сарине Књиге“. То се нарочито односи на

⁷⁴ *Сара*, стр. 188.

⁷⁵ *Исто*, стр. 342. Нагласила М.Ј.М.

⁷⁶ *Исто*, стр. 165.

кратке гномске исказе и епиграматичне форме мудрих изрека: „Има прича које се саме памте“⁷⁷ (...) „...без неправде није могуће познати правду“⁷⁸ (...) „Реч је створена за лаж“⁷⁹ (...) „Истини смета гласна ријеч“⁸⁰ (...) „Несрећници живе од туђе несреће“⁸¹ (...) „...крајњег мишљења се треба чувати. Крајност је место злочина“⁸² (...) „Причи требају крупна збивања“⁸³ (...) „Најсигурнији је Божји заклон; то је заклон од страха“⁸⁴ (...) „Добротвор је Божји иксан“⁸⁵ (...) „Љубав према свом роду велика је колико и мржња према туђину“⁸⁶ (...) „Кад је година медна, не значи да је и друго родило“⁸⁷, (...) „речи треба сачекати. Дужина чекања мери њихов значај и тежину“⁸⁸ (...) „Најбоље се слуша оно чему претходе ишчекивање и страх“⁸⁹ (...) „Понешто човјек и од себе крије. И земља има уши“⁹⁰ (...) „Понекад се помоћ, које не би било ни у другим речима, скрива у ћутању“⁹¹ (...) „Очи које воле, тако виде“⁹² (...) „Оно у чему нема ничега до истине, није за причу“⁹³ (...) „Дим мање уједа у близини огњишта“⁹⁴ (...) „Смрт, као и све, постоји док се креће. После, ни ње нема“⁹⁵ (...) „Ноћ је свачија. Ако није разбојник или лупеж, човек се плаши мрака“⁹⁶, (...) „...глад нема очи; она, као и рат, не пита“⁹⁷ (...) „Ако су прозори очи куће, огњиште је њена душа“⁹⁸ (...) „С гладним, обогаленим и болесним у кућу улази Божанска милос, и навака“⁹⁹ (...) „Камена сједала старија су од трепетљика“¹⁰⁰ (...) „Између видовњака и лудака нема

⁷⁷ Исто, стр. 45.

⁷⁸ Исто.

⁷⁹ Исто, стр. 51.

⁸⁰ Исто, стр. 59.

⁸¹ Исто, стр. 61.

⁸² Исто.

⁸³ Исто, стр. 62.

⁸⁴ Исто.

⁸⁵ Исто, стр. 63.

⁸⁶ Исто, стр. 65.

⁸⁷ Исто, стр. 66.

⁸⁸ Исто, стр. 77.

⁸⁹ Исто, стр. 78.

⁹⁰ Исто, стр. 81.

⁹¹ Исто, стр. 93.

⁹² Исто, стр. 95.

⁹³ Исто, стр. 99.

⁹⁴ Исто, стр. 100.

⁹⁵ Исто, стр. 106.

⁹⁶ Исто, стр. 108.

⁹⁷ Исто.

⁹⁸ Исто, стр. 116.

⁹⁹ Исто, стр. 117.

¹⁰⁰ Исто, стр. 128.

границе¹⁰¹ (...) „Новајлија, придошлица – највећи је усамљеник“¹⁰² (...) „Истинитој причи не треба много ријечи“¹⁰³ (...) „Усамљеник се брани од себе. Који успије, одбранио се од ђавола“¹⁰⁴ (...) „Бог види како је у нашим срцима“¹⁰⁵ (...) „...свако раскршће – *гробница неке звијезде*“¹⁰⁶ (...) „Скривене мисли, да би се појавиле, на свашта су спремне“¹⁰⁷ (...) „У сукобу са собом, човјек најбрже копни“¹⁰⁸ (...) „Чувај се оног што не видиш, и оног о чему се ћути“¹⁰⁹ (...) „*колико си за једне, толико си против других*“¹¹⁰ (...) „Храброст, као да је залутала, наиђе кад је живот у највећој опасности“¹¹¹ (...) „Страх је најгласнији, кад сламарице престану да шушкају“¹¹² (...) „У рату је свако губитник“¹¹³ (...) „Рат не опрашта ни побједнику, ни побјеђеном“¹¹⁴ (...) „Од узалудног рада нема горег посла“¹¹⁵ (...) „Повређена рана грђе боли“¹¹⁶ (...) „...од добитника лакше постаје губитник, но од губитника добитник“¹¹⁷ (...) „Рат је старији од човјека“¹¹⁸ (...) „Наиђе тренутак у који стане све што волимо“¹¹⁹ (...) „Кад немаш времена да мислиш на *време*, оно не постоји“¹²⁰ (...) „Време страха, и време среће, имају неке сличности“¹²¹ (...) „Надмено самопоуздање горе је од посрнућа“¹²² (...) „Нема уточишта тамо откуд се једном побегне“¹²³ (...) „Злочинци, пошто освоје власт, пожелеле да буду

¹⁰¹ Исто, стр. 132.

¹⁰² Исто, стр. 148.

¹⁰³ Исто, стр. 152.

¹⁰⁴ Исто, стр. 162.

¹⁰⁵ Исто, стр. 171.

¹⁰⁶ Исто, стр. 177.

¹⁰⁷ Исто, стр. 178.

¹⁰⁸ Исто, стр. 188.

¹⁰⁹ Исто, стр. 195.

¹¹⁰ Исто, стр. 196.

¹¹¹ Исто, стр. 202.

¹¹² Исто, стр. 208.

¹¹³ Исто, стр. 211.

¹¹⁴ Исто, стр. 215.

¹¹⁵ Исто, стр. 217.

¹¹⁶ Исто, стр. 218.

¹¹⁷ Исто, стр. 219.

¹¹⁸ Исто, стр. 239.

¹¹⁹ Исто, стр. 271.

¹²⁰ Исто, стр. 283.

¹²¹ Исто, стр. 284.

¹²² Исто, стр. 290.

¹²³ Исто, стр. 319

*добротвори*¹²⁴ (...) „Ниједан разговор није поуздан: одведе те где није за тебе, где си најмање желео.“¹²⁵

Да је *Сара* постала књига о Књици, захваљујући пишевој стваралачкој имагинацији и креативном умећу, сведоче цитати који се односе на дубља и шира филозофска промишљања о смислу постојања човека, о релативности времена и узалудности људских ратова:

Равнодушност времена, којом оно све враћа на почетак па испада као да се ништа није покретало ни догађало, као да ни вријеме није протицало, безгранична је и сведржећа. Умијесто да, пред свакојаким нашим невољама, пред општим пошастима или пред варљивим осјећањем задовољства и среће, застане на трен и, макар привидно, саосјећа с нама, оно подједнако успорено и бездушно, далеко од узбуђења, наставља својим током понављајући иста, само привидно различита, догађања, и онемогућава нас да сазнамо кад је шта било. Боже, колико смо немоћни и ситни пред оним што смо сами створили, што нема ни почетка ни свршетка, а што смо покушали да омеђимо, премеримо и пребројимо, што се граничи с универзумом и што – не постоји?!¹²⁶

Категорија мудрости, чији су носиоци Књига и Сара, везана је за Сарину *лепоту* – телесну и духовну. Она је жена пред чијом су лепотом поклекли и млади и стари, и пред којом су и најстрожија морална начела заборављена (силовање од стране кума Луке). Међутим, више од њене лепоте истиче се њена *различитост*. Она је *тајна* коју су покушавали да докуче, несвесно је подражавајући: „Иза њиховог напада, срамежљиво се помаљало: да јој, више но изгледа, и више но су смели, повлађују; да је у много чему, почела да их заокупља, и заводи; да им је, више но слуте, стало до ње; да, на крају, не би могли без ње! Та разлика између ње и њих, та њена отуђеност, подједнако су их опчињавале и дражиле, гониле их да је јавно нападају и кришом опонашају; да је изокола подржавају, прижељкују и – воле!“¹²⁷ Она је чиста имагинација, сан, светлост (њено лице „изнутра светли“ – *божански принцип*). Она је истовремено жеља и стрепња, тајна и страх: „Сан о

¹²⁴ Исто, стр. 321.

¹²⁵ Исто, стр. 330.

¹²⁶ Исто, стр. 78.

¹²⁷ Исто, стр. 69.

њој, и немоћ пред њом, са истог су извора¹²⁸ (...) „Сви су знали шта су једни од других крили. О Сари нико ништа не зна.“¹²⁹ Бањанима мање смета то што је *различита*, а више то што *није налик њима*, мислећи при том да је таквом чини њена тајанствена Књига:

Спремни да јавно покажу да је више такву неће трпети, наоштрени, нађу се пред њеним непорочним погледом који ништа ни од кога не тражи а којем тако много (нико не зна, шта) недостаје; пред њеним дугим, светачким, лицем – спрам којег плитка чела овдашњих жена изгледају плића а широке јагодице – шире – збуне се и изгубе, и забораве на обрачун за који се беху наредили. Њихова нарогушеност нагло спласне и повуче се као прозорско светло пошто сунце зађе за облак; и они, беспомоћни, схвате да су сви у њу, као у ч у д о в и ш т е н е с т в а р н е л е п о т е, заљубљени.¹³⁰

У естетском смислу Сара у себи обједињује Мудрост, Лепоту и Доброту. Две последње категорије (Лепота и Доброта) обједињене су старогрчким термином *калокагатија*, којим се означава веза етичког и естетичког начела.¹³¹ Сродан естетички суд изразио је и Андрић: „Увијек сам држао да је Лепота само Доброта која дјелује, да је прва тијесно повезана с другом и да обје имају заједнички извор у добро усклађеној природи.“ У *Историји лепоте* Умберто Еко пише да је у многим раздобљима историје човечанства успостављена јака веза између Лепог и Доброг. Јер, уз „лепо“ је скоро увек ишло „дражесно“, „љупко“ или „узвишено“, „величанствено“, „дивно“, што значи – оно што нам се допада, што је добро.¹³²

¹²⁸ Исто, стр. 70.

¹²⁹ Исто, стр. 38.

¹³⁰ Исто, стр. 69-70. Нагласила М. Ј. М.

¹³¹ Марија Јефтимијевић-Михајловић, „Патријархална калокатија једне Андрићеве јунакиње“, *Serbian Studies Research*, Научно удружење за развој српских студија, Нови Сад, Год. 2, бр. 1, 2011, стр. 153-164.

¹³² *Istorija lepote*, priredio Umberto Eco, str. 8. О лепој души расправљало се у историји естетике од Платона до Хегела, али је посебно занимљиво Шилерово схватање. Лепој души он прилази полазећи од нагона: „Лепом душом називамо оно када је морално осећање свих човекових осећања најзад осигурано до тога степена да без страха аме афекту prepustiti vođenje volje, a da se nikada ne izlaže opasnosti da se nađe u opreci sa njenim odlukama.“ Шилер, дакле, у дефиницији лепе душе најпре инсистира на *моралном осећању*, као репрезенту свих човекових осећања. Морално осећање о уквиру лепе душе у тој мери господари нагонима и афектима да те афекте, као најјаче емоције,

Сарићева јунакиња је репрезентативан литерарни пример *лепе душе*, при чему су дух и душа два обједињујућа елемента која чине њену најважнију особину – *узвишеност*. Узвишено је према Псеудо-Лонгину, који је овој категорији посветио читаву расправу, израз великих и племенитих страсти. Сарина лепота је „суви бљесак душе“ (Хераклит). Њена телесна лепота је само израз њеног моралног осећања; иако трајно обележена силовањем, њен карактер је наводи на самопреиспитивање, при чему се руководи речима своје Књиге: „...конце у рукама држи жена; без њеног повода, који не мора бити и намјера, мушкарац остаје далеко од насилника, такорећи равнодушан, ошамућен и – неспособан“¹³³. Мучи је питање да ли је она од Јакова направила убицу: „...слаба је утеха што је и свети Ђорђе убио!“¹³⁴

Сара поседује типичан *динарски менталитет*, кога по речима Јована Цвијића, карактерише чиста и дубока емоција. Њена алтруистички усмерена природа је прва карактеристика њене *лепе душе*: „Несрећници су, без изузетка, волели Сару: осим што је била издашне руке, упуштала се с њима у разговор интересујући се одакле су, колико их је у фамилији, има ли болесних, је ли им пресушила вода, имају ли шта од живог...“¹³⁵. О људима у својој близини не мисли зло чак и онда кад је изложена њиховом злу. Она је налик Гојковици из народне песме, коју *наивну* и *невину* уграђују у темеље Скадра (још један мотив везује Сарићев роман и песму „Зидање Скадра“, а то је мржња браће према најбољем од њих).

Главне карактеристике *лепе душе* јесу: *емоционална скривеност*, *патријархалност*, *религиозност*, *стидљивост*, *праштање*, *пасивност*, *интroversност*.¹³⁶ Лепа душа у свом тоталитету појављује у човеку из народа. Јер, у личности једног интелектуалца, ствараоца, елементи *лепе душе* су увек комбиновани са другим елементима, елементима духовности, знања или интелекта, елементима стваралачког доживљаја. У том смислу, употребљава се

слободно може пустити да воде вољу. Због тога, код једне *лепе душе*, тврди Шилер, „поједини поступци нису стварно морални, него је сав карактер моралан.“ - Miloslav Šutić, *nav. delo*, str. 156.

¹³³ *Сара*, стр. 237-238.

¹³⁴ *Исто*, стр. 275.

¹³⁵ *Исто*, стр. 104.

¹³⁶ Шутић је као најбитније издвојио управо ове карактеристике и навео индикативне примере из домаће и светске литературе (Гетеова Јелена и Хасанагиница).

синтагма *народна душа*, која потиче од Хердера, а подразумева под тиме и лепу душу.¹³⁷

За Сарићеву јунакињу се, међутим, не може рећи да је типична *народна душа*. Њу карактеришу изразита *патријархалност* (приврженост темељној душевности највише се испољава у оквиру породице, као једној од суштинских идеала патријархалног живота). Свој однос према ближњима и људима у окружењу она заснива управо на усађеним моралним принципима патријархалне заједнице, који су при том знатно обогаћени њеним узвишеним духом и урођеном мудрошћу и бриткошћу. Са децом и Јаковом има врло близак однос, али не само као мајка са децом или жена са супругом; они су једини који њен свет могу разумети или бар наслутити његова многострука значења.

И мада је, за разлику од многих патријархалних жена српске књижевности, не одликује изразита *стидљивост*, она поседује једну особину карактеристичну за естетички схваћену *лепу душу*. То је *пасивност*, неучествовање у акцији. Та бојазан од акције присутна је у њој, јер она инстинктивно слуги да ће акција изазвати неспоразуме, а лепа душа неће неспоразуме чак ни онда када непријатељска страна искушава њену храброст. Јер, храброст лепе душе се састоји у повлачењу, које је, у ствари, *унутрашња концентрација емоција*.¹³⁸ Сарина пасивност је највише дошла до изражаја приликом *деобе* браће Вукотића, око које се, као око мотивационог језгра романа, плете историја ове породице. Будући да се није изјашњавала о самој деоби, њој је приписана кривица за поделу међу браћом: „Нема деобе без кривца! Сара је за ту оптужбу била као створена, јер се ни у шта њихово није мешала, и све је мирно, такорећи равнодушно, посматрала и подносила“¹³⁹. Њено неучествовање у деоби имало је више одјека и утицаја него њен могући учинак. Али, „баш у тој њеној *незаинтересованости* јесте њен успјех који неће одоцнити и ако дође послије њене, и наше смрти“¹⁴⁰, чиме се потврђује величина њеног племенитог духа. Њена највећа акција јесте

¹³⁷ М. Šutić, *nav. delo*, 120-121.

¹³⁸ *Isto*, стр. 155.

¹³⁹ *Сара*, стр. 16.

¹⁴⁰ *Isto*, стр. 80.

њена невина мисао, јер по речима феноменолога Ивана Фохта, „мисао, то значи цијела се акција зачиње и завршава у теби“¹⁴¹.

Патријархална калокагатија која обједињује етичко и естетичко начело се највећим делом формира у блиској вези са хришћанском религијом.¹⁴² Религиозно осећање које је веома развијено код Сарићеве јунакиње је у непосредној вези са њеном патријархалношћу, тачније са њеном *лепом душом*. „Овај живот у који сам гурнута као цвет без нектара, као живи створ без душе“¹⁴³. Њен највећи пораз јесте реченица коју је прочитала у комунистичкој брошури свог сина Андрије: „Бог је највећа људска заблуда, и лаж“¹⁴⁴. Овиме је доведена у питање њена етика и хришћанска естетика. Њена вера и религиозност имају виши и комплекснији естетички значај него што би то био случај са Шутићевом патријархално лепом душом. За Сару Бог пребива и у биљкама и у животињама, у стварима и у предметима, „...и травка и камен имају своју душу“¹⁴⁵ и „да је најнесигурнији у човеку, коме наликује“¹⁴⁶. У естетичком смислу посматрано, ови Сарићеве ставови врло су блиски Његошевом поимању „свете симпатије“ за најситнија створења и најудаљеније планете, која у ствари и држи васиону и равнотежу у њој.¹⁴⁷

Полазећи од оваквих поетичких претпоставки, роман *Сара* се занима на трећој важној естетичкој категорији – *хармонији*. У Сариним „изгредима“ Јаков је постепено „откривао неки виши смисао, ред и склад“¹⁴⁸; била је склона да

¹⁴¹ Dr Ivan Focht, *Uvod u estetiku*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972, 14.

¹⁴² За разлику од античке митологије у којој су богови обележени свим људским недостацима, хришћанска религија предлаже идеал човека сазданог према слици или лику Бога. Дакле, антички живот је *спољашњи живот*, у коме централно место заузима идеално схваћено људско тело. Хришћански живот је, насупрот античком, унутарњи живот, живот душе. Код Грка нема *скривености*, као једне од особина лепе душе, већ рационалност, општост, супстанцијалност. У хришћанству се, међутим, скривеност подразумева која је иманентна и патријархалној калокагатији. - М. Šutić, *Odbrana lepe duše*, str. 124-125).

¹⁴³ *Сара*, стр. 215.

¹⁴⁴ *Исто*, стр. 275.

¹⁴⁵ *Исто*, стр. 11.

¹⁴⁶ *Исто*, стр. 288.

¹⁴⁷ У есеју „Његош као трагични јунак косовске мисли“ Андрић је записао: „Карактеристика је свих великих духова да бар једним делом свога духа и бар у једном делу свога живота неминовно просањају сан о васиони као хармонији и судбини света као великој драми на чијој нас крајњој тачки поздравља потпуно блаженство.“ – Иво Андрић, *Његош као трагични јунак косовске мисли, Сабрана дела Иве Андрића*, књига тринаеста, *Уметник и његово дело*, Удружење издавача, Београд, 1981, стр. 20.

¹⁴⁸ *Сара*, стр. 101.

објашњава „да у том хаосу влада божански поредак, као у васељени“¹⁴⁹, што се може довести у везу са принципом хармоније и склада који влада у космосу. Таква савршена хармонија може се постићи једино побеђивањем зла око себе и у себи, поистовећивањем „с бубама и травама“, уместо својих, држати се закона Природе.¹⁵⁰

Враћање хармонији, могуће је кроз *детињство* и кроз *љубав*, јер се и једно и друго јављају као „доба невиности“, ослобођени зла. Враћајући своје јунаке детињству, некада поступком ретроспекције, некад интроспекције, Сарић им омогућава да постигну не само индивидуалну већ и општу хармонију. Ова својеврсна *игра* враћања детињству имплицира Сарићеву виталистичку поетику. У тој чудесној игри ослобађања од зла могуће је успоставити везу са сваким стаблом, сваком травком, мравом или лептиром, као када се зађе „у рајски врт“. И тек онда почиње живот каквим се живи у детињству, испуњен „дечјом радозналошћу и зачуђеношћу“, препуштањима „бестелесним силама“¹⁵¹. Тај сан који треба будан одсањати (за шта су само ретки одабрани), значајна је тачка Сарићеве естетике:

Прави сан је кад будна сниваш. То је *друга* стварност без које, прочитала сам, не би било ни оне *прве*; ни живота! Захвални смо Богу што је омогућио да, све што је створио, има тог невидљивог двојника који је, кад се укаже, у стању да ућутка грмљавину и ослијепи муњу; да извиди неизљечиву бољку. Б о г ј е н а ш а н а ј - в е ћ а ф а н т а з и ј а , б е з к о ј е б и , к а о б е з у м ј е т н о с т и , ж и в о т б и о п у с т и н е з а м и с л и в .¹⁵²

¹⁴⁹ Исто, стр. 80.

¹⁵⁰ Оваква промишљања сродна су хришћанском учењу Јустина Поповића по коме је: „...сваки човек [...] чудотворац, јер се у свакоме непрекидно врши прерађивање природног у натприродно. На пример, мисао о милостињи, док је у твојој души, она је нешто невидљиво, нематеријално, натприродно: оствариш ли је, ти си већ постао чудотворац: претворио си невидљиво у видљиво, натприродно у природно. [...] Што важи за људску мисао и осећање, важи и за све што је људско: свима својим поступцима, делима, целокупним својим животом човек је чудотворац, јер претвара невидљиво у видљиво, оваплоћује натприродно у природно. Човек живи тиме што непрекидно пројцира, трансубјективира свој невидљиви дух у свој видљиви свет природе, и на тај начин стално оваплоћује натприродно у природно.“ - Јустин Поповић, *Светосавље као философија живота*, Манастир Ћелије, Ваљево, 1993, стр. 36.

¹⁵¹ Сара, стр. 235.

¹⁵² Исто, стр. 224-225. Нагласила М. Ј. М.

Стари грчки филозофи су сматрали да кад љубав све освоји, свет доспева у стање потпуног мира, „светске кугле“, блаженог блаженства. Питагорејци су хармонију међу небеским телима повезивали са душом, која је по њиховом мишљењу, хармонија заснована на бројчаној пропорцији. Међутим, то није само визуелна, односно бројчана, већ и звучна хармонија: кретање звезда и планета производи музику, моћну мелодију, која је за људско ухо тишина. Али, према начелу „слично спознаје слично“, „душа се радосно одзива на складна треперења која утичу на сродне елементе тамо међу кружећим елементима и покрећу их.“¹⁵³

Способна да успостави ред и склад са звездама, биљкама и животињама, путем „свете симпатије“, Сара остварује једну вишу реалност путем сна (јер, „живот не познаје такву нежност“), замишљеним сусретима са мртвим Јаковом у Шумљатој долини, која је „што и у Књизи: *Долина наде и љубави*“¹⁵⁴. Антиципирајући љубав као вишу реалност, Сарић се придружује Дису, Лази Костићу и Његошу код којих сензуално и спиритуално сливају у једно: у стање духовног блаженства и милине. „Оно што се у малим душама судара и не подноси, то се у великој души простире – као што одраз месеца у кофи заузима цео простор, а на површини океана се појављује као сребрна стаза која води у недоглед.“¹⁵⁵ Врхунско људско и љубавно искуство, „испуњење свете жеље“, по Његошу, Сара претвара у мистичко, јер се отима од времена и условности, оно је безусловно, апсолутно, ванвременско: „Кад је с њим, рекла је *да вријеме не пролази*“¹⁵⁶.

Ово љубавно искуство прераста у *епифанију*, тренутак открочења: „Као да смо се били вазнијели на небеса“¹⁵⁷. Захваљујући Сари, „љепота се претворила у сан о љепоти“¹⁵⁸. У томе се види онај знак једнакости између еротског и светог, она симболика *бестелесне руке што пролази између светлости и сенке*. У овом тренутку чудеса, Сарић је открио и свој естетички нуклеус из кога се развијају највише вредности његове књижевне уметности. Он говори у прилог чињеници да

¹⁵³ Милослав Шутић, *Ветар и меланхолија*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1998, стр. 170.

¹⁵⁴ *Сара*, стр. 239.

¹⁵⁵ Душан Пајин, „Ноћ вреднија од живота: Лепота и апсолут у Његошевој песми *Ноћ скупља вијека*“, *Овдје*, Подгорица, април – јуни 1998, стр. 55-65.

¹⁵⁶ *Сара*, стр. 234.

¹⁵⁷ *Исто*, стр. 225.

¹⁵⁸ *Исто*, стр. 292.

је Сарићева естетика врло комплексна, да се може сагледати на више нивоа и преко више категорија, при чему су најзначајније Лепота, Мудрост, Душа, Хармонија, Знање. Сара је специфичан књижевни лик, који упркос бројним покушајима довођења у везу са ликовима сродних поетичких карактеристика, остаје лик „не на свом месту“ (Шкловски). Она је еманација божанства, *agnus Dei*, захваљујући коме се Петар Сарић издвојио из круга савремених српских романијера.

4. „Рат је старији од човјека“

(Истина победника и/или истина поражених)

„Не мислите да сам дошао да донесем мир на земљу:
нисам дошао да вам донесем мир него мач“.

(Мт. 10, 34)

Поетском слоју романа *Сара*, оличеном превасходно у *светлости као еманацији божанског*, али и језику и стилу, аутор је супротставио слику рата, која је значајно допринела усложњавању самог приповедачког поступка. Њоме је читаоцу отворен један *другачији поглед*, дакле и другачије *читање* романа. Прилике уочи Другог светског рата и нарочито оне непосредно после његовог завршетка представљене су са два аспекта: са позиције победника и са позиције поражених. Усвајајући аксиом да историју увек пишу победници, Сарић је кроз лик своје главне јунакиње, лепе, племените и продуховљене Саре, показао како зло носи победу над добрим, зато што сам рат насиљу и злочину даје легитимитет.

Рат је „основни феномен људског постојања“¹⁵⁹ (доказе за то проналазимо у историји, јер шта је друго историја човека него историја ратовања). Са друге

¹⁵⁹ Др Саво Лаушевић, „Рат – основни феномен и метафора људског искуства“, *Јагње Божије и звијер из бездана, философија рата*, зборник са Другог богословско-философског симпозијума, уредили: Радош М. Младеновић и јеромонах Јован (Ћулибрк), Светигора, Издавачка установа Митрополије Црногорско-приморске, Цетиње, 1996, стр. 201.

стране, у митској и језичкој аргументацији проналазимо структуре борбе, сукоба, супротности, раскола, чији је архетип, свакако рат као основни феномен.¹⁶⁰ Рат је старији од човјека¹⁶¹, тврди и сам Сарић, те се као подтекст романа намеће очитује управо *рат* – односно човек у матици ратног вихора:

Колико ратова може стати у један људски вијек? П о р а т о в и м а с е, о в д ј е, о д а в н о м ј е р и в р и ј е м е: ово је било прије овог, оно послје оног рата. Нашу државу, зависно од тога да ли смо се нашли с побједником или с губитником, увећавају или распарчавају; и не мијењују јој само границе, но и име! Има ли веће трагедије за један народ?!¹⁶²

Овиме је Сарић дефинисао рат као судбину сваког, а нарочито српског и црногорског народа. Сарићеве речи о борби која „код нас од Косова траје“¹⁶³ блиске су Андрићевим: „Ова је драма почела на Косову“¹⁶⁴. Док с једне стране експлицитно читамо да је у рату свако губитник, јер су и победници увек на губитку, на другој проналазимо оптимистичко исходиште у ставу да ће упркос свему увек бити и оних који се неће помирити с тим да је човек биће деструкције и зла, али да су, нажалост, највећи страдалници управо такви. Тако се „лепа душа“ Саре Вукотић показује као душа која страда, али њено страдање има виши смисао – непристајање на живот у коме зло носи победу над добрим. Место стварних, а затим фантазмагоричних сусрета Саре и Јакова у Шумљатој долини јесте *опите место* у Сарићевим романима – место ван овога света, света зла, односно света човека (мисао коју Сарић развија већ од првог романа, а нарочито у *Петруши* и *Милуши*), које његовим јунацима омогућава *стварнији живот* од живота самог. Шумљата долина тако постаје метафора бекства од суровости света и живота: „Шумљата долина је што и у Књизи: *Долина наде и љубави*“¹⁶⁵. Али је *живот* у њој могућ само након смрти („Њено откриће платили смо твојим животом. И сазнањем о величини наше љубави“¹⁶⁶), односно у овоме се може препознати

¹⁶⁰ Исто.

¹⁶¹ Исто, стр. 239.

¹⁶² Исто, стр. 196. Нагласила М. Ј. М.

¹⁶³ Исто, стр. 239.

¹⁶⁴ Иво Андрић, *Његош као трагични јунак косовске мисли*, стр. 10.

¹⁶⁵ Сара, стр. 239.

¹⁶⁶ Исто.

хришћанска идеја да рајски предели припадају само богоугодницима и јуродивима, онима који су иду Христовим путем. Дакле, есхатолошка перспектива коју је Сарић само наговестио у *Великом ахавском тргу*, добила је свој највиши уметнички израз у топониму Шумљата долина, као метафори раја. *Сусрети* које Сара има са Јаковом, као ни њихова љубав, *нису од овога света*. Није ли то исто место на коме се Милуша „састаје“ са умрлим оцем Кирилом, склањајући се од света у коме влада човек који је еманација зла:

Шумљата долина постала је њихов нови дом. У њој као да није могуће никоме, ни себи, задати бол, ни одузети живот. У њ о ј ж и в о т п о ч и њ е. Она је место блаженства и илузија. Кад оно што очекујеш изгледа немогуће, и још ако га се прибојаваш, чека те успех; и радост.¹⁶⁷

Није ли онда смрт једини излаз онима који нису спремни на живот какав им се намеће, односно није ли сваки човеков корак само још један Сизифов помак напред? Није ли сваки отпор бесмислен?! Читајући овако роман, није тешко препознати елементе егзистенцијализма, који су најочигледније присутни у *Дечаку из Ластве*. И то доказује сложеност романа *Сара*, чија је вредност показује у многобројним могућностима тумачења. Дело вреди онолико колико читаоцу пружа аспеката читања, а са овим романом Сарић је постигао много више него у претходним својим остварењима.

Осим тога, љубав Милуше и оца Кирила из претходног романа, која *као да није од овога света*, свој одраз проналази у љубави супружника Саре и Јакова, која нимало не наликује односу у патријархалној црногорској породици. Љубав као највиши принцип живота, као елемент поетског, лирског у роману *Сара*, траје и у другачијим, измењеним друштвеним и животним околностима, па се тако у другом делу романа, у коме је *поетском* супротстављено *животно, реално и реалистичко*, појављује као *најживље* стање свести главне јунакиње – њени замишљени сусрети са мртвим Јаковом уметнички су уверљивији и сугестивнији од сваке слике мржње и зла, борбе и рата који траје око њих. То опет показује да је Сарић, ма како склон реалистичком поступку, створио роман којим је

¹⁶⁷ Исто, стр. 238. Нагласила М. Ј. М.

заокружио идеју започету ранијим романима о љубави као највишем принципу, али коришћењем елемената фантастичног, магијског и иреалног, што га издваја из круга савремених реалиста.

Ратна збивања у које Сарић смешта своје Вукотиће, иако само наговештена у првом делу романа (који има свега неколико значајних догађаја: деоба, силовање Саре и убиство кума Луке), свој пуни замах добијају у другом делу романа, што се наслућује већ уводном реченицом:

Времена без рата код нас су ретка, и кратко трају. И прођу у чекању и припремама за нови рат.¹⁶⁸

Рат је, дакле, константа, трајање, с малим паузама у којима се одвија живот. Какав живот живи Сарићева Сара и да ли је то „живи живот“ (термин који потиче од Достојевског)? Шта чини прекретницу због које она постаје *друга*? То је рат – односно његове последице: раслојавање породице, али и губитак упоришта у најдубљем себи. Промене које доживљава проузроковане су не толико материјалним губицима, пљачком, колико смрћу и отуђењем најближих – одвођењем Јакова од стране комуниста и Андријиним приклањањем тим истим непријатељима :

Сара, се с ратом, мењала брже и без болније.

А откад се борба пренела на Бањане и војска упала у Корита и одвела Јакова, њој се одбио сан. Западала је је у све тежа и неизгледнија стања.¹⁶⁹

Она Сара која је дошла из Мируша, „кротка Херцеговка“¹⁷⁰ јесте она са Књигом и живим Јаковом; ова *друга*, о којој ни сама ништа не зна, принуђена је да се отараси Књиге (спали је) и живи без подршке и љубави онога ко је њој духовно најблискији. Разлику између ове *друге* Саре и оне *прве* препознајемо у категоријама „разуман и прорачунат“ који је „спућен и несрећан“ и онога другог, „који је развалио обале и отиснуо се далеко од њих, у неизвјесност“ и коме „прође

¹⁶⁸ Исто, стр. 185.

¹⁶⁹ Исто, стр. 187. Нагласила М. Ј. М.

¹⁷⁰ Исто, стр. 69.

живот у трагању и лутању; у побуни, у слободи и љубави!¹⁷¹ Сарина тежња за пуним животом бића, велика снага духа и независност и слобода какву је осећала, бива доведена у питање оног часа када се пред њу поставља питање живота њене деце. „Човек хоће оно што није могуће, истовремено бити победник у животу и људски истинит.“¹⁷² Отуда се и Сарина борба показује као страдање мајке која ће због своје деце пристати да направи компромис са животом, и онај важнији – са собом, или бар покушати да га направи („Колико си против Нове власти, толико си против своје дјеце“¹⁷³). Књига као њена лична Библија (али не само њена) била је главни узрок неспоразума или одељености између ње и остатка света. Пристајање да се Књига спали идентификује се као Сарино одрицање од Бога:

Б о г ј е н а ј в е ћ а љ у д с к а з а б л у д а.¹⁷⁴

Осећајући као највећи грех пристајање на живот са онима који јој убили Јакова и најстаријег сина приволели себи, опљачкали, понизили и жигосали као непријатеља, Сара губи веру и тај расцеп у бићу полазна је тачка њене трагедије („У сукобу са собом човек најбрже копни“¹⁷⁵). Јер, човек јесте примарно верујуће биће чији идентитет бива доведен у питање управо у временима пољуљане вере у Бога. Оног тренутка када се губи вера у Бога, човек почиње да сумња у себе. Верски идентитет има своје исходиште у чињеници да човек није само биолошко биће него и духовно. То значи да је религиозност иманенција човека, путем које се потврђује у духовној сфери.¹⁷⁶ Сав свој живот Сара доводи у питање:

¹⁷¹ Исто, стр. 188. Курзив аутора.

¹⁷² Бела Хамваш, *Scientia sacra: duhovna baština drevnog čovečanstva, II*, превео Сава Бабић, Дерета, Београд, 1999, стр. 129.

¹⁷³ Сара, стр. 311.

¹⁷⁴ Исто, стр. 275. Нагласила М. Ј. М.

¹⁷⁵ Исто, стр. 188.

¹⁷⁶ Улога религије у животу човека „са психолошког аспекта је терапеутска, јер омогућује човјеку да се лакше суочи са егзистенцијалним неугодностима као што су патња, бол, смртност, јер он од рођења, сваким даном ‘бивствује ка смрти’ (М. Хајдегер). Ако на њих човјек не може да утиче, јер долазе од стране више надприродне силе, Бога, онда се лакше мири са овим егзистенцијалним тешкоћама и тако преовладава осјећање страха и очајања.“ - Боро Трамошљанин, „Нација, национализам и национални идентитет“, *Социолошки годишњак*, Социолошко друштво Републике Српске, бр. 3, 295.

Камо ћу ако сам се цијелог вијека заносила и заваравала? Ако сам цио живот бјежала од живота који ми је прошао упрасно; ако нисам имала смјелости да се суочим с истином; ако сам се лажима од ње бранила; па су због тога, и Јаков онда и Андрија сад, и сва вамиља, на јаде од мене?... У мени је нешто поклекло; уморна сам; подношљивији је страх од овог умора; давно сам напуштила пријатеље (ако сам их и имала) да бих, у потрази за другим свијетом, усамљена и изгубљена, свој живот учинила подношљивијим. Је ли то био мој себичлук, и кукавичлук?! Је ли то моја „настраност“?!¹⁷⁷

Сумња у Бога („људи су измислили Творца да би, плашећи га се, кротили и побеђивали своју сујету“¹⁷⁸) тако постаје она преломна тачка на којој Сара постаје друга. Губећи духовно упориште у себи, она губи и снагу да се супротстави „победницима“, онима који пљачкају, отимају, прогоне, изневеравају. Они који су „против цркве“, који „пљују на Бога“¹⁷⁹ и оно што представља праву вредност називају се *победницима*. Шта значи победа, читамо у подтексту Сарићевог романа, ако је она заснована на крви, лажи, братоубиству и превари?! Ко је победник, а ко поражен, ако поражен успе да сачува своју душу, а победник не?! „Онима који умисле да су побиједили, након славља, прије или касније, скочиће на нос; у рату је свако губитник“¹⁸⁰ Реч је, дакле, о поремећеном систему вредности у коме злочин и племенит чин мењају своја значења – *победници* запоседају Сарин Амерички дворцац, сматрајући да је то логичан ред догађаја, док Сару са децом прогоне у опустелу Колибу, јер је и то део логике ратних збивања. Отимање и пљачкање свега што она поседује *победници* сматрају *племенитим чином*, јер тај плен треба уделити онима који су *извојевали победу*:

Злочинци, пошто освоје власт, пожелеле да буду *добротвори*.¹⁸¹

(...)

Они који су ти убили домаћина, завели сина (ако и њега нису убили!), опљачкали те и довели до просјачког штапа, сад ти удељују! Направили су од тебе оно што су они били. Има ли горег, људског пораза?¹⁸²

¹⁷⁷ *Сара*, стр. 297. Курзив аутора.

¹⁷⁸ *Исто*, стр. 342.

¹⁷⁹ *Исто*, стр. 299.

¹⁸⁰ *Исто*, стр. 211.

¹⁸¹ *Исто*, стр. 321. Курзив аутора.

Тако се роман *Сара* претвара у критику рата и ратовања, јер задира дубоко у психологију рата, победника и поражених. На исти начин као што је у роману *Сутра стиже Господар* Сарић критиковао тиранију једног човека, тако је у *Сари* подвргао осуди победнике Другог светског рата, приказујући другу, не тако популарну и признату страну партизанских победа у Црној Гори. Због тога се Сарић, уз Милована Ђиласа, може сматрати једним од ретких писаца који се усудио да осветли и наличје *победе*, односно да смело задре у односе братоубилачког рата који је био погубан за обе стране.

Кроз историју растакања једне патријархалне црногорске породице и ратне страхоте кроз које пролазе њени чланови, Сарић је успео да свој, у основи поетски роман, надогради једном новом димензијом, а то су рат и његове последице на човека. У карактеристичним сликама и сценама насиља (често латентног а мање експлицитног), какво је, на пример, одвођење везаног Јакова, пљачкање имовине и протеривање Саре и деце из њене куће, али и подмукли и свирепи облик борбе, као што је фалсификовано Андијино писмо из Москве, у коме наводно саветује мајку да се приклони победницима, јер је Бог „највећа људска заблуда“, Сарић је дао много ширу и универзалнију слику погубности рата. Рат је зло, јер онај који рат започиње (човек) носи зло у себи. „Рат не опрашта ни побједнику, ни побјеђеном.“¹⁸³ У рату нема победника – свако је губитник на свој начин: поражени губе слободу или живот, победници душу. У рату нема поштеђених јер и „од оних који у њему нису учествовали, прави своје богаље.“¹⁸⁴

Сара Вукотић је „као створена за деобу“ али и за страдање. Њена јединственост и изузетност, патријархалност и јуродивост, а опет ванвремена мудрост и знање, јесу у исто време и најбољи начин да се представи страдање. Јер, „где је много мудрости, много је и јада, и ко умножава знање, умножава и муку“ (Проповедник, глава 1, 16-18). Сама Сара тако постаје симбол страдања: поражена, она одлази у Шумљату долину у којој (претпоставља се) окончава свој живот. Тако присуство једне, за црногорску заједницу али и шире, несвакидашње

¹⁸² Исто, стр. 322-323.

¹⁸³ Исто, стр. 215.

¹⁸⁴ Исто, стр. 271.

жене, постаје „призив вишег живота“¹⁸⁵, а Сарићев роман се показује као сложено дело који читаоцу пружа неколико нивоа читања и тумачења.

¹⁸⁵ Славко Гордић, *нав. дело*, стр. 263.

VII МИТРОВА АМЕРИКА

1. Поетичке и аутопоетичке особености романа

„Време садашње и време прошло
оба су можда присутна у времену будућем,
а време будуће у времену прошлом.“

Т.С. Елиот

Романескни опус Петра Сарића, започет кратким романом о митском граду Ахаву и његовим ништа мање фантастичним становницима, заокружен је (бар за сада) романом који је више у духу постмодернистичког проседеа, али са елементима фантастичног, ирационалног и сомнабулног. У њему се тематизују идентитетске кризе појединаца, у првом реду главног јунака Митра у печалбарству у Америци и људи из његовог окружења (породице, пријатеља), због чега је ближи модернистичким него реалистичким књижевним токовима.

Распад и раслојавање патријархалне породице, деобе, однос легенде, мита и уметности према стварности, али и човека према природи, неке су од тема којима се успоставља континуум *Митрове Америке* са целокупним ауторовим прозним опусом. Широком распоном приповедачких позиција, који неминовно условљава и језичко-стилске модулације, аутор је усложњавао однос између наратора, јунака и читаоца. Засигурно је да Сарић приповедач дугује Сарићу песнику, па се коришћење ове наративне технике може тумачити као потреба за лиризацијом израза, до које доводи непрекидно мењање приповедног регистра. Мада је и у ранијим делима приповедачев глас варирао од свезнајућег, приповедања у првом лицу, унутрашњег монолога, постајући коментатор и читаочев сабеседник, Петар Сарић тек са *Митровом Америком* саздаје роман који приповедну динамику остварује отварајући се према различитим могућностима наративне наративне динамике.

Поетизација прозе, осим на плану форме, огледа се и у избору теме, чиме Сарић и експлицитно потврђује да пише као песник, у заносу, подстакнут оним

што га интимно опседа. Пруст је објашњавао да између дела и живота постоји нека пупчана врпца, а показаће се да *Митрова Америка* не мало тога дугује чињеничној стварности:

Моји ујаци и мајчина сестра су живели баш у Галвестону и о њима сам слушао приче од мајке. Некада је њено казивање било тако драматично да је говорила кроз сузе. Тако сам боље запамтио њено лице него њене речи. Значаја те приче, наравно, нисам био свестан и требало је да прође пуно времена да схватим колико је она важна. Прича је дубоко тињала у мени, али изван мог разума.¹

Требало је да непосредно доживи одлазак ћерки и њихових породица у Канаду да би могао да оживотвори и рационализује приче из детињства и схвати њихову митотворну моћ: „Тек тада ми се вратила прича о ујацима, она више није тињала, него је напросто букнула. И мени ништа друго није остало него да седнем за сто и напишем ову књигу.“²

Радећи као истоваривач прекоокеанских бродова у Галвестону, ни главни јунак Сарићевог романа није разумевао казивања о значају заједништва, која је слушао од тамошњег житеља Филипа, све док није спознао сву трагику деобе и раскола: „Да би ове Филипове речи тако јасно чуо, и разумео, било је потребно да прође толико времена, и да се он нађе тако далеко од Галвестона...“³

Експлицитна и имплицитна ауторова поетика, што је и случај са осталим Сарићевим романима (уп. *Велики ахавски трг*, *Дечак из Ластве*, *Петруша и Милуша*), признаје удео несвесног у стваралаштву, за разлику од савремених тенденција у књижевности, које инсистирају на рационализацији и освешћивању свих дискурзивних елемената, укључујући и књижевно-уметничке поступке. Као писац који се више него ико у српској књижевности бавио природом стваралачког процеса, Данило Киш је врло близак Сарићевом виђењу литературе:

¹ „Дубоки расцеп у души“, *Вечерње новости* (<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:387040-Petar-Saric-Duboki-rascep-u-dusi>), 5. јул 2012. Приступљено 15. августа 2015.

² *Исто*.

³ Петар Сарић, *Митрова Америка*, Просвета, Београд, 2012, стр. 153. (Сви наводи у раду биће цитирани према овом издању).

У свакој књижевној творевини има удела нешто што другачије не можемо да досегнемо, оно што ни сами не знамо, што на други начин не може да постоји... Ма колико тумачили, остаје чињеница, неки елемент необјашњен и необјашњив и за мене самога. То је оно што Цветајевна назива чудом.⁴

За Петра Сарића то чудо, као део појединачног и колективног несвесног, потхрањено је у причи, усменој или писаној. Приповести, митови и легенде у Сарићевој прози опирају се свим просторним и временским границама, подарујући нарративу илузију цикличности, понављања и ванвременског трајања. Колико идентификација са овим облицима колективне свести може појединцу обезбедити осећај сигурности и припадности заједници, толико може постати узрочник идентитетских криза, као што је случај са многим јунацима Сарићеве прозе. На амбивалентни, контекстуално условљен значај предања, указао је аутор:

Корен сваке биљке, видљив само у причи, наводи на истину, помаже да препознамо оно данашње и оно што нас чека; опомиње да можемо проћи као листови и цветови; али упозорава на лажне изданке, то јест на лажне митове и родољубља. А најлепша лаж гора је од најгоре истине.⁵

Идентитет главног јунака *Митрове Америке*, чије је име уписано у насловну синтагму романа, конституисао се под утицајем народне епске и хришћанске традиције. Долазећи у Галвестон, Митар је са собом понео *Библију*, *Српске јуначке песме* и Његошев *Горски вијенац*. Донкихотовско занесењаштво литературом, коју је радо читао и куповао, учинило је да за њом увек посегне када би се налазио у неким кризним тренуцима или био принуђен да донесе врло важне животне одлуке. Тако су галвестонске поплаве подсећале на старозаветни потоп, а живот у Америци на Адамово и Евино прогонство из Раја. Није случајно ни што се Митров венчани кум Србин са Косова зове Нојко, а ни што његов прворођени син добија име Душан, у настојању да се номинализацијом успостави веза са славним средњовековним владаром.

⁴ Данило Киш, *Живот, литература*, БИГЗ, Београд, 1995, стр. 178.

⁵ *Уметност живота*, стр. 14.

Будући да се у Америци увек осећао странцем, Митар је напустио Галвестон, упркос узалудним напорима да тамо опонаша живот у родним Црквицама, па се прикључио Србима који су дошли да ратују за домовину. Душан се придружио оцу јер је и сам одрастао слушајући о славној јуначкој прошлости из епских народних песама, за разлику од брата и сестре, који су с мајком остали у Америци.

У додиру са реалношћу митови и легенде се детронизују, а Митар бива изненађен како се свет изметнуо, па су потомци славних предака постали пробисвети, лопови и варалице. И сам изневерава херојско-епску парадигму, будући да је одлука да пође у рат мотивисана личним страховима, а не колективним идеалима. Мада као рањеник ужива у признањима и почастима заједнице, Митар је настрадао од залуталог метка, ни не видећи бојног поља.

Пут који главни јунак Сарићевог романа прелази од Галвестона до Црквица, од туђине до завичаја, уједно представља и процес његовог ослобађања од живототворне, али уништавајуће снаге предања, који води ка самоспознаји и досезању индивидуалитета. Приповедач *Митрове Америке* критички преиспитује разне видове колективних истина и заблуда у које се беспоговорно верује. То није случај само са епским и библијским предањем, већ са сваком утопијском представом⁶ која не одговара стварности и чини да јунаци, верујући у њу, пренебрегну стварни живот.

Снага и лепота усменог предања, што је у духу поетике народне књижевности, зависе од садржине приче, али и начина њеног казивања. Колики је значај текста, али и контекста освешћује Нојко пошто саслуша Митровог комшију, Индијца Чидамбарама Паланијапана:

Митре, да је причу о Дармавидутаму, место њега, причао неко други, не знам на шта би изашло. Може бити да он поседује оно што ми немамо. В а ж н и ј е ј е, ко г о в о р и, н о ш т а г о в о р и.⁷

⁶ Мада се може тумачити као својеврсни анахронизам, будући да је радња романа ситуирана у време непосредно пре, за време и након Првог светског рата, у *Митровој Америци* се као једна од утопија помиње и „амерички сан“. Тако Душановој сестри Бојани и брату Милошу, док живе сном сваког америчког дошљака, не полази за руком да спознају и покажу истинске људске вредности, у првом реду хуманост.

⁷ *Митрова Америка*, стр. 54. Нагласила М. Ј. М.

У моменту кад је изгубио свако стабилно животно упориште, Митар се идентификује са главним јунаком Чидамбарамове приповести, надајући се да ће тако, као што је случај у причи, повратити нарушени склад и хармонију. Међутим, уместо да исценира самоубиство и тим поступком скрене пажњу укућана на себе, Митар одиста покушава да себи одузме живот. Прича и у овом случају капитулира пред стварношћу, а литерарни образац бива изневерен због тога што грана на коју је планирао да се обеси није била довољно снажна.

Приповедач *Митрове Америке* се поиграва са хоризонтом читалачког очекивања и другачије приступа чак и оним темама којима су претходни Сарићеви романи успоставили снажну везу са усменом и писаном књижевном традицијом. Деоба међу браћом нема наративни потенцијал какав је, рецимо, имала у *Сари*, где представља извориште свих приповедних рукаваца. При повратку у Црквице Митар увиђа да његов брат Вукашин, не само што није присвојио целокупно очево наслеђе, него је, што се на основу његовог имена није могло очекивати, с подједнаком пажњом бринуо о својој и братовљевој имовини.

Приповедачу није стало до тога да прикаже колективне раздоре и трвења, колико да за њиховим узроцима трага у свести појединца. Велике несреће не стварају, него неутрализују манифестне разлике међу јунацима различитих верских, националних и етничких припадности, уједињујући их око истих циљева. По томе се житељи Галвестона не разликују од оних у Црквицама, о чему сведоче неретки описи понашања људи после великих трагедија:

Није се више знало ко је које вере; ни на боју коже нико није обраћао пажњу: добитник је онај који спаси нечији живот. Несрећа је преко ноћи препородила људе: и богати и сиротиња, и који су били замерени, или се, из разних разлога, нису подносили, прилазили су једни другима, распитивали се о пострадалим, нудили помоћ.⁸

Отуда се у наративном фокусу не налазе крупни историјски догађаји, који су преобликовали геополитичку мапу света, већ искључиво свест протагониста

⁸ *Митрова Америка*, стр. 203-204.

романа, у којој се одвијају интимне кризе и потреси. Мучени сопственим неурозама и страховима, јунаци се опсесивно баве собом, промишљају, преиспитују своје одлуке, па је, у складу са тим, и приповедање усмерено ка њиховом унутрашњем животу и догађајима који заокупљају њихову свест.

Време приче не одговара времену радње, па се тако фактографски приказ Првог светског рата, од атентата до пробоја Солунског фронта смештен у неколике параграфе, док је очекивање доласка и сусрет Митра са невенчаном супругом Љубицом тема великог броја романескних поглавља. Наратор одустаје од епског модела приповедања утолико што не представља линеарни проток времена и узрочно-последични след догађаја, већ се интересује за прслине, унутрашња трвења, граничне ситуације. Поетика сажимања није подразумевала само пренебрегавање догађаја који се везују за реално, историјско време, већ и оних који нису пресудно деловали на живот појединца. Године Митровог живота у Црквицама после повратка из Америке нису пробудиле наративну пажњу као један тренутак у његовом животу док је очекивао да угледа лице супруге којој се обећао, а никад је пре тога није видео. Заустављено кретање, укоченост времена у опису тог момента је обезбедила драмску напетост нарације.

Специфичан третман времена у *Митровој Америци* не односи се само на његов проток, него и на технике којима се приповедач користи не би ли остварио полифонијску структуру приповести. Животи јунака, у првом реду Митров, нису исписани праволинијски, линеарно, већ су сагледани из некакве кључне тачке, у којој су прошлост и будућност сустичу, преплићу и претапају. Усложњавању темпоралности у овом роману доприноси чињеница да прошлост има своја друга и дубља значења, која се тичу различитих временских и просторних равни – новије, средњовековне историје, митске и легендарне прошлости, Америке, Србије, Индије. Јунаци проживљавају приче ближих и даљих предака, интернализујући њихова животна искуства, те тако метафорично укидају дистанцу према оном давно ишчезлом. Повезивање различитих хронолошких токова приче углавном је лајтмотивски условљено, па тако Митар само у одређеним животним ситуацијама прави реминисценције и саживљава се са прошлошћу. Неретко су ове епифаније и просторно условљене и одвијају се и у урбаним (Бискупова палата у Галвестону, вашар у Требињу) и у руралним

пределима (галвестонска шума, црквички пропланци). У посебном делу дана, на прелазу из таме у светло, Митар доживљава и надреална, ванвремена искуства.

Вишезначност времена и простора, који поред експлицитног, увек садрже и неко скривено значење, утиче на стварање комплексне приповедне структуре. Осим Митровог, у роману се чују речи и других јунака, њихове дилеме, уверења и истине. То многогласје у свету ишчезлих метафизичких и идеолошких ослонаца делује на релативизацију истине, чему додатно доприноси полиперспективизам наративних позиција. Ко је у праву, Митар, који је напустио породицу у Главестону и дошао у Црквице да не изневери херојски етос предака или Љубица, која је тамо остала? Да ли је погрешно Душан што је пошао за оцем, што се скућио, оженио и постао сеоски учитељ или Милош и Бојана, који су остварили „амерички сан“, обогатили се и изградили озбиљне академске каријере?

Прича не разрешава ту дилему, али одговор нуди Милош док објашњава Љубици зашто и она не треба да оде у Црквице:

Мајко, понекад помислим да је Душко испред мене и Бојане. Испред нас је, ако је срећнији од нас. Можда ћемо и нас двоје зажалити што нисмо на његовом месту, као што може бити, да он жали што није на нашем. Све је двоструко, и несигурно...⁹

У *Митровој Америци* скоро да нема јунака који није био принуђен да бира између свог и туђег. Једни су се вратили у родни крај, попут Нојка, који се прославио у ослободилачким борбама, други су, као Милош и Бојана пронашли нови завичај, а једино је Митар у Америци градио Црквице, а у Црквицама сањао о Америци, понашајући се као странац и у туђини и у завичају.

Не би ли дочарао интензитет тих дилема, приповедач је, попут Митра, ходао границом између светлости и таме, субјективног и објективног, стварности и фикције, митског и реалистичног. Читалац стиче утисак да ова приповест не говори само о драми главног јунака, ни и његове породице, него свих Срба у Америци и Американаца у Србији, драми читавог људског рода који трага за аутентичношћу.

⁹ *Митрова Америка*, стр. 192.

2. Идентитет и његова обличја

(Свест о сопственој другачијости)

„Апстрактни идентитет са собом још нема живота... Нешто, дакле, има живот само уколико садржи противречности у себи и има снаге да може противречности у себи да обухвати и да је задржи“

Ф. Хегел

Животна и стваралачка биографија Петра Сарића сведочи о заокупљености проблемом идентитета, са свим импликацијама које овај феномен подразумева. Занимајући се, пре свега, за однос индивидуе и колектива, писац је опризорио сложеност јединке и драматичне сукобе који се рађају на линији између традиције и самосвојног, свесног и подсвесног, наметнутог и жељеног. Пажљиви читалац ће код многих јунака Сарићевих романа открити различите семантичке слојеве бића, укључујући и оне архетипске.

Митрова Америка се у тематском смислу не разликује од Сарићеве раније прозе, будући да се бави сложеношћу идентитета. Ипак, интерпретативни потенцијал овог романа долази одатле што су велики лични и друштвени потреси, какви су миграције, природне катастрофе и ратови светских размера, доводили у питање устаљене животне схеме, проблематизујући све стабилне категорије, па и оне од којих је саздан идентитет. Говорећи о идентитету, Пол Рикер је увек имао на уму његову двозначност, именујући оно што је самосвојно са *ipse*, док је са *idem* значавао идентификовање у колективном и непроменљивом, било да је реч о припадности полу, друштвеној класи, религији, држави, етносу, нацији.¹⁰ Доносећи илузију континуитета простирањем из генерације у генерацију, заједништво пружа јединки привид трајања, вечности, насупротив краткоћи појединачног живота, што је основни узрок потребе за неким видом поистовећивања.

¹⁰ Пол Рикер, *Време и прича. Том 1*, Превеле Славица Милетић и Ана Моралић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1993, стр. 35-40.

Темом отуђености Сарић се бавио и у ранијим прозним делима, али је са *Митровом Америком* она добила нове димензије, будући да је у овом роману реч о јунацима који су физички измештени из средине којој припадају етнички, национално, културолошки. Барака америчке луке у Галвестону, која је служила за смештај радника задужених за истовар прекоокеанских бродова, врвила је од представника разних народа и народности. За све Идијце, Кинезе, Бразилце, Сенегалце, Србе, Црногорце, страх од идентитетске угрожености у новим животним околностима стварао је потребу за истицањем самосвојног у односу на оно што представља туђе и страно.

Како идентитет није стабилна и једном заувек дата категорија, самоидентификација појединца условљавала је и мењала његов однос према другима.¹¹ Слабљење духа колективитета, које је настајало са великим друштвеним и епохалним кризама, отварало је пут за снажење персоналног идентитета, а јунацима, стављеним пред изазове, дилеме и изборе, заједница више није могла пружити уточиште. У себи нестални, они се нису могли лако одредити према оном што представља „ван Ја“, односно, „не Ја“, па су тако границе између свог, другог и туђег постајале флуидне и изменљиве. У својој чувеној студији о носталгији Светлана Бојм пише да је „главно обележје изгнанства двострука свест, дупла експозиција различитих времена и простора, стално рачвање“, зато што „изгнанство подразумева и патњу прогона и скок у нови живот“, а „скок је јаз, често непремостив, он показује несамерљивост изгубљеног и нађеног“.¹²

Посебан приповедни интерес у *Митровој Америци* побудили су они јунаци који нису могли недвосмислено дефинисати своју категоријалну припадност, него је она била подложна сталним сумњама и преиспитивањима. Наратора посебно занимају идентитетске кризе, начин њиховог настанка и њиховог усложњавања,

¹¹ Стварање слике (imago) о Другом, било позитивне или негативне, представља свеприсутан начин транспоновања обухватног људског искуства и неретко се разликује од оног шта Други јесте. Мада су ове представе садржајем изменљиве, будући да зависе од друштвеног, историјског и политичког контекста из кога су настале и кроз свест појединца посредоване, оне су као принцип на основу кога се појми свет изузетно постојане. Процес имагинирања нужно условљава и аутоимагинирање, односно, стварања слике о себи, пошто говор о посматраном увек сведочи о друштвено-историјском и културном контексту из кога посматрач потиче.

¹² Светлана Бојм, *Будућност носталгије*, прев. Зиа Глухбеговић и Срђан Симоновић, Геопоетика, Београд, 2005, 376.

при чему су приповедне технике (унутрашњи монолог, доживљени говор и др.) знатно допринеле бољем увиду у психичко стање ликова.

Селидба у Америку за главног јунака романа није значила дефинитивно раскидање са завичајем и коренима, будући да је у новој средини на сваки начин настојао да опонаша живот у Црквицама. Вођен тим начелом, бирао је ствари и правио њихов размештај у новоизграђеној кући. Страно га је привлачило утолико пре ако је подсећало на оно што је сматрао својим, а будући да је таквих ствари бивало све мање, за Митра је живот у Америци постајао неподношљив. Туђинцима својствено осећање неприпадности и тескобе појачавала је и позиционираност његове куће, двоструко изоловане, пошто се налазила у забаченом мочварном предграђу, и то на острву окруженом немирним океаном. Митар се систематски опирао новотарењу, због чега је избегавао да говори на страном језику, иако га је временом толико добро разумевао да је могао да чита америчку штампу и књиге:

За мнозину, био је чужак, није се уклапао ни у шта њихово; али, према њему су се односили с поштовањем које се огледало у томе што су и они њега, чувајући се да га непотребно запиткују, избегавали.¹³

Све док је колективни идентитет пружао јунаку стабилност и упориште, није било потребе за самосагледавањем и преиспитивањем. Подређујући лично заједничком, Митар је одговоре на дилеме и страхове налазио у окриљу херојског етоса и хришћанске традиције, па је напамет научене стихове епских песама и *Горског вијенца* понављао из потребе за идентификацијом у надличном. Међутим, страхови су почели да подривају тај наоко стабилан конструкт, доводећи до буђења јунакову свест и подсвест, и чинећи да јаз између појединца и заједнице постане непремостив: „У томе као да су му ишле наруку његове књиге које је читао и на чије би странице повремено канула његова суза.“¹⁴

Свест о сопственој другојачности није дошла као продукт рационалне спознаје, него ирационалног искуства, које је увек подразумевало специфичан однос према природи. Везани за шуму, која у фолклорној традицији увек означава

¹³ *Митрова Америка*, стр. 27.

¹⁴ *Исто*, стр. 13.

простор другачији од свог, приватног, а у време преласка ноћи у дан, мрака у светлост, ови доживљаји омогућили су јунаку долажење до сопства, увек именованог показном заменицом „то“:

*Не знам шта је, иако је могуће да је т о д о ш л о с а м н о м и да се, овдје у Америци, повампирило. Али, није мудро ни бранити га. У Црквицама, можда, до краја живота, остало би то у мени, окамењено.*¹⁵

Удео ирационалног, фантастичног и сомнабулног постајао је све већи како је приповедање одмицало и то на рачун рационалног, стварносног, реалног. Митрова подвојеност утицала је и на стабилност приповедне позиције, будући је, као унутрашњи фокализатор, неретко он бивао тај путем чије се свести спознавао, разумевао и тумачио свет¹⁶.

Очекујући долазак своје невенчане супруге, сестре његовог добротвора Саве, због чега је и подигао кућу, одселивши се из радничке бараке, Митар је сумњао и преиспитивао сваку своју одлуку. Нису га умиривала Савина казивања о Љубичином изгледу, иако су ти описи одговарали традицијским представама о идеалној женској лепоти:

*рекао је да је веома лијепа, на горњој усни има младеж, црну косу са широм плетеницом над челом, бијело лице с природним руменилом у јагодицама [...] да је у струку протегнута и витка*¹⁷

И у његовим Црквицама би се мушкарци женили не видећи девојку, али Митар се осећао преслабим да испуни обећање и издржи терет одговорности, јер

¹⁵ Исто, стр. 57. Курзив аутора. Нагласила М. Ј. М.

¹⁶ Желећи да прецизније одреди канале којима се филтрирају наративне информације на путу до читаоца, један од најпознатијих наратолога, Жерар Женет, прави разлику између приповедања са унутрашњом, спољашњом фокализацијом и нефокализованог приповедања. Наративне позиције разликују се у односу на то да ли је сазнање посредовано кроз доживљај књижевног јунака, као што је случај са унутрашњом фокализацијом или долази од истанце која нема увиде у мисли и осећања ликова, због чега се таква фокализација назива спољашња, док се нефокализацијом приповедањем сматра оно које не доноси ограничења у епистемолошком смислу. Мада се у Сарићевом роману збивања не приказују и не тумаче из перспективе само једног јунака, ипак су Митрови сазнајни и естетски погледи најзаступљенији. - Жерар Женет. *Уметничко дело: Иманентност и трансцендентност*, превео с француског Миодраг Радовић, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 120-176.

¹⁷ Митрова Америка, стр. 25. Курзив аутора.

га је за Саву, осим старог породичног пријатељства, везивала и захвалност за учињена добротина. Оправданост Митрових страхова приповедач поткрепљује делимично развијајући мотив о Љубичиној урокљивој лепоти, те тако прави успутне алузије на усмену књижевност и успоставља не мале сличности са ликом Максима Црнојевића. Девојчина лепота се изметнула доласком у Америку, односно, преласком опасне границе између свог и туђег, чега је и Љубица била свесна: „*Како ли ја, у овим сељачким крпама, и са својим рошавим лицем, изгледам?!*“¹⁸ Приповедач одустаје од тога да промену на њеном изгледу припише судбинском усуду, као што је случај у народној песми, већ га мотивише покретањем опозиција и сукобљености између села и града, завичаја и туђине: „Од њене *сељачке* лепоте, о којој се у Спили, њеном родном селу, причало, није остало ништа: најлепше је постало најружније!“¹⁹ Упркос испољеном субјективном (јунакињином) и објективном (приповедачевом) незадовољству, не треба да зачуди што Љубичин изглед одговара Митровим критеријумима, будући да нису формиран на искуству средине у коју млада долази:

Очаран њеном лепотом, која не би поднела никакво улепшавање, и њеним држањем, сваки пут би застао на оном младежу на десној половини њене горње усне.²⁰

У интересу књижевних проучавалаца није оцењивање истинитости литерарних представа које једни јунаци формирају о другима, пошто оне не морају и најчешће нису сагласне ни са чињеничном истином, као ни са некњижевним стереотипима. Настале из потребе за упрошћавањем и свођењем свеобухватног људског искуства, такве слике, стварносне или литерарне, разликују се једино по томе што су прве једнозначне и предвидиве, док друге то најчешће нису. Наративни потенцијал приповедачи проналазе у несагласју факције и фикције, посебно када је реч о процесима ауто и хетероимагинирања, односно, стварања представа о себи и другима. Тако се неретко и у *Митровој Америци* призивају, али и изневеравају стереотипи, чије порекло није само у

¹⁸ Исто, стр. 83. Курзив аутора.

¹⁹ Исто.

²⁰ Исто, стр. 84.

животном, него и у литерарном искуству јунака. На тај начин романескни свет комуницира не само са разноврсним подручјима људског искуства и сазнања, него и са усменом, библијском и писаном традицијом.

Због расних, верских и културолошких разликовних обележја Митар је осећао другојачност у односу на људе са којима је радио и живео, али се по женидби она почела јављати и у породичном кругу. Љубица је и сама имала идентитетске кризе, будући да је долазак у Америку условио сучељеност два система вредности, али су по правилу и за разлику од Митрових, њени ломови били краткотрајни и лако савладиви:

Час је била забринута: *шта се ово од мене чини; јесам ли се, за ова неколика дана, бацила каменом на моју Стилу; и на саму себе?!; час се радовала: па ово је оно што сам од малена слушала, и маштала, о Америци!...*²¹

Иако је испрва била сумњичава према пореклу братовљевог богатства, врло брзо се навикла да у њему ужива, а учећи језик, прихватала америчке манире и обичаје. Процес идентификације у туђем, који увек мора подразумевати пренебрегавање себи својственог, био је успешнији утолико пре што је као модел угледања имала Савину жену Луцију²². Насупрот Митру који се осамљивао, Љубица је стицала наклоност околине, приклањајући се позицији која припада већини, надређености, власти и моћи. Њен идентитетски преображај, физички колико и духовни, чинио је да се Митар и у сталешком смислу осети различитим, и то не само у односу на имућне грађане, какав је био Сава, него и на себи сличне. Очекивало би се да ће однос према Љубици бити моделован у складу са патријархалним стереотипима „правог“ мушкарца, с обзиром на традицију коју је поштовао, али је Митар попуштао под њеним утицајима, што приповедач експлицитно наглашава: „Али се још једном показало, да се он, због Љубице, лако

²¹ Исто, стр. 88. Курзив аутора.

²² Родом Венецијанка, Савина жена призива фолклорне, махом негативне, књижевне стереотипе о Латинима, који се, за разлику од свих осталих у роману, делимично остварују. Осим негативног деловања на Митра и Љубицу у погледу њиховог одвајања од предачке традиције, Луција се након мужевљеве преране смрти преудала за његовог пријатеља, присвојивши Савину целокупну имовину.

поколеба; да је спреман да се одрекне *свога* и прихвати – *њено*.²³ Избегавао је јавна појављивања не би ли прикрио постојећу различитост, али је она била упадљива и изненађивала чак и њихове најближе, као што је случај са кумом Нојком, кога су срели током једне поподневне шетње: „Не бих вас познао. Како одећа промени човека! Кума Љубица као да је овде рођена!”²⁴

Уместо да артикулише, Митар је затомљавао своја незадовољства и страхове, који су се увећавали губљењем колективних ослонаца, што се одразило на његов и Љубичин однос, који је обележило ћутање и неразумевање. Главни јунак Сарићевог романа није изналазио начина да неутрализује различитост, него ју је самосвесно поцртавао и одлучно одбијао свако унапређење и посао који би му бар у сталешком смислу могли донети немаргинализован положај. Митрове дилеме и идентитетске кризе не би биле толико снажне да је могао лако разлучити своје од туђег, али је он осећао амбивалентан однос не само према Америци, него и према својој жени, у којој се опризорило све оно што је до тада доживљавао страним:

Митар се понадао да је то с Љубицом само тренутно и да ће је, уз њега, проћи; *а све што је на њој, стварно, лијепо јој пристоји*; и, некако, није био сигуран да ли је то више за бригу или за радовање; *како корача у штиклама!*; наилазили су тренуци кад је осуђивао себе, помишљао, како је све то са Љубицом, и око *свадбе*, исправно; и да ту нико, осим њега и Нојка, нема примедбе; *није ми први пут да ме, у часу кад све креће својим током и кад се нормалан човек препушта весељу какво му се једном у животу пружа, нешто овако сналази...*²⁵

Уместо да зближи супружнике, проширење породице је продубило размимоилажења, пошто је прворођени Душан следио очева, а Милош и Бојана мајчина начела. Васпитаван у духу епских песама и учен да следи предачке узоре, најстарији Митров и Љубичин син пружао је отпор туђинским утицајима, пре свега, језичким и образовним. За његовог брата и сестру ти путеви су представљали начин да се интегришу у нову заједницу, па су као одлични ђаци и

²³ Исто, стр. 118. Курзив аутора.

²⁴ Исто, стр. 98.

²⁵ Исто, стр. 92. Курзив аутора.

државни стипендисти избегавали да говоре матерњим језиком из страха да не искваре амерички изговор. Пренебрегавали су културни и верски идентитет свог народа, не би ли се потврдили у средини која их је сматрала странцима, а самим тим, неравноправнима. За разлику од њих, Душанова приврженост Србији, српском народу и језику, није престајала нити губила на снази, те не треба да чуди његова непозива одлука да се прикључи оцу у ратовању за отаџбину.

Митар је учешће у Првом светском рату доживео као прилику да јасно дефинише границе између свог и туђег, верујући да ће му повратак у домовину омогућити превазилажење просторне и временске дистанце и довести до поистовећивања са собом бившим. Његова решеност да напусти породицу и пође у Црквице, а радничко одело замени војничком униформом није усамљен пример, будући да су се многи амерички Срби отпремали на тај пут, желећи да учешћем у борбеним окршајима компензују своја индивидуална незадовољства. Међутим, све што је појединцу могло пружити илузију заједништва и колективне припадности, у Митровој свести се изметало у своју супротност, па је неприпадност осећао и у односу на земљаке који су са истим циљевима пошли у домовину:

Али Митру су, на митинзима, засметали громогласни поклици појединаца који су, показивањем оданости домовини истицали себе; и који су, широм Америке, на разне начине, користили лаковерне, и поштене, Србе. Међу најгласнијим, бар у Галвестону, били су они који нису успели у свом послу и који су, и без рата, били спремни да напусте Америку. А у рату, који им је послужио као добар изговор, видели су нову шансу.²⁶

Његова отуђеност добила је нове размере, тако да више није постојало ништа што би могао сматрати својим. Од породице и земљака отпадио се зарад поштовања предачке традиције, несвестан преображаја који се и у њему одиграо, односно, сопствене немогућности да следи парадигму херојског и ратничког:

Сам себе сматрао је слабићем, *свака жена куражнија је од мене*; ломио се, шта му ваља чинити; *ако кренем на пут, ослободићу се властитог кукавичлука који ме*

²⁶ Исто, стр. 124. Нагласила М. Ј. М.

*одавно прогања; често је некуд одлазио, само да није у кући; и ако одем, може бити, да нико не повјерује да сам, као други, отишао у рат за свој народ.*²⁷

За разлику од прве две романескне целине које тематизују мирнодопске прилике у Галвестону у освит Првог светског рата, трећа се хронотопом везује за места где су сукоби узели највише маха, али приповедач *Митарове Америке* одустаје од њиховог експлицитног приказивања. Показујући да истинска историја није у догађајности, већ у променама свести појединаца, које су видљиве на пољу друштвених, а пре свега, породичних односа, Сарићев роман одступа од традицијски повлашћеног епског модела приповедања. Учешће у оружаним сукобима тако представља само манифестацију раздора насталог у свести јунака који су кретали на бојишта. Ни Митар не ставља пушку на раме да би одбранио светост националног идентитета, већ да побегне од личних дилема и страхова и даље не верујући у ишчезнуће великих религијских и идеолошких прича.

Његова одлука да напусти Америку не би ли у завичају досегао недостајуће идентитетско упориште донела је промену на наративном плану, пошто се изгубило интересовање за јунакова унутрашња преживљавања. Мотивацијски удео ирационалног постао је мањи, будући да је Митар, охрабрен друштвено-историјским околностима, могао напустити породицу без икакве моралне осуде средине. Сви интернализовани страхови сада су се рационализовали, па и онеспокојавајући задах мочваре, који је осећао пошто се преселио из радничке бараке и почео стварати породицу: „и њему, после толико времена, бива јасно, да тај задах не долази ниоткуд до из њега; и да се јавља кад га његова мука притисне; и кад је сваки његов покушај одбране неизвестан и свака његова одлука судбоносна.“²⁸

У додиру са реалношћу детронизују се све митологеме и идеалистичке представе, које је Митар градио у туђини о својој земљи и народу. Очекујући сусрет са јунацима који би требало да представљају израз највиших моралних вредности српског народа, он бива изненађен упозорењем да се чува сецикеса, лопова, превараната. У трагању за идентитетом и покушају заокруживања сопства, Митар је чезнуо за другошћу са којом се може поистоветити, али су се

²⁷ Исто, стр. 124. Курзив аутора.

²⁸ Исто, стр. 132-133.

сви ти покушаји показали неуспешним. Трагична јунакова расцепљеност између свог и туђег умногостручавала се доласком у Црквице, будући да су овог американизованог Србина сви доживљавали као странца. Различитост у погледу на оне којима је језиком, вером и народношћу припадао, манифестовала се кроз доживљај природе, тако што је овај губио одлике духовног, спиритуалног и са прошлошћу повезујућег. У покушају да обнови старе обрасце, Митар је са сином походио иста места на која је одлазио са својим оцем, али је његова потрага за аутентичношћу бивала онемогућена:

Сјећам се – ја и отац, тог пазара, заноћили смо у Хрупјелама – иза врха Леотара вирио је мјесец око којег су се гасиле звијезде; и мени се чинило да тај камени врх лебди на небу! Али, иако је вечерас ведро и с мјесечином, та слика – за коју Душан није показао интересовање – није оно што је била... Да, пријатељу, промијенила се и камена брда!...²⁹

Јунаков отацбински доживљај отуђености био је условљен двама разлозима, колико променама његових земљака које су довеле до изневеравања херојске парадигме, тако и оних, које су због утицаја стране културе, онемогућиле Митрово поистовећивање са предачком идеологијом. Приповедач је патетику избегао, успостављајући иронијску дистанцу према јунаковој патњи и његовим безизгледним покушајима да се идентификује у било чему заједничком. Мада у рату, због кога је напустио породицу и Америку, није учествовао, будући да је рањен у незгоди пре одсудних бојева, Митру су додељена највећа признања и приређене почести: „*Чудим се тим људима – па ја нисам ни видио Мојковца*³⁰?!“

Главни јунак Сарићевог романа што више жели да пригрли колективност, то му она више измиче, што доводи у питање не само стабилност његовог идентитета, него и епских клишеа на којима он почива. Значењске релације према легендарној прошлости се мењају, па осим што се призива и реинтерпретира, како

²⁹ Исто, стр. 140.

³⁰ Уз сву опасност која прети од поистовећивања фикционалних и факционалних, односно романеских и животних чинилаца, требало би Мојковачку битку сагледати у контексту значаја који је имала за црногорски народ. Због испољене храбрости, јуначке части, људског достојанства, ова битка представљала је највеће витешке домете, постајући део митске и легендарне прошлости. Утом пре је несагласност Митровог понашања у односу на претке, али и на савременике постајала израженија и, уједно, непремостива.

се иде ка крају наратива, мит се у већој мери пародира и деконструише. Митар је тако након окончања рата безуспешно покушавао да се избори са осећањем егзистенцијалног бесмисла, да би излаз пронашао у самоубиству, идентификујући се тако са јунаком из индијског предања. Истоветност са причом коју је слушао од америчког комшије, Чидамбарама Паланијапана, није се могла постићи, пошто је Митар као антијунак био неуспешан и у покушају да сам себи одузме живот.

Неприпадност се мултипликовала, онемогућавајући јунаку да допре до сопства. Побегавши из Америке, Митар је жртвовао личну и породичну срећу, не би ли се у физичком и духовном смислу вратио коренима. Ипак, он је био колико домаћи, толико и Американац, због чега му је ова искуствена позиција, базирана на идентитетској подвојености, онемогућавала идентификацију и водила само ка сумњама и преиспитивањима: „Како му је било у Галвестону без Црквица, тако му је у Црквицама без Галвестона!“³¹

Најочигледнију манифестацију Митрове идентитетске кризе представља његова подвојеност, која се, за време боравка у Америци могла препознати у приповедању, да би се, по доласку у домовину, огледала у постојању фигуре двојника. Двогласност, па и вишегласност јунаковог говора у наративу била је испраћена успостављањем сложених односа између различитих нивоа његове свести, посебно кроз дочаравање у виду унутрашњег монолога, који је неретко имао дијалошку форму. По повратку у Црквице, такви увиди у јунаково психичко стање су престали, али је то пружило само илузију јединства његове свести.³²

Имајући на уму Митрову интровертност и чињеницу да је једине пријатеље имао у Индијцу Чидамбараму и куму Нојку за време боравка у Америци, треба да зачуди што је Филип, нови истоваривач бродова, у њему пронашао јединог друга и саговорника. Од свих странаца који су делили простор и судбину радничке бараке, Филип се разликовао по томе што је био једини домаћи. Мада је по свом сталешком и националном пореклу припадао владајућој и друштвено пожељној класи, овај Американац је свесно одабрао маргинализован социјални положај. Напуштајући факултет као изузетан студент, а потом и

³¹ *Митрова Америка*, стр. 181.

³² Очито је да увиди у унутрашње стање ликова, посредовани одређеним приповедним техникама, бивају могући тек пошто се изгуби јединство које јунака одређује споља. У поређењу са незнатним отварањима по доласку у Америку, Љубичина свест са свим сумњама, недоумицама и ломовима постаје доступна тек пошто се породица раздвоји, а њен син и супруг оду у Црну Гору.

породицу са свим њеним очекивањима, Филип је почео трагати за сопственим идентитетом, позивом, слободом, сновима. Такво јунаково понашање правдали су његовом окренутошћу ка књигама, знању и уметничком стваралаштву. Приповедач мистификује Филипов долазак и одлазак из бараке, затамњујући изворе сазнања, због чега његова појава делује као привиђење:

Појавио се човек од кога је потекла прича о Филипу, толико занимљива да не мора бити истинита. Али, ко је био тај човек, откуда је стигао, коме је причу предао, куда је нестао – никад се није сазнало: као да је и причи сметало његово било какво присуство.³³

Улога овог епизодног јунака не служи само да покаже различите видове идентитетске (не)припадности, осветљавајући овај проблем из перспективе оних којима је порекло обезбеђивало позицију власти и моћи. После Митровог одласка из Америке, Филип постаје фигура кроз коју се рефлектују многи значењски слојеви Сарићевог романа, а првенствено проблем идентитета. Тек кад се нашао у родним Црквицама, Митар се почео живо сећати овог странца и његових речи којима у Америци није могао одгонетнути значење. Филип је за њега постао симбол слободе, неспутаности колективним ограничењима, могућа, а никад остварена пројекција сопства. Желећи да артикулише искуствену спознају, Митар се ретко служи својим, а чешће Филиповим речима, па овај странац бива присутнији у његовом животу што је више физички удаљенији, као што је био случај са Црквицама у Америци и са Галвестоном у Црној Гори.

Није случајно што Љубица прве озбиљне идентитетске кризе доживљава тек након раздвајања породице, односно, Митровог и Душановог одласка за Србију. И код ње се осећај отуђености најпре манифестује кроз доживљај простора: „Ни улице Галвестона, ни велики галвестонски мост, ни лука с бродовима, ни свитања, ни сутони...нису какви су били.“³⁴ Као што Филипова одсутност доноси Митру онеобичен поглед на лични и колективни идентитет, тако и Митар делује на Љубицу, будући све оне затомљене и потиснуте осећаје: „Говорила је Љубица сама са собом, а да није ни слутила да би то могле бити

³³ *Митрова Америка*, стр. 106.

³⁴ *Исто*, стр. 141.

Митрове речи, кад су биле речи; и Митрове мисли кад су биле мисли. Као да ништа *њено* није остало.³⁵ Када се уруше последње америчке одступнице па Љубица изгуби кућу у разорном цунамију и схвати да Милоша и Бојану, због којих је све жртвовала, не може приволети ни на шта српско, она долази у Црквице.

Скоро да нема јунака у Сарићевој прози кога не муче идентитетски проблеми и који се једнозначно може одредити према свом и туђем. Осим Митра и Љубице, и њихов кум Нојко је био принуђен да испитује, дефинише и редефинише границе сопства, које су се наизглед чиниле постојаним и неупитним. Боравећи у Америци, у туђини, Нојко је важио за слабашног и физички неугледног радника, због чега су му остали истоваривачи у пристаништу морали помагати. Отпуштен због пропуста у раду, Нојко се вратио у Црну Гору да би се као учесник у Првом светском рату прославио својим јунашвом и храброшћу. Провизорна и лако докучива промена на јунаку мотивисана је преласком из туђег простора у свој, али приповедач ни у једном, па ни у овом случају, не показује да се појединац идентификовао у надличном и колективном. Нојко је, без неког стварног повода, прекинуо комуникацију са земљацима, осамио се, изоловао и ретко силазио међу људе. Његовим потезом доводи се у питање свака могућност за поистовећивањем са оним најдубљим, сопственим, посебно зато што није реч о маргинализованом јунаку, већ оном који је због својих заслуга био идеализован у заједници.

Други је кључан за конституисање сопства, али однос који су јунаци према њему засновали почива на једностраности, па се другост или одбацује или некритички прихвата. Митар је, рецимо, под другојачношћу подразумевао све што је туђе и страно, док се Љубица са тим идентификовала, потпуно пренебрегавајући себи својствено. Одсуство комуникације представља кључни разлог због чега јунаци нису могли да увиде сложеност односа између себе и света који их окружује. Што се проблеми између Митра и Љубице усложњавају, то ћутање међу њима постаје све интензивније. Ликови настоје да надокнаде

³⁵ Исто, стр. 143. Курзив аутора.

одсуство разговора, па није случајно што сваки монолог³⁶ добија дијалошку форму и призива саговорника, који је понекад представља и јунаков унутрашњи глас.

Насловна синтагма романа указује на противречност: јер, Америка није само Митрова, већ је, како каже Љубица „наша Америка“, што значи да сваки јунак крије у себи двозначност, која обележава његов идентитет. Под њом се не подразумева само нераскидива веза између домаћег и страног, односно, Црне Горе и Америке, већ и комплексан однос између индивидуалног, означеног личним именом и колективног, названог именом државе. Једино шта заиста спаја људе јесте несрећа, када све друго у односу на њу постаје ирелевантно.

Сарићев роман се, у контексту теме идентитета, бави различитим друштвеним стереотипима, али их разара користећи иронијске и пародијске књижевно-уметничке поступке. Полемише се са богатим семантичким потенцијалом стереотипа о Балканцима, који се у очима странаца (Сенегалаца, Индијаца, Американаца) доживљавају као емотивни, добродушни, поштени и умни људи. Критички се посматра и идеал „америчког сна“, чијем су остварењу тежила млађа Митрова и Љубичина деца јер такав модел намеће унификацију и потирање идентитетских разлика. Не само насловом, кроз читав роман се поставља питање да ли је могуће успоставити равнотежу између утицаја друге, у овом случају западне културе и цивилизације и специфичности сопствене. Наративом се не решава ни једна још важнија дилема – да ли је могуће формирање стабилног идентитета који неће нужно прихватати ни одбацити туђи утицај.

³⁶ Било је речи о томе да само Митрова и Љубичина свест постају доступне приповедачу, и то увек у тренуцима осећања неприпадности према држави у којој живе и народу којим су окружени.

3. Чему служи фантастика?

(Удео фантастике у грађењу Митровог лика)

„Кућа фикције има много соба“

Х. Портер Абот

Усложњавајући однос између приче и приповедног текста, нарације и приповедног текста, па и приче и нарације, роман *Митрова Америка* испитује границе времена, начина и гласа, као основних конститутивних елемената књижевног дискурса.³⁷ Успостављање наративног јединства увек је подразумевало постојање централизоване свести из које се догађаји нису само сагледавали, већ тумачили и вредновали. Одсуство таквог, унификујућег гласа, који не зависи нужно од избора лица које приповеда³⁸, ствара пукотине у наративу, подривајући стабилност приповедне позиције, али и самог текста.

Сарићев роман тематизује повратак главног јунака из Америке у родне Црквице, где дошљак, учествујући у ратним сукобима, настоји да се идентификује са заједницом у националном, етичком и сваком другом смислу. Троделна композициона структура приповести формално поцртава преломне тренутке у јунаковом животу, па први део говори о његовом прилагођавању страниј земљи и народу, да би у другом делу латентни јаз између свог и туђег постао израженији, при чему последња романескна целина доводи до измирења јунаковим повратком у завичај. Ипак, епску визуру, која подразумева колективност и идентификацију, у приповедачком смислу подривају канали путем којих информације стижу до читаоца, отежавајући његову потрагу за целовитошћу. Уместо да неутрализује, приповедни поступак додатно поцртава несклад између једнике и света, посебно

³⁷ Жерар Женет је у наратологију увео појмове *прича*, *приповедни текст* и *нарација*, избегавши тако опасност од традиционалних дихотомних подела, које неретко воде вредносној искључивости. Редифинисањем класичних категорија, пре свега појмовног пара фабула/сиже, француском наратологу је пошло за руком да потпуније обухвати различите аспекте књижевног текста.

³⁸ Мисли се на граматичко разликовање лица које приповеда и добро познату поделу на прво, друго и треће. Анализа Сарићевог романа ће потврдити поставке савремених наратолошких студија, у којима постоји опрез када је реч о изједначавању приповедања у првом лицу са субјективним и сазнајно ограниченим, као и нарације у трећем лицу са објективним и свезнајућим казивањем.

јунаковим повратком у домовину, када се то најмање очекује. Читалац остаје у недоумици како да испуни наративне процепе и коме да поколони поверење: да ли објективном приповедачу који повремено ограничава своје свезнање, да би се и оваплотио као лик приче или главном јунаку, који истоветне догађаје тумачи на начин који одговара његовом животном, али и ирационалном искуству. Несагласност ове две наративне позиције, осим што ствара неизвесност, чини да и сама наратија постане тема приповедања. Такво сазнајно и идеолошко двогласје, а видеће се касније, и вишегласје, не значи, како објашњава Портер Абот, одсуство значења, напротив:

Један текст се може реализовати на неколико различитих начина и ниједно тумачење не може да исцрпи сав његов потенцијал, јер ће сваки појединачни читалац процепе попуњавати на сопствени начин, при чему неке могућности прихвата, а друге одбацује. Док чита, он сам одлучује о томе како ће попити одређену празнину. Тиме се постиже динамика тумачења. Доносећи одлуку, он имплицитно признаје неисцрпне могућности тумачења текста, истовремено, управо је богатство текста оно што га приморава да доноси одлуке.³⁹

Тешко је у Сарићевом роману направити границу између категоријалних супротности, што сугерише већ и насловна синтагма романа, повезујући лично и појединачно са општим и колективним, али је то случај и са свим романескним поглављима, у којима није лако оделити субјективно од објективног, реално од фантастичног, прошло од садашњег времена, као ни календарско од психолошког.

Причу о Митру Глушици отпочиње наратор који би се терминима Женетове теорије приповедања могао именовати као хетеродијегетички, тачније онај који у догађајима не учествује као један од ликова. Избором трећег лица приповедач није нужно постигао објективност, показујући како селекција догађаја и призора, али и њихов распоред у наративу представљају вредносни чин. Након панорамског приказивања острва Главестона и области у коју се Митар населио, наратор слика и јунакову непосредну близину, што условљава извесне промене у начину и стилу приповедања:

³⁹ Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, превела Milena Vladić, Službeni glasnik, Beograd, 2009, str. 155.

Соба је нешто мања од кухине. Кревети су од храстовине, рам огледала орахов; остало, као и сама брвнара, чамово. И кад је најуморнији, Митар, после вечере, чита из својих књига. Гусле, којима није био вешт, истакнуте су на врху ормара, више су служиле као украс. Соба и кухина имају по један прозор, истог облика и величине. Као у Црквицама. Неке песме из *Косовског циклуса*, и добар део *Горског вијенца*, знао је напамет. Песму *Смрт мајке Југовића* научио је од бака Стане пре но што је пошао у школу. На доњој полици ормара, у низу, млин за кафу, шест филцана с плавим цветићима, шест белих шоља за млеко или чај и две бакарне цезве.⁴⁰

Филмском техником приповедања вешто се повезују призори који припадају материјалном и духовном свету, па се на тај начин и значењски изједначавају. Митрово познавање епске народне традиције се банализује и обесмишљава таквим наративним чином.⁴¹ Парцелација исказа на местима где то не захтева реченична интонација оставља утисак нагомилавања визуелних опажаја и одсуства дубље узрочно-последичне везе међу стварима и бићима. Пред посматрачким оком свет изгледа фрагментаран, непојмљив, стран, па уместо да се чином артикулације као такав осмисли, приповедањем се постојеће несагласје поцртава. Нарација је очито посредована свешћу главног јунака, будући да свако удаљавање, било просторно или временско, доноси стабилизацију, каква одговара објективном, свезнајућем приповедачу.

Дискурзивно повезивање опонентних категорија, присутно на микро и макро наративном плану, а засновано на семантичком контрапунктирању, требало је да обезбеди иронијску дистанцу и допринесе депатетизацији. Није реч само о опису Митрове брвнаре, којим се умањује значај јунакове везе са духовним прецима, већ се таква наративна техника користи увек у приказивању јунакових емотивних преживљавања. Један од најдраматичнијих тренутака у роману представља Митрово поверавање земљаку Нојку и Индијцу Чидамбараму, које открива дубок психолошки раздор, настао услед јунакове распетости између моралног кодекса заједнице и личних назора. Стварајући илузију истоветности времена приче и времена приповедања, наратор обраћа пажњу на контекст у ком

⁴⁰ *Митрова Америка*, стр. 9.

⁴¹ Поменути принцип наратор следи и на макро плану, описујући догађаје пресудне за јунаков живот, због чега такав приповедни контекст ствара иронијске и пародијске ефекте.

се разговор одвија, па приказује како Рашми, Чидамова супруга, припрема послужење за госте. Аналогно уланчавању филмских кадрова, у приповедном поступку се у непосредан додир постављају вредносно различите секвенце, при чему уметнички ефекти, које изазивају неочекивани спојеви, снижавају трагички патос приче. Озбиљност и прекретничку важност овог сусрета за јунакову будућност нарушавају баналне ситуације, попут следеће:

Док се из тигања дизала пара и мириси испуњавали просторију, Нојка је штитало у носу; и он је, иако се уздржавао, неколико пута кихнуо, а једном је, гоњен кашљем, био принуђен да устане од стола и изађе напоље.⁴²

Митрова патња у контексту таквих описа добија нове, иронијске и хумористичне димензије.

У најдраматичнијим тренуцима, када би требало мотивисати и објаснити јунакове поступке, а када је наратор већ стекао наклоност читаоца, он ограничава своје свезнање, показујући да му је свест књижевног лика недоступна. По правилу, увек када би Митар доживљавао фантастична искуства, његове намере, мисли и осећања подлегале би рестрикцијама. Тако треба тумачити коментаре, који у извесној мери откривају да је нарација посредована кроз визуру приповедачеве личности: „Нејасно је било и то, зашто је журио.“⁴³, или касније: „Али шта ће он, у ово доба, овде?!“, док то некада показују и читави дескриптивни сегменти:

Изгледало је, да Митар – док је погледивао на пса који се, с главом између шапа, претварао да дрема – још не намерава да устане. Да је ишчекивао нешто, потврдише и прсти његове руке који се наређаше, у полукруг, на доњој усни. Онда се, и сам изненађен, нашао на ногама...⁴⁴

Осим поменутих модификација које указују на промену гласа наратора, профилисањем приповедачког лика, његова сазнајна истанца бива ограничена и

⁴² Исто, стр. 47.

⁴³ Исто, стр. 18.

⁴⁴ Исто, стр. 23.

перспективом приповедања, будући да она одређује канале којима информације стижу до читаоца. Тако нефокализовано приповедање, значењски најближе традиционално схваћеној свезнајућој нарави, на тренутке постаје приповедање са спољашњом, односно, унутрашњом фокализацијом. Рачунајући на то да „фокализација може доста да допринесе начину на који мислимо и осећамо док читамо“⁴⁵, наратор приповеда у трећем лицу, али тако да унутрашњи свет јунака остаје недоступан, да би у другим моментима своју посматрачку позицију идентификовао са перспективом књижевног лика. Читалац не зна какве мисли и осећања у Митру побуђује први сусрет са будућом, а до тада невиђеном супругом, чије је ишчекивање закупило његово умно и делатно биће, јер се тај догађај, у складу са наративном поетиком, описује само „споља“. У другим случајевима приповедач напушта своју супериорну позицију, ослањајући се на један лик као фокализатора, који није нужно и главни јунак приповести: „Сава је уочио Митрово нерасположење које се испољавало у његовом усиљеном истицању радости.“⁴⁶ Постојање ликових рефлектора, како је Хенри Џејмс⁴⁷ називао јунаке кроз чију се визуру сагледавају збивања романа, утиче на то да у *Митровој Америци* слаби читаочево поверење у приповедачево свезнање, будући да су назори ликових и наратора неретко опречни.

Полиперспективизам битно утиче и на карактеризацију ликових, доводећи у питање и истину као централну епистемиолошку категорију. Примера ради, Љубица, Митар и радници на галвестонском градилишту не говоре похвално о Савином поштењу, за разлику од приповедача. Бројне наративне технике искоришћене су у овом, наизглед, реалистичком роману, у циљу дестабилизације централне приповедне истанце и њене легитимишуће дискурзивне улоге. Ово многогласје, осим што је оставило простора за разноврсност значења и тумачења, омогућило је појаву фантастике у роману, али тако да не доведе у питање реалистичке оквире приповести.

Рестриktivни прикази Митровог психолошког стања, омогућени одабиром приповедне перспективе, не представљају константу, будући да коришћење

⁴⁵ Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, str. 126.

⁴⁶ *Исто*, стр. 91.

⁴⁷ В. Хенри Џејмс, *Будућност романа*, приредила Биљана Дојчиновић, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 82.

наративне технике попут унутрашњег монолога неретко допушта и увиде у јунакову свест. Различите форме, од једне речи до дужег исказа, ови наративни фрагменти се, осим по личном тону и садржини, и графички разликују од приповедачевог говора, будући да су истакнути курзивом. По правилу, казивање о Митровим егзистенцијалним страховима и идентитетским кризама, поред нараторовог, увек прати и јунаково тумачење узрока таквог психолошког стања. Налазећи да су разлози устукнућа пред важним животним одлукама ирационалне природе, Митар поштује и понаша се у складу са законима који важе за тај свет. Утичући на хоризонт читалачког очекивања, двостука мотивација (психолошка која долази из перспективе наратора и ирационална којом јунак оправдава своје поступке) ствара неодлучност, што Цветан Тодоров види као најважнији услов постојања фантастичног: „Фантастично заузима време те неизвесности; у тренутку када изаберемо, један или други одговор, напуштамо фантастично како бисмо ступили у један од два њему блиска жанра, чудно или чудесно.“⁴⁸ Саживљен са перспективом приповедача, читалац ће збивања тумачити као природна, док ће из јунаковог угла она деловати натприродно. Очито је да неодлучност о којој говори Тодоров зависи од степена у којем је омогућена идентификација са свешћу књижевног лика, а да саживљено приповедање и унутрашњи монолог томе могу допринети у великој мери.

Прве назнаке такве подвојености у *Митровој Америци* долазе са јунаковим доживљајем поремећености унутрашњег света, који је као такав предодређен на другачију и неретко са фантастиком повезану визију стварности. Инхибирани страхови, који постају све већи што се Љубичин долазак у Америку ближио и Митров завет да ће је узети за жену постајао неминовнији, утичу на оживљавање јунаковог подсвесног и потиснутог. Ирационално искуство тако се јавља у тренутку „кад је све било спремно и *ишчекивање* се ближило врхунцу, кад се скупило највише разлога за Митрово радовање...“⁴⁹, и то у крајње безличном и неодређеном облику: „нешто се – у ваздуху или у његовој глави – изненада завртело, зајечало (можда је то био и глас песме!), надошло у танку лоптасту

⁴⁸ Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić, Službeni glasnik, Beograd, 2010, str. 29.

⁴⁹ *Митрова Америка*, стр. 9

опну, и, пукло; распрснуће није могло трајати краће...“⁵⁰ Није случајно што се Митрово ирационално искуство апстрахује до те мере да се пореди са песмом, јер ће при сваком каснијем опису таквих доживљаја, наратор прибегавати синестезији, наглашавајући њихову природу која је на граници исказивог и објашњивог: „Док је тако стајао, учини му се, да птичије цвркутање светлуца као звезде.“⁵¹

„Улога натприродног“, објашњава Цветан Тодоров „јесте да текст стави ван домашаја закона, а тиме и да га преступи“⁵², што се, пре свега, везује за специфичан доживљај простора и времена, какав не одговара законима стварног и могућег света. Прве промене које Митар опажа у свом окружењу буде у њему осећај странствовања и неприпадања: „Све му је, продужено или окраћено, наједном, постало непознато.“⁵³ Несвакидашњи доживљај простора условљен је замагљивањем и нестајањем његових граница, са којим је, осим онеобиченог погледа на свет, дошао и за јунака онеспокојавајућ мирис:

Пред њим се простро предео обрастао у шибље и коров; положена раван, у покушају да пређе у брег, укосила се и уздигла; из ниског растиња, у виду јутарње измаглице, испаравало се влажно тло; мртва југовина, као надолazeћа болест, лепила се за све; танки вршци трава губили се у испаринама. И он, свуда око себе, осети тупи задах буђи...⁵⁴

Трпећи све већи притисак моралне одговорности пред Савом због Љубичиног доласка, Митар све више пати због инхибираних страхова, услед чега његова искуства фантастичног постају све учесталија и интензивнија. По правилу, хронотопом су увек везана за просторе нетакнуте природе и тренутке преласка таме у светлост, који неминовно са собом носе дубљу, архетипску симболику. Појављујући се у свануће на месту које је једино одолело великом галвестонском потопу, Митар примећује огледалско удвајање градског пејзажа, што Цветан Тодоров тумачи као незаобилазну одлику фантастичне књижевности: „[...] град је

⁵⁰ Исто, стр. 10.

⁵¹ Исто, стр. 61.

⁵² С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, str. 162.

⁵³ Митрова Америка, стр. 10.

⁵⁴ Исто, стр. 10.

преполовљен на симетричне делове: овај који се савија и тиска уз обалу, и његов двојник, који се оцртава у води и којег су таласи час разбијали и потапали, час враћали и састављали“⁵⁵

„Време и простор“, описује Тодоров околности у којима се појављују фантастична искуства, „нису време и простор свакодневног живота“.⁵⁶ Запажање француског теоретичара да се време у књижевности која говори о натприродном „шири много даље него што верујемо да је то могуће“⁵⁷, потврђује Сарићев роман описом трајања јунаковог доживљаја натприродног: „Али, све то није трајало дуже од *тренутка* који је тајио *моћ* какву ни светлост ни тама, одвојене, немају.“⁵⁸

Начела која владају у фантастичном свету довела су у питање просторна и временска ограничења, омогућивши јунаку да доживи не само искуства становника Главестона, него ближих и даљих предака. Свестан натприродног карактера догађаја којима је присуствовао, Митар тек сада бива спреман да артикулише све што је толико дуго лежало затомљено, скривано од других, али и од себе:

*Зар је морало да прође толико дана и ноћи да бих, у трену, видио што сам видио?
Значи ли ово да Америка није за мене, или да ја нисам за Америку?*⁵⁹

Читаоцу постаје јасно да је улога фантастичног у овом роману, иначе заснованом на топосима реалистичке, па и модернистичке књижевности, у служби сложенијег мотивисања јунакових поступака, чиме се уједно наглашава његово дубље и сложеније психичко стање. Поштовање правила и назора, које заједница намеће јунаку, и то посебно дошљаку на коме је да у страниј средини сачува национални и културни идентитет, учинило је да Митрове скривене побуде из дана у дан постану све веће. По правилу, унутарњи живот био би освешћен тек у дослуху са природом, у моментима јунаковог доживљаја космичког јединства, када је недостајуће идентитетско упориште надокнађивао осећајем просторне и

⁵⁵ Исто, стр. 19.

⁵⁶ С. Todorov, *nav. delo*, str. 122.

⁵⁷ Исто, str. 122.

⁵⁸ Митрова Америка, стр. 19. Курзив аутора.

⁵⁹ Исто, стр. 21. Курзив аутора.

временске безграничности. Због тога Митар, налазећи се пред великим животним дилемама и неразрешивим конфликтима, увек одлази у природу по одговор, иако исти долази из дубине његовог бића, али га јунак, ипак, доводи у везу са метафизичким и изван разумским: „*Драги Боже, водиш ли ме ово преко границе разума, и удахњујеш ли ми надљудску моћ?*“⁶⁰

Сваки од тих сусрета са натприродним показује, у складу са карактером фантастичне књижевности, велики степен прожимања телесног и духовног и нестајање границе између субјекта и објекта. Светлост и тама се у том контексту јављају као супротне, али нераскидиво повезане категорије, које Митровим унутрашњим ломовима дају призив митских сукобљености. У шуми која га је изгледом подсећала на завичајну Буковача главицу, Митар је доживео једно од најинтензивнијих искустава:

И, ево, Митар се сасвим приближио једном од оних места обасјаним сунцем; и стао. Светла површина имала је у дужини десетак корака, а у ширини негде пет, негде шест; и личила на понор светлији на дну но горе, са отвором од плавог исечка неба. Али Митра су привлачили *зидови* тог понора, образовани тамо где су се додиривале спољна сенка и унутрашња светлост! Уображавајући да кроз тај зид није могуће проћи, он остаде у месту; и накашља се; на шта се, на *зиду* испред њега, уцрташе и отворише широка врата! Нико пре њега – ни онај који је први крочио на Галвестонско острво – није тако ушао у *Светлост!* Пријатна топлота, попут глатке свиле, прелила се преко откривених делова његовог тела.⁶¹

У складу са приповедачком поетиком, наратор ограничава свезнање у тренуцима јунакових доживљаја који не подлежу рационалним објашњењима, али, по њиховом проласку, враћа се у своју позицију, рационализујући Митрове страхове. Нетипично је за наративни поступак *Митрове Америке* да приповедач успостављањем присног и блиског односа са јунаком смањује дистанцу која међу њима постоји, чиме уједно нарушава и илузију фикције. Читалац из коментара приповедача увиђа да за Митрову неодлучност у погледу женидбе и његово повлачење пред људима постоје други разлози: „по преласку из пристанишне

⁶⁰ Исто, стр. 24. Курзив аутора.

⁶¹ Исто, стр. 60. Курзив аутора.

бараке у твоју кућу, у часу кад је требало да се остварује твој *амерички сан*, с тобом је *ово* кренуло: твоје чудно понашање, ни они који су га приметили, нису разумели...⁶². Митров страх од будућности, осим што јунака социјално паралише и чини подобним за фантастичне визије, увећава чињеница да је нераскидиво повезан са његовим страховањем од идентификације у туђем. Одлазак из колективног смештаја, у којем су боравили истоваривачи прекоокеанских бродова, значио је индивидуализацију, начелно супротну епском моделу уређења света. Дошљак, који је тако брижљиво неговао предачко наслеђе, успостављајући континуум са ближом и даљом националном прошлошћу, знао је да мора пренебрегнути своје корене да би постао равноправан члан америчког друштва. Брак са земљакињом убрзао је процес прихватања туђих обичаја, будући да је Љубица у заборављању матерњег језика народних обичаја видела једини пут ка друштвеној афирмацији.

Није случајно што након женидбе Митар жели, али не успева да призове ранија фантастична искуства, пошто су их узроковале граничне ситуације у којима се јунак налазио, на међи између свог и туђег, жељеног и наметнутог, индивидуалног и колективног. Главни јунак *Митрове Америке* није грађен као мислеће биће које ће самопосматрањем решити егзистенцијалне кризе, већ све његове одлуке почивају на чулним и емотивним доживљајима. Митар зна да жендиба представља важну животну прекретницу:

Сутра ће све, што је данима и ноћима преметао у глави и о чему је маштао, што је заједно с брвнарком градио, и што се само рушило и подизало, бити разјашњено: постаће стварност којој се толико радовао и од које је толико стрепео. Сутра.⁶³

Удео и улога фантастичног у *Митровој Америци* слаби са Љубичним доласком, што утиче и на модификацију приповедног поступка, будући да наратор више нема потребу да се саживљава са свешћу главног јунака. Манифестујући се као светлост коју јунак исијава из себе у додиру са неживим, Митрове натприродне способности показују велик степен саживљености субјекта и објекта. Ипак, такви тренуци су ретки и ограничени увек на простор унутар

⁶² Исто, стр. 63.

⁶³ Исто, стр. 67.

породице, попут оног када су се Митар и Љубица вратили са једне од првих брачних шетњи у брвнару: „Са лакираних рукохвата Митрове столице, пошто он уклони руке, блесне светлост.“⁶⁴

Чезнући за завичајем, главни јунак Сарићевог романа напушта породицу у Галвестону, па са најстаријим сином одлази у Црквице и придружује се војницима у борбама за ослобођење земље. Митрови страхови проузроковани егзистенцијалном несигурношћу тиме нису престали, будући да га је непрекидно мучила запитаност у вези са исправношћу донете одлуке да напусти Америку, јер се и у домовини осећао као странац. Међутим, покушаји да у Црквицама изнова проживи фантастичне визије били су безуспешни:

Застао је пред зидом који дели сенку и светлост; чекао да се појаве, и отворе, она *светлосна врата*; али се то није десило! А кад је зашао у осветљени пропланак, схватио је, да, између сенке и светлости није било оног зида. Претерао је: сличности не могу увек бити онакве какве тражимо, и какве су нам потребне; најскупље се само једном дешава...⁶⁵

Сунце и светлост ће и даље бити предзнак неких важних збивања у роману, па и најаве Љубичиног доласка у Црквице, али они нису фантастичног карактера, пошто у тим описима „није било – као некад у Галвестонској шуми – оног *зида* између светлости и сенке, нити оних *светлосних врата!*...“⁶⁶ Опстајући као важни симболи, светлост и тама повезују различите слојеве приче, стварносне, фантастичне, архетипске, чиме се постиже јединство које постојање разноврсних идентитетских подела у роману настоји да разруши.

⁶⁴ Исто, стр. 99.

⁶⁵ Исто, стр. 179.

⁶⁶ Исто, стр. 213.

VIII ZAKЉUЧNA RAZMATRAЊA

Српска књижевност на просторима Косова и Метохије током друге половине XX века углавном је била изолована од матичне књижевности Србије и њених главних поетичких токова, у чему су велики утицај имали владајућа политичка идеологија и тенденције ка мултинационалности и мултикултуралности, као и стварање засебне књижевности. Зато се између најбољих остварења српских књижевника са ових простора тешко могу успоставити поетичке, идејне и стилске сродности са остварењима изван „граница“ ове покрајине, што се нарочито односи на прозу. Такво стање трајало је све до осамдесетих година, када долази до значајних историјских, друштвених и културних промена, а тиме и промена у духовној клими, што се одразило и на буђење националне свести Срба (нарочито ако се узме у обзир да се ишло ка великом датуму у српској историји – прослави шест векова од Косовске битке). Док је поезија доминирала (као што је и данас случај), дотле је утемељење романа као форме дошло знатно касније. Годином рођења романа у српској књижевности јужне покрајине може се сматрати 1957. (роман *Трагови* Вука Филиповића), али се правим датумом настанка модерног романа може узети година у којој је Петар Сарић објавио свој други роман *Сутра стиже Господар* (1979). Овај роман означио је прекретницу, како у самом Сарићевом стваралаштву, тако и у књижевном „третману“ човека, његовог места и улоге у свету, у романима који су настали после њега.

Попут већине књижевника, Петар Сарић се најпре огласио поезијом (он је и драмски писац, а у новије време и приповедач), али је свој најпотпунији ангажман на пољу књижевне уметности остварио као врстан и плодан романијер. Његових седам романа (*Велики ахавски трг*, *Сутра стиже Господар*, *Дечак из Ластве*, *Петруша и Милуша*, *Страх од светлости*, који је део следећег романа *Сара*, и *Митрова Америка*), декларишу га не само као наплоднијег, него и као најбољег романописца кога је јужна српска покрајина имала, а својим најбољим остварењима Петар Сарић је оставио знатан траг и у историји српске

књижевности. Реч је о књижевнику аутентичног профила, заокружене, кохерентне поетике, специфичног језичког и стилског израза.

Између Сарићеве поезије и романа, као и између експлицитних навода у интервјуима и записима и његових књижевних остварења, могуће је успоставити знак једнакости – његову пажњу окупира исти проблем човековог места у историји, питања слободе, отуђења, порекла и прошлости, како у првом тако и у последње написаном роману, иако се они само наизглед разликују по тематском, структуралном и стилском усмерењу. Док се, с једне стране, може говорити о митском, архетипском слоју његових романа, дотле је на другој страни сâм квалитет романа знатно условљен модерним „третманом“ човековог бића, његовог сензибилитета и његове психологије. Осим тога, теме романа су често везане за чињенице егзистенцијалне природе, што знатно утиче на тематски, естетски, а посебно на њихов значењски профил. Та својеврсна *поларизација* коју је успоставио и на тематском и језичко-стилском нивоу (користећи паралелно јекавицу и ијекавицу), постала је константа његове поетике од првог романа до данас. Док на једној страни имамо аутентично сарићевски митопоетски простор Бањана (обухваћено је време средином деветнаестог века – 1837, у роману *Сутра стиже Господар*, и године између два светска рата, као и године непосредно после завршетка Другог), као кључан хронотоп на којем је засновао своју приповест о лози Којадиновића (њеном пореклу и њеном завршетку), дотле се у истом том митском простору, у духу модерног егзистенцијалистичког романа, расправља о апсурду људске егзистенције и смислу отпора злу. Сарић је на тај начин створио два приповедна света: један *актуелни (апсолутни)* који конституише сферу „стварности“ за индивидуе у приповести и дуги *могући (релативни)*, који происходи из чинова креирања света и/или чинова представљања света од стране истих тих индивидуа, у смислу веровања, жеља, сањарења или замишљања. Дихотомија је тако постала начело Сарићевог књижевног обликовања света.

При томе роман *Сутра стиже Господар* заузима у Сарићевом опусу најзначајније место. У историји модерног српског романа на овим просторима, он заузима исто место родоначелника. Он се понаша као „матична ћелија“ према другим Сарићевим романима који су настали пре и после њега, јер је у причи која

има карактер легенде о инцесту између брата и сестре, предака Којадиновића, онај *херменеутички кључ* разумевања свеукупне сарићевске приповести о пореклу човековог зла и бесмисленом покушају да се вине изван својих људских граница, у пределе чисте лепоте, на прапочетке света. У њој је сублимиран мит о прародитељском греху, због којег Човеку нема искупљења ни смираја на земљи. Иако је својим првим романом *Велики ахавски трг*, алегоријском причом о митском граду Ахаву, само наговестио свеобухватност и ширину епске заснованости приче о Којадиновићима, он је значајан већ и због тога што се може сматрати нараторском генезом будућег романа *Сутра стиже Господар*. Усвајајући критички однос према прошлости, Сарић улази и у дубинске сфере људског живота, чиме назначавач снажан продор модернистичких литерарних оријентација у изоловану, скоро изопштену књижевност јужне српске покрајине.

У простору патријархалне културе, географски и литерарно означеном као Бањани, *Сарић* је, на узрочно-последичном односу тиранија-подаништво створио изузетан лик у српској књижевности – лик Господара Којадина. Између две крајности његовог лика – Којадина Господара и Којадина Човека, Сарић је успео да уметнички уобличи и систем тираније и систем подаништва, али и да постави питање о границама људске слободе и обезличености, питање одговорности, атеизма и ауторитета итд. Тако, на ширем плану, овај Сарићев роман тематизује она свевремена и свепросторна питања која су чисто онтолошког карактера, чиме се сâм роман сврстава у класике домаће књижевности.

Међутим, и тако *реалистичким* темама Сарић не прилази на класичан *реалистички* начин, већ кроз елементе фантастичног и магијског, које се углавном односе на разнолике манифестације светлости (као пројављивање божанског), потом кроз употребу легендарног и митског – митског предања, митолошких ахретипова (архетип Мајке, архетип Деце, архетипске слике Детињства, мит о Едипу, мит о Озирису и Изиди, мит о Нарцису, мит о Сизифу). При томе су два најснажнија архетипа *сенка* (несвесни део личности који остаје с оне стране прага свести, а може изгледати и као демонски двојник) и *анима* за мушкарце, односно *анимус* за жене (несвесно начело личности, изражено сликом супротног пола). Тако архетипови чине не само слике и ликове у Сарићевим романима, већ представљају читаве сижее, које вођен својом најдубљом логиком аутор циклично

понавља из романа у роман, надограђујући новим значењима или их доводи у контекст другачијих друштвених и интимних околности у којима „живе“ његови јунаци. Осим тога, Сарић је већ првим романом успоставио есхатолошку перспективу, односно скуп догађаја који се односе на последње ствари човека и света (у односу на који се посматрају догађаји у роману и поступци његових јунака), што чини посебан слој значења романа *Велики ахавски трг*, којим је писац направио пролог у свој највећи роман *Сутра стиже Господар*, иако су квалитативне разлике међу њима велике.

Спајајући стварно и имагинарно, прошло и садашње, историјско и митско, Сарићева реалистичка приповест о црногорском тиранину постаје *митска прича* о мрачним странама људске природе. Уметање фантастичног има дубље каузално значење, јер се њиме отвара могућност сагледавања процеса егоманије и злостављања, с једне, и процеса обезличавања и самопоништења човека, с друге стране.

При томе сâм третман *времена* указује на модеран дух Сарићевих романа, јер *физичком* времену, које подразумева историјски однос према догађајима, Сарић супротставља *психолошко* или *субјективно време*¹, где појединац има личну меру времена која није подударна са физичким временом. *Психолошко* време у роману (које обухвата и оно што се управо дешава и оно што се већ догодило, али и оно што ће се можда тек догодити, што дакле постоји као могућност), као посебан квалитет романа, Сарић је нарочито развио у делима која су уследила након његовог најзначајнијег романа: у *Дечаку из Ластве* и *Петруши и Милуши*. Користећи паралелно две технике приповедања (унутрашњи монолог и слободан индиректан говор), Сарић је остварио јединствен роман *тока свести* (*Дечак из Ластве*), који упркос бројним недоследностима и неуједначеностима на језичком и стилском нивоу, представља новитет не само у његовом опусу, него и у синхронији и дијахронији целокупне националне књижевности. Апсурд, тескоба, бесмисао, одсуство сваке акције, отуђеност од света, кроз причу о два последња становника кршевитог црногорског села Ластве – Мајке и Сина – чине

¹ *Психолошко* или *субјективно* време је израз *уметничког времена* у књижевности. Д.С.Лихачов уметничко време дефинише као појаву „самога уметничког ткања књижевног дела, која својим уметничким циљевима потчињава и граматичко време и његово философско схватање у књижевном делу.“ - Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, превоо Димитрије Богдановић, Српска књижевна задруга, 1972, стр. 251.

типичан егзистенцијалистички роман, који има више сродности са модерним западноевропским романом овог профила него са било којим другим делом у националној књижевности.

Сложена наративна схема у виду два гласа која наизменично теку или две приче које се преплићу и граде трећу – *причу о причи* – основна је карактеристика романа *Петруша и Милуша*. Тако успостављеном структурним спецификумом Сарић је наставио формално усавршавање започето претходним романом, али је основној поетичко-филозофској поставци – питање личне и опште (метафизичке) човекове кривике – отишао знатно даље не само на нивоу свог стваралаштва, него и у односу на целокупну српску прозу са сличним тематским преокупацијама. Роман *Петруша и Милуша* обилује исказима и деоницама о *причи и причању*, које се, видели смо, показује као универзална прича о „божјем изабранику то јест изгнанику“. Односно, *метаприча* која израста из романа има онтолошко утемељење у читавој Сарићевој поетици. Зато се овај роман може третирати као својеврсна сарићевска *Проклета авлија*. Фантастично и имагинарно чине посебан квалитет овог романа, јер се у контексту психологизације може тумачити као поглед у непознате, недокучиве стране бића, а у контексту поетизације романа чини његов највиши метафизички слој.

Међутим, тек ће са романом *Сара* Петар Сарић успети у својој замисли да у једном јединственом лику сублимира сва значења фантастичног и чудесног – да изгради *онтологију светлости*, тако што ће обједињујући највише естетске идеале (лепоту, доброту и мудрост) изградити „најсветлији“ лик међу другим ликовима својих романа – лик Саре, због којег ће овај роман добити све карактеристике романа магијског реализма, али он није само то. Роман се издваја специфичношћу позиције женских ликова, како у идеолошком, тако и у структуралном смислу. Њиме се руше предрасуде о расподели рационалних и ирационалних особина код мушкараца и код жена, јер нагонске пориве мушких ликова аутор супротставља Сариној разборитости (симболизираној *Књигом* као архетипом знања).

Централни мотив који је покретач свих догађаја у роману јесте *деоба*, која у усменој традицији представља једно од највећих огрешења о заједништво. *Деоба* која је „вечна“ и „којој краја нема“ дешава се најпре у самој унутрашњости

породице, а затим је условљена историјским и идеолошким престојавањима током Другог светског рата. Оно што је породична деоба на микроплану, то је братоубилачки рат за српски и црногорски народ на макроплану, чије ће значењске консеквенце Сарић наставити да разрађује и у најновијем роману *Митрова Америка*. Кроз раслојавање српске породице и кризу идентитета главног јунака Митра Глушице, писац је покушао да одговори на питање: колико идентификација са колективном свешћу може појединцу обезбедити осећај сигурности или постати узроком идентитетских криза. У тематском смислу, нарочито оном који се односи на проблематизовање кризе идентитета, *Митрова Америка* се не разликује од претходних Сарићевих романа. Међутим, роман се и те како разликује од претходних, јер се само просторно измештање радње у *свет* изван бањанског одражава и на *подвојеност* на структуралном, тематском, мотивском и значењском нивоу романа. Док се први део односи на мирнодопске прилике у Галвестону, дотле је другим делом враћен ток радње на ратна збивања током Првог светског рата (у Митровој родној Црној Гори); Митрова подвојеност се огледа и на плану приповедања (током његовог живота у Америци), док се по доласку у у домовину та подвојеност очитује у постојању фигуре двојника. Интензитет тих дилема, како унутрашњих, тако и спољашњих, приповедач је додатно оснажио служећи се поступком наизменичног присуства субјективног и објективног, митског и реалистичког, стварног и фикционалног, што ће се на ширем плану показати као драма читавог људског рода који трага за аутентичношћу.

На исти начин на који је могуће пратити Сарићев развојни пут, почев од првог романа *Велики ахавски трг*, па све до најновијег, *Митрова Америка*, исто је тако могуће пратити развој српског романа на Косову и Метохији кроз континуум Сарићевих остварења: поетички обрасци, теме, техника приповедања, однос према историји и човеку у историји, филозофско промишљање улоге човековог места у свету и питање смисла његове егзистенције, које је овај писац књижевно елаборирао, представљају парадигматску нит на којој почивају идеје, обрасци и модели других аутора. Зато је место Петра Сарића у књижевности ствараној на овим просторима јасно утемељено и веома значајно, а тиме и у историји

целокупне српске књижевности, као што и нас утврђени књижевно-естетски постулати његових остварења обавезују да им се увек изнова враћамо. Јер, у крајњем Сарићево дело није у себе затворена целина, него се, према терминологији Умберта Ека, може сматрати *отвореним делом*, а то значи да аутор нуди два или више равноправна читања и захтева већи духовни напор, иако то на први поглед не мора изгледати тако.

IX ПРИЛОЗИ

1. БИБЛИОГРАФИЈА ПЕТРА САРИЋА

2. „Нијесам је могао оставити“, *Стремљења*, V, 2, 1964, 188.
3. „Пјесма мојој њиви“, „Хоћу да се сјећам“, *Стремљења*, 5, V, 1964, 573.
4. „Измјерисмо висину“ (Љубав, Јесењи немири, Молба), *Стварање*, XX, 3-4, 1965, 294-296.
5. „Вјечита смјена“, „Умор“, „Глад“, „Ријека“, „Молба“, *Стремљења*, V, 2, 1965, 180-182.
6. „Боје“, „Жена“, „Двије равни“, „Књига“, „А мјерачи мјере“, „Трагови“, *Стремљења*, VI, 3, 1965, 249-251.
7. „Пред Богородицом Љевишком“, „Говори пријатељ“, „Ниједи људи“, *Стремљења*, VI, 1965, 495-498.
8. „Између два мора“, „Сан“, *Дело*, XII, 8-9, 1966, 1091.
9. „Сунцокрет“, „Сунце“, „Ноге“, „Руке“, „Љето“, *Стремљења*, VII, 5, 1966, 426-428.
10. *Небески дом*, поезија, Јединство, Приштина, 1972.
11. *Велики ахавски трг*, роман, Просвета, Београд, 1972.
12. *Врх поља*, поезија, Јединство, Приштина, 1973.
13. *Савремена српска књижевност Косова 1*, поезија, приредили Драгољуб Стојадиновић, Петар Сарић), белешке о писцима 165-170, Просвета, Београд, 1973.
14. *Савремена српска књижевност Косова 2*, критика, приредили Драгољуб Стојадиновић, Петар Сарић, белешке о писцима 245-246, Просвета, Београд, 1973.
15. *Конак реке*, поезија, Јединство, Приштина, 1975.
16. *Сутра стиже Господар 1*, роман, Просвета, Београд, 1979.
17. *Сутра стиже Господар 2*, роман, Просвета, Београд, 1981.
18. *Големим ахавским плоштад*, роман, македонски, Мисла, Скопје, 1982.
19. *Сутра стиже Господар*, роман, друго издање, Просвета, Београд, 1982.

20. Nesër arrin Kryezoti / Petar Sariq ; [përktheu Zenun Çelaj], Rilindja, Prishtinë, 1983. Prevod dela: Sutra stiže gospodar, Pashënie / Petar Pijatović: str. 425-429.
21. Jutri pride Gospodar / Petar Sarić ; [prevedel Herman Vogel ; spremno besedo napisal Stevan Kordić, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1984. Prevod dela: Sutra stiže gospodar O vladanju in podložništvu / Stevan Kordić: str. 489-511.
22. „Прича о Ластви“, У: *Књижевност*, God.40, knj.80, br. 4 (1985), str. 582-592.
23. Vječiti pomenici ; Bitka na Vučijem dolu [Zvučni snimak] / [tekst] Petar Sarić ; guslar Miljanić Milomir, zvučna kaset, Beograd, PGP RTS, 1985.
24. Vječiti pomenici [Zvučni snimak] ; Bitka na Vučjem Dolu / [tekst] Petar Sarić ; guslar Milomir Miljanić, gramofonska ploča, Beograd, PGP RTS, 1985.
25. „Njegovo telo beše sljubljeno s njenim“, *Савременик*, месечни часопис ISSN: 0036-519X.- God. 32, br. 6 (1986), str. 515-520.
26. *Dečak iz Lastve*, roman, Prosveta, Beograd, 1986.
27. „Невестица Диздара Бегенишића“, У: *Књижевност*, месечни часопис ISSN: 0023-2408.- God.45, knj.88, br. 7/8 (1988), str. 1019-1043.
28. „Јаница“, У: Стремљења, часопис за књижевност и уметност God. 23, br. 2/3 (1988), str. 3-15.
29. „Петрушино казивање“, У: Стремљења, часопис за књижевност и уметност God. 29, br. 5 (1989), стр. 6-16.
30. *Паклено поље* : (изабране и нове песме) / Петар Сарић ; избор и предговор Радивоје Микић, Јединство, Приштина, 1990.
31. „Никад не знам кад ћу се срести са оцем“, одломак из романа *Петруша и Милуша*, *Стремљења*, часопис за књижевност и уметност , Год. 30, 9 (1990), str.9-13.
32. *Дечак из Ластве*, роман, друго издање, Београд, Просвета, Српска књижевна задруга, Књижевне новине – Никшић, Универзитетска библиотека, 1990.
33. „Просјак је дошао ноћу“, У: *Књижевност* : месечни часопис God. 45, knj. 89, sv. 5 (1990), str. 894-899.
34. *Петруша и Милуша*, роман, Српска књижевна задруга, Београд, 1990.

35. „Повратак из Никшића“, одломак из романа *Дечак из Ластве*, У: Стремљења : часопис за књижевност и уметност God. 31, br. 1/3 (1991), str. 31-36.
36. *Дечак из Ластве*, брајево писмо: у две свеске, свеска 1, роман, „Филип Вишњић“, Београд, 1991.
37. *Дечак из Ластве*, брајево писмо: у две свеске, свеска 2, роман, „Филип Вишњић“, Београд, 1991.
38. „Повратак из Никшића“, Стремљења : часопис за књижевност и уметност God. XXXI, бр. 1-2-3, стр. 31-36.
39. „Замка Андрићеве уметности“, У: Књижевност : месечни часопис, God. 47, knj.97, sv. 8/9/10 (1992), str. 1243-1247.
40. „У мојој души је студен камен“, У: *Јединство*, 10-11.07.1993, 176/177, str. 9.
41. „Истинска уметност је вечна“, У: *Јединство*, 9-10.19.1993. 274-275, str. 8
42. *Сутра стиже господар*, роман, приредио Стеван Кордић, Роман у Црној Гори, књуга 14, Обод, Цетиње, 1994.
43. „Поданици и господари“, разговор водила, Вера Гавриловић, У: *Побједа*, 17.06.1995, 10602, стр. 11.
44. *Сутра стиже господар*, роман, Српска књижевна задруга, Београд, 1995.
45. „Са кућног прага се види цео свет“, разговор водио Мирко Жарић, 13.04.1996, 29626, str. 27.
46. „Чекајући Јована Дучића“, У: *Чекајући повратак Дучићев*, 1996, стр. 68.
47. *Страх од светлости*, роман, Народна књига – Алфа, Београд, 2005.
48. „Свадбено весеље“, У: *Српски југ*, часопис за књижевност, уметност и културу, God. 2, br. 4 (2005), str. 7-14.
49. „Мир Богородице Љевишке“, У: *Летопис Матице српске*, God. 181, knj. 475, sv. 6 (jun 2005), str. 898-900.
50. „Призрен“, У: *Летопис Матице српске*, God. 181, knj. 475, sv. 6 (jun 2005), str. 900-901.
51. „Неродимка“, У: *Летопис Матице српске*, God. 181, knj. 475, sv. 6 (jun 2005), str. 901.

52. „Лаб“, У: *Летопис Матице српске*, God. 181, knj. 475, sv. 6 (jun 2005), str. 901.
53. „Пут“, У: *Летопис Матице српске*, God. 181, knj. 475, sv. 6 (jun 2005), str. 902.
54. *Сара*, роман, Српска књижевна задруга, Београд, 2008.
55. „Питања треба сачувати од одговора“, У: *Књижевне новине*, лист за књижевност, уметност и друштвена питања, God. 60, 2008, стр. 10.
56. „Писмо са Косова“, У: *Летопис Матице српске*, God. 184, knj. 481, sv. 4 (april 2008), str. 573-576.
57. „Овај рат не личи претходном“, *Летопис Матице српске*, God. 184, knj. 481, sv. 5 (мај 2008), str. 770-772.
58. *Сара*, роман, друго издање, Српска књижевна задруга, Београд, 2009.
59. „Љубав после смрти“, У: *Драма*, часопис за позоришну уметност, драму, културу, науку ISSN: 1451-3609.- Br. 26 (2009), str. 61-68.
60. „Деоба“, одломак, *Стремљења*, часопис за књижевност и уметност, God. 41, br. 1 (2009), str. 13-17.
61. „Рат је старији од човека“, *Политика*, 10.III 2009.
62. „Са косметског кућног прага види се цео свет“, *Новости*, 14.12.2014.
63. *Митрова Америка*, роман, Просвета, Београд, 2012.
64. „Тамо где се губи време за књигу, губи се и нада“, *Јединство*, 22. октобар 2012, стр. 7.
65. „Дубоки расцеп у души“, *Новости*, 04. Јули, 2012.
66. *И времену се затурио траг (отворена и затворена писма са Косова)*, писма, Vukotić media, Београд, 2015.
67. *Васиљ и Госпава Сарић; сјећања њихове дјеце*, приредили Петар и Никола Сарић, Драслар партнер, Београд, 2015.
68. „Сахрана у Сушићу“, У: *Летопис Матице српске*, God. 191, knj. 495, sv. 3 (mart 2015), str. 230-236.

1. ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

1. ABANJANO, Nikola. *Mogućnost i sloboda*. Prevod i predgovor Heda Festini. Nolit, Beograd, 1967.
2. АВОТ, Porter H. *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić. Službeni glasnik, Beograd, 2009.
3. ADLER, Alfred. *Individualna psihologija: praksa i teorija*. S nemačkog prevela Ksenija Atanasijević. Matica srpska – Prosveta, Novi Sad – Beograd, 1984.
4. АНДРЕЈЕВИЋ, Даница. *Савремени косовски роман*. Приштина, Јединство, 1986.
5. АНДРЕЈЕВИЋ, Даница. *Портрети косовских писаца*. Јединство, Приштина, 1988.
6. АНДРЕЈЕВИЋ, Даница. *Српски роман XX века*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.
7. АНДРИЋ, Иво. *Знакови поред пута (књига прва)*. Политика – Народна књига, Београд, 2005.
8. АНДРИЋ, Иво. *Знакови поред пута (књига друга)*. Политика – Народна књига, Београд, 2005.
9. ARISTOTEL. *O pesničkoj umetnosti*. Prevod s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić. Beograd, Dereta, 2002.
10. АЋИН, Јовица. *Голи приповедач (Поетика за екстрареалистичко приповедање) – о којечему изгубљеном и нађеном – допуњено још понечим*. Службени гласник, Београд, 2011.
11. BAL, Mike. *Naratalogija: teorija priče i pripovedanja*. Prevela Rastislava Mirković, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 2000.
12. BART, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Preveo Ivan Čolović. Beograd, Nolit, 1971.
13. BART, Rolan. „Efekat stvarnog”. Prevela Jelena Novaković. *Treći program*, br. 85, II, Beograd, (1990): 190–196.
14. ВАХТИН, Mihail. *Ka filozofiji postupka*. Preveo Dušan Radunović. Službeni glasnik. Beograd, 2010.

15. ВАХТИН, Mihail. *O romanu*. Preveo Aleksandar Bednjarević, Beograd, 1989.
16. ВАХТИН, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela s ruskog Milica Nikolic. Beograd, 2000.
17. ВАШЛАР, Gaston. *Poetika prostora*. Prevela Frida Filipović. Beograd, Kultura, 1969.
18. БЕРЋАЈЕВ, Николај. *Самоспознаја: покушај аутобиографије*. Превео Милан Чолић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.
19. БЕРЋАЈЕВ, Николај. *Смисао стваралаштва: покушај оправдања човека*. Превео Небојша Ковачевић, Бримо, Београд, 2001.
20. ВЈУКЕНАН, Džeјms. *Granice slobode: između anarhije i Levijatana*. Preveo s engleskog Mašan Bogdanovski, Dereta, Beograd, 2002.
21. ВОЈМ, Svetlana. *Budućnost nostalgije*. Preveli s engleskog Zia Gluhbegović i Srđan Simonović. Geopoetika, Beograd, 2005.
22. БРАЈОВИЋ, Тихомир. *Komparativni identiteti: Srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*. Službeni glasnik, Beograd, 2012.
23. ВУТ. Вејн. *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Nolit, Beograd, 1976.
24. ВЕЛЕК, Rene i VOREN, Ostin. *Teorija književnosti*. Preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd, Nolit, 1965.
25. ВИГОТСКИ, Lav. *Psihologija umetnosti*. Redakcija izvornog izdanja i komentari: Vjačeslav Vsevolodovič, preveo Jovan Janićijević, Nolit, Beograd, 1975.
26. ВИНАВЕР, Станислав. *Језик наш насушни*. Београд, 1952.
27. ВУКОВИЋ, Ђорђије. *Историјски роман*. Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2009.
28. ВУЧКОВИЋ, Радован. *Модерни роман двадесетог века*. Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево, 2005.
29. ВУЧКОВИЋ, Радован. *Писац, дело, читалац: о креативном писању, читању и интерпретацији*. Службени гласник, Београд, 2008.
30. ГАДАМЕР, Hans Georg. *Istina i metoda: osnovi filozofske hermeneutike*. Prevod Slobodan Novakov, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1978.
31. ГЕТЕ, Јохан Волфганг. *Списи о књижевности и уметности*. Београд, Култура, 1959.

32. ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран. *Књижевност и ритуали*. Српска књижевна задруга, Београд, 1998.
33. ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран. *Кафка: кривица и казна*. Слово љубве, Београд, 1980.
34. GLUŠČEVIĆ, Zoran. *Mit, književnost i otuđenje*. Vuk Karadžić, Beograd, 1970.
35. ГРЕЈВС, Роберт. *Грчки митови*. Београд – Приштина, Нолит – Јединство, 1987.
36. ДЕЛИЋ, Јован. *Српски надреализам и роман*. Београд, Српска књижевна задруга, 1980.
37. ДЕРЕТИЋ, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд, Требник, 1996.
38. ДЕРЕТИЋ, Јован. *Поетика српске књижевности*. Београд, Филип Вишњић, 1997.
39. ДЕРЕТИЋ, Јован. *Српски роман 1800-1950*. Нолит, Београд, 1981.
40. ДЕСНИЦА, Владан. *Прољећа Ивана Галеба*. СКЗ, Београд, 1967.
41. DOLEŽEL, Lubomir. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Prevela s engleskog Snežana Kalinić, Službeni glasnik, Beograd, 2008.
42. ДОКИЋ, Radoslav. *Znak i simbol*. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003.
43. ЂОРЂЕВИЋ, Милош. *Модели српског романа (1945-1955)*. Институт за српску културу – Приштина, Просвета – Београд, Нови свет – Приштина, 1996.
44. EDEL, Leon. *Psihološki roman: 1900-1950*. Prevela Vida Marković. Kultura, Beograd, 1962.
45. ЕКО, Умберто. *Симбол*. Превео с италијанског Перо Мужичевић. Београд, Народна књига – Алфа, 1995.
46. ЖЕНЕТ, Жерар. *Уметничко дело: Иманентност и трансцендентност*. Превео с француског Миодраг Радовић. Нови Сад, Светови, 1996.
47. ŽIVKOVIĆ, Dragiša. *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*. Beograd, Naučna knjiga, 1974.
48. ЖИВКОВИЋ, Драгољуб. *Од поетике до онтологије уметности*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.

49. ŽMEGAČ, Viktor. *Povijesna poetika romana*. Drugo prošireno izdanje, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991.
50. ZORIĆ, Pavle. *Duh romana*. Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980.
51. ZUROVAC, Mirko. *Umjetnost i egzistencija: vrijednost i granice Sartrove estetike*, Mladost, Beograd, 1978.
52. ИВАНОВИЋ, Радомир. *Књижевно стваралаштво Косова на српскохрватском језику*. Приштина, Заједница научних установа Косова, 1971.
53. IVANOVIĆ, Radomir. *Tumačenja savremenog romana*. „August Cesarec“, Zagreb, 1976.
54. ИГЊАТОВИЋ, Срба. *Проза промене: деконструкција-конструкција, конвенције и иновације у савременој српској прози (1950-1979)*. Вук Караџић, Београд, 1981.
55. ILIĆ, Miloš. *Teorija i filozofija stvaralaštva*. Gradina. Niš, 1979.
56. ИНГАРДЕН, Роман. *Онтологија уметности*. Нови Сад, Књижевна задруга, 1991.
57. ИНГАРДЕН, Роман. *О сазнавању књижевног уметничког дела*. Превео Бранимир Живојиновић. Београд, СКЗ, 1971.
58. *Интердисциплинарност теорије књижевности*. Уредник Милослав Шутић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001.
59. *Историјски роман*. Уредник др Миодраг Матицки, Институт за књижевност и уметност у Београду – Институт за књижевност – Сарајево, Београд – Сарајево, 1992-1996.
60. ЈАКОБСОН, Роман. *Огледи из поетике*. Београд, Просвета, 1978.
61. JASPERS, Karl. *Pitanje krivice*. Prevod Vanja Savić. Konrad Adenauer Stiftung, Beograd, 2009.
62. ЈЕРОТИЋ, Владета. *Сећања*. Ars libri – Задужбина Владете Јеротића – Беокига, Београд, 2010.
63. ЈЕРОТИЋ, Владета. *Човек и његов идентитет*. Ars libri – Бесједа, Београд – Бања Лука, 2002.

64. ЈОКИЋ, Вујадин. *Размеђа савремене филозофије*. Јединство, Приштина, 1981.
65. ЈУВАН, Marko. *Наука о књижевности и реконструкцији: увод у савремене студије књижевности*. Превод са словеначког Милjenка Vitezović, Službeni glasnik, Београд, 2011.
66. JUNG, K.G. *Психолошке расправе*. С немачког превео Tomislav Bekić, Matica srpska, Novi Sad, 1977.
67. КАТРОГА, Fernando. *Историја, време и памћење*. Превела с португалског Sonja Asanović Todorović. Clio, Београд, 2011.
68. КАЈЗЕР, Wolfgang. Тко приповједа роман. *Умјетност ријечи*. Бр. 3, Загреб, 1957, стр. 57-169
69. *Књижевне теорије XX века*. Уредник др Милослав Шутић. Београд, Институт за књижевност и уметност, 2004.
70. КОВАЧ, Никола. *Простори романа*. Јединство – Просвета, Приштина – Београд, 1991.
71. КОЕН, Leon. *Метафоре, figure и значење*. Београд, 1986.
72. КОМПАЊОН, Антоан. *Демон теорије*. Превод с француског: Милица Козић, Владимир Капор и Бранко Ракић. Светови, Нови Сад, 2001.
73. КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. *Феноменолошки приступ књижевном делу*. Београд, 1974.
74. КОРАЋ, Станко. *Српски роман између два рата: 1918-1941*. Нолит, Београд, 1982.
75. КОСТИЋ, Драгомир. *Савремена проза на Косову и Метохији (1945-2000)*. Лепосавић, Институт за српску културу – Приштина, 2002.
76. КОСТИЋ, Лаза. *Основно начело*. Београд, 1962.
77. KRISTEVA, Julija. *Neverovatna potreba da verujemo*. Preveo Zoran Minderović, Službeni glasnik, Београд, 2010.
78. КУПЕР, Dž. K. *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*. Preveo Slobodan Đorđević. Београд, Nolit, 2004.
79. ЛЕШИЋ, Зденко. *Теорија књижевности*. Службени гласник, Београд, 2011.
80. ЛИХАЧОВ, Д. С. *Поетика старе руске књижевности*. Превео Димитрије Богдановић, Српска књижевна задруга, 1972.

81. ЛОМПАР, Мило. *Негде на граници филозофије и литературе: о књижевној херменеутици Николе Милошевића*. Службени гласник, Београд, 2009.
82. ЛОСЕВ, Алексеј. *Дијалектика мита*. С руског превео и поговор написао Илија Марић, Београд, 2000.
83. ЛУКАЋ, Ђерђ. *Istorijski roman*. Prevod Fride Filipović. Kultura, Beograd, 1958.
84. LUKACZ, Georg. *Teorija romana*. Preveo dr Kasim Prohić. Sarajevo, 1968.
85. ЛУКАЋ, Georg. *Duša i oblici*. Prevela Vera Stojić. Beograd, 1973.
86. ЛУКИЋ, Sveta. *Savremena jugoslovenska literatura (1945-1965): rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*. Beograd, Prosveta, 1968.
87. МАКИЈАВЕЛИ, Nikolo. *Vladalac*. Priredio i uredio Miodrag-Miša Vujović. Riznica, Beograd, 2010.
88. MARINO, Adrijan. *Moderno, modernizam, modernost*. Prevele s rumunskog Mariana Dan i Zoja Tomić. Beograd, Narodna knjiga, 1997.
89. MARKJEVIĆ, Henrik. *Nauka o književnosti*. Preveo dr Stojan Subotin. Beograd, 1974.
90. MARCUSE, Herbert. *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Freuda*. Preveo Tomislav Ladan. Naprijed, Zagreb, 1965.
91. MEDVEDEV, P. N. *Formalni metod u nauci o književnosti. Kritički uvod u sociološku poetiku*. Preveo Ђорђе Вукović. Beograd, 1976.
92. МЕЛЕТИНСКИ, Јелеазар. *Историјска поетика новеле*. Превела с руског Радмила Мечанин, Матица српска, Нови Сад, 1996.
93. МЕЛЕТИНСКИ, Јелеазар. *Историјска поетика романа*. Матица српска, Нови Сад, 1997.
94. МЕЛЕТИНСКИ, Јелеазар. *О књижевним архетиповима*. Превела с руског Радмила Мечанин, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2011.
95. МИЛИЋ, Novica. *Istina apokalipse: književnost i filozofija na „poslednjem sudu“*. Gradac, Biblioteka Lađa, 2003.
96. МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар. *Традиција и авангардизам*. Нови Сад, Матица српска, 1968.
97. МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар. *Теорија књижевности*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

98. MILOŠEVIĆ, Nikola. *Ideologija, psihologija, stvaralaštvo*. Beograd, Duga, 1972.
99. MILOŠEVIĆ, Nikola. *Antropološki eseji*. Beograd, Beletra, 1990.
100. MILOŠEVIĆ, Nikola. *Negativni junak*. Beletra, Beograd, 1990.
101. МИРКОВИЋ, Чедомир. *Под окриљем нечастивог: шездесет шест савремених српских романсијера*. Beograd, Дерета, 1996.
102. *Mitologija – ilistrirana enciklopedija*. Priredili Richard Cavendish, Trevor O. Ling, prevela Gordana V. Popović, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana – Zagreb, 1990.
103. МИШИЋ, Зоран. *Критика песничког искуства*. Beograd, СКЗ, 1996.
104. *Moderna teorija romana*. Priredio Milivoj Solar. Nolit, Beograd, 1979.
105. *Moderna tumačenja književnosti*. (M. Đurčinov, N. Kovač, Z. Lešić, N. Koljević, T. Kulenović i N. Petković). Sarajevo, 1981.
106. MUKARŽOVSKI, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost: ogledi iz estetike i poetike*. Izbor i prevod Aleksandar Plić. Nolit, Beograd, 1986.
107. NASTOVIĆ, Ivan. *Zapisi o nesanicu Ive Andrića u svetlu dubinske psihologije*. Prometej, Novi Sad, 2005.
108. PAVLOVIĆ, Miodrag. *Poetika modernog*. Nova Pazova, Bonart, 2002.
109. ПАВЛОВИЋ, Миодраг. „Питање фантастике“. У: *Читање замисљеног: есеји из светске књижевности*. Братство-Јединство, Нови Сад, 1990, стр. 89-95.
110. PAZ, Oktavio. *Luk i lira*. U prevodu Radoja Tatića. Beograd, Prosveta, 1990.
111. ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892-1918*. Beograd, СКЗ, 1995.
112. ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Послератна српска књижевност 1945-1970*. Beograd, Просвета, 1972.
113. PARANDOVSKI, Jan. *Alhemija reči*. Preveo s poljskog Svetozar Nikolić. Beograd, Kultura, 1964.
114. PELEŠ, Gajo. *Značenje i priča*. Zagreb, 1989.
115. ПЕРВИЋ, Мухарем. *Приповедање и мишљење: видови савременог југословенског романа*. Српска књижевна задруга, Beograd, 1978.
116. ПЕТРОВИЋ, Бошко. *Усмена реч*. Матица српска, Нови Сад, 1991.

117. PETROVIĆ, Svetozar. *Kritika i književno djelo*. Zagreb, 1963.
118. PIKON, Gaetan. *Pisac i njegova senka: uvod u jednu estetiku književnosti*. Prevela Dana Milošević, Kultura, Beograd, 1965.
119. *Поетика. Теорија и историја појма*. (Ц. Тодоров / Ч. Серге / М. Л. Гаспаров / Н. Петковић / З. Шкроб / В. Бити). Приредио Гојко Тешић. Београд, Народна књига – Алфа, 2000.
120. ПОПОВИЋ, Богдан. *Књижевна теорија и естетика. Сабрана дела Богдана Поповића*, књига IV. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
121. PRINS, Džerald. *Naratološki rečnik*. Prevela s engleskog Brana Miladinov, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
122. PSEUDO Longin. *O uzvišenom*. Preveo Ton Smerdel. Zagreb, 1980.
123. RADOVIĆ, Miodrag. *Književna aksiologija: problemi i teorije književnog vrednovanja u dvadesetom stoleću*. Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo, 1987.
124. *Rađanje moderne književnosti: roman*. Priredio Aleksandar Petrov. Nolit, Beograd, 1975.
125. *Rečnik književnih termina*. Glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković. Banja Luka, Romanov, 2001.
126. РИКЕР, Пол. *Време и прича. Том I*. Превеле Славица Милетић и Ана Моралић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1993.
127. RUSO, Žan-Žak. *Društveni ugovor: o poreklu i osnovama nejednakosti među ljudima – rasprava o naukama i umetnostima*, preveli Tihomir Marković, Radmilo Stojanović, Mira Vuković, Beograd – Filip Višnjić, 1993.
128. SIAMI, Anri. *Poetika*. Preveo s francuskog Nikola Bertolino. Zemun – Beograd, Biblioteka XX vek – Plato, 1998.
129. SIORAN, Emil M., *Istorija i utopija*. Preveo Branko Jelić, Dom kulture Čačak, Čačak, 1987.
130. SOLAR, Milivoj. *Ideja i priča*. Drugo, prošireno izdanje. Znanje, Zagreb, 1980.
131. SOLAR, Milivoj. *Pitanja poetike*. Zagreb, Školska knjiga, 1971.
132. SOLAR, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb, Školska knjiga, 1984.

133. СТОЈАНОВИЋ, Драган. *Феноменологија и вишезначност књижевног дела: Ингарденова теорија опализације*. „Вук Караџић“, Београд, 1976.
134. STOLOVIĆ, Leonid. *Suština estetske vrednosti*. Grafos, Beograd, 1983.
135. ТЕН, Иполит. *Филозофија уметности*. Превео М. Стефановић. Београд, 1955.
136. *Teorijska misao o književnosti*. Priredio Petar Milosavljević. Novi Sad, Svetovi, 1991.
137. TODOROV, Cvetan. *Poetika*. Sa francuskog preveli Branko Jelić i Miloš Konstantinović. Beograd, Plato, 1998.
138. TODOROV, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela Aleksandra Mančić, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
139. TOLSTOJ, Lav. *Traganje za Bogom*. Eden, Sremska Kamenica, 2011.
140. ТОМАШЕВИЋ, Вошко. *Poezija i mišljenje*. Beograd, 1998.
141. ТОМОВИЋ-ЏУДИЋ, Сонја. *Književno-antropološki portreti*. CID, Podgorica, 2006.
142. УЗЕЛАЦ, Милан. *Филозофија игре: прилог феноменологији игре код Еугена Финка*. Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.
143. USPENSKI, B. A. *Poetika kompozicije – semiotika ikone*. Nolit, Beograd, 1979.
144. *Filozofski rječnik*. Glavni urednik Vladimir Filipović. Zagreb, 1965.
145. ФОЧТ, Иван. *Tajna umjetnosti*. Školska knjiga, Zagreb, 1976.
146. ФОЧТ, Иван. *Uvod u estetiku*. Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972.
147. ФОРСТЕР, Едвард Морган. *Аспекти романа*. Превео Никола Кољевић. Орфеус, Нови Сад, 2002.
148. ФРАЈ, Нортроп. *Песничка митологија*. Превод Тања Булатовић. Београд, 1999.
149. FROMM, Erich. *Bekstvo od slobode*. Preveli Slobodan Đorđević, Aleksandar I. Spasić. Naprijed – Zagreb, Nolit – Beograd, Zagreb, 1984.
150. FROMM, Erich. *Autoritet i porodica*. Preveo s njemačkog Ljubomir Tadić, Naprijed – Zagreb, Nolit – Beograd, Zagreb, 1989.
151. ХАМБАШ, Бела. *Теорија романа*. Превод и поговор Сава Бабић. Студентски културни центар, Београд, 1996.

152. ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Из старе српске религије и митологије (1910-1924)*. Сабрана дела, крига прва, приредио Војислав Ђурић. Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Партенон М.А.М., Београд, 1994.
153. *Čovek danas*, zbornik filozofskih ogleda, grupa autora (Grlić, Marković, Pavićević, Rejović i dr., Nolit, Beograd, 1964.
154. ЧОЛАК, Бојан. *Роман патријархалне културе: Борислав Станковић, Газда Младен*. Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009.
155. ЦАЦИЋ, Петар. *Митско у Андрићевом делу: Хрстова греда у каменој канији*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1995.
156. ŠILER, Fridrih. *O lepom*. Prevod i komentari Strahinja Kostić, izbor i predgovor Miljan Mojašević. Kultura, Beograd, 1967.
157. ŠLEGEL, Fridrih. *Ironija ljubavi (izbor iz dela)*. Izabrao i preveo Dragan Stojanović, Zepter Book World, Beograd, 1999.
158. ŠOPENHAUER, Artur. *Pareneze i maksime*. Prema prevodu dr S. Predića. Moderna, Beograd, 1990.
159. ŠTAJGER, Emil. *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Prevela Drinka Gojković, Prosveta, Beograd, 1978.
160. ŠTANCL, Franc. *Tipične forme romana*. Prevela Drinka Gojković. Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987.
161. ШУТИЋ, Милослав. *Подрхтавање смисла: теоријско-естетичка истраживања*. Службени гласник, Београд, 2009.
162. ŠUTIĆ, Miloslav. *Poezija i ontologija*. Beograd, 1985.
163. ШУТИЋ, Милослав. *Трагање за методом*, Службени гласник, Београд, 2010.
164. ШУТИЋ, Милослав. *Херменеутика књижевности*, Службени гласник, Београд, 2012.

2. ПОСЕБНА ЛИТЕРАТУРА

1. АНДРЕЈЕВИЋ, Даница. „Господар и народ“ (приказ књиге *Сутра стиже Господар*). У: *Стремљења*, Год. 21, бр. 1 (јануар-фебруар 1980), стр. 149-151.
2. АНДРЕЈЕВИЋ, Даница. „У апсурдном кругу постојања“. У: Анрејевић Даница, *Портрети косовских писаца*. Јединство, Приштина, 1988, стр. 192-196.
3. АНДРЕЈЕВИЋ, Даница. „Равнотежа физике и метафизике“ (Петар Сарић, *Петруша и Милуша*, Српска књижевна задруга, Београд, 1990). У: *Летопис Матице српске*, Год. 167, књ. 447, св. 1 (јануар 1991), стр. 141-145.
4. АНДРЕЈЕВИЋ, Даница. „Романи Петра Сарића“. У: Даница Анрејевић, *Видови српског модернизма (есеји о српској књижевности XX века)*. Институт за српску културу – Приштина, Лепосавић, 2011, стр. 265-273.
5. АНДРЕЈЕВИЋ, Даница. „Романи Петра Сарића“. У: *Културно наслеђе Косова и Метохије: научно виђење исходишта, развоја, значаја и чувања*, научни скуп, Лепосавић, 15. децембар 2009, стр. 31-38.
6. БОГАВАЦ, Милован. „Поетско и мисаоно виђење света“ (Петар Сарић, *Конак реке*). У: Милован Богавац, *Стара и нова читања и тумачења*. Књижевна заједница „Звездара“ – Београд, Предузеће „Апостроф“ – Београд, 1996, стр. 105-108.
7. БОГАВАЦ, Милован. „Стварно и имагинарно“ (Петар Сарић, *Велики ахавски трг*). У: Милован Богавац, *Стара и нова читања и тумачења*. Књижевна заједница „Звездара“ – Београд, Предузеће „Апостроф“ – Београд, 1996, стр. 117-119.
8. ВЛАХОВИЋ, Гордана. „Са Саром, уз књигу“ (приказ књиге *Сара* Петра Сарића, Београд, 2008). У: *Багдада*, Год. 51, бр. 480 (2009), стр. 375-381.
9. ВЛАХОВИЋ, Гордана. „Са Саром, уз књигу“ (приказ књиге *Сара* Петра Сарића, Београд, 2008). У: Гордана Влаховић, *Са Саром, уз књигу*. Едука, Београд, 2011, стр. 5-11.

10. ВЛАХОВИЋ, Гордана. „Свако има своју Америку“ (Петар Сарић, *Митрова Америка*, Просвета, Београд, 2012). У: *Књижевне новине* (Београд), Год. LXIV, бр. 1208 (децембар 2012), стр. 15.
11. ВЛАХОВИЋ, Гордана. „Могући поглед на свет несмирених душа у романима Петра Сарића“. У: *Савремена српска проза*, Зборник бр. 26, Зборник 30. књижевних сусрета „Савремена српска проза“, 30. мај–1. јун и 5-6. новембар 2013, Трстеник, Народна библиотека „Јефтимија“, Трстеник, 2014, стр. 151-156.
12. ВУКИЋЕВИЋ, Дејан. „Селективна библиографија Петра Сарића“. У: *Савремена српска проза*, Зборник бр. 26, Зборник 30. књижевних сусрета „Савремена српска проза“, 30. мај–1. јун и 5-6. новембар 2013, Трстеник, Народна библиотека „Јефтимија“, Трстеник, 2014, стр. 167-179.
13. ВУКОВИЋ, Владета. „Петар Сарић: *Беле клетве*“. У: Владета Вуковић, *Осврти*. Јединство, Приштина, 1972, стр. 257-261.
14. ВУКОВИЋ, Владета. „Бекство из тескобе у романима Петра Сарића и Милосава Ђалића“. У: *Савремена српска проза*, Зборник бр. 2, Зборник радова са шестих књижевних сусрета „Савремена српска проза“, 2-3. новембар 1989, Трстеник, 1989, стр. 87-93.
15. ГОРДИЋ, Славко. „Одгонетање судбинског у обичном, чудесног у малом“ (приказ књиге Петар Сарић, *Сара*, Београд, 2008). У: *Летопис Матице српске*, Год, 185, књ. 483, св. ½ (јануар-фебруар 2009), стр. 262-263.
16. ГОРДИЋ, Славко. „Књижевни ствараоци са Косова и Метохије“. У: *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима: међународни тематски зборник*, Књ. 2, *Књижевност*, Филозофски факултет, Косовска Митровица, 2010, стр. 419-425.
17. ЂОРЂЕВИЋ, Мирко. „Групни портрет“ (приказ књиге *Сутра стиже Господар*). У: *НИН*, бр. 1521 (2. Март 1980), стр. 32.
18. ЂУРИЧКОВИЋ, Милутин. „Петар Сарић: *Паклено поље*“. У: *Стремљења*, 5-6, 1992, стр. 203-205.

19. ЕГЕРИЋ, Мирослав, „Над романом *Сара* Петра Сарића“ (приказ књиге: Петар сарић, *Сара*, Београд, 2009). У: *Летопис Матице српске*, Год. 186, књ. 486, св. 4 (октобар 2010), стр. 726-729.
20. ЈЕРКОВ, Александар. „Између савремености и једне другачије несавремености“. У: *Савремена српска проза*, Зборник бр. 26, Зборник 30. књижевних сусрета „Савремена српска проза“, 30. мај–1. јун и 5-6. новембар 2013, Трстеник, Народна библиотека „Јефтимија“, Трстеник, 2014, стр. 157-166.
21. ЈЕФТИМИЈЕВИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, Марија. „Власт и подаништво у роману *Сутра стиже Господар* Петра Сарића“. У: *Баштина*, гласник Института за српску културу – Приштина, св. 28, Лепосавић, 2010, стр. 39-49.
22. ЈЕФТИМИЈЕВИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, Марија. „Мудрост, лепота и хармонија (о заснованости естетичког тумачења *Саре* Петра Сарића). У: *Баштина*, гласник Института за српску културу – Приштина, св. 28, Лепосавић, 2010, стр. 101-118.
23. ЈЕФТИМИЈЕВИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, Марија. „Светлост као духовни принцип једног савременог романсијера“. У: *Духовне и материјалне специфичности културе Косова и Метохије кроз историју*, тематски зборник са националног научног скупа са међународним учешћем, Лепосавић, 15. новембар 2011. године, Лепосавић, 2012, стр. 131-139.
24. ЈЕФТИМИЈЕВИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, Марија. „Велики ахавски трг – етимон свих Сарићевих каснијих романа“. У: *Савремена српска проза*, Зборник бр. 26, Зборник 30. књижевних сусрета „Савремена српска проза“, 30. мај–1. јун и 5-6. новембар 2013, Трстеник, Народна библиотека „Јефтимија“, Трстеник, 2014, стр. 139-150.
25. ЈЕФТИМИЈЕВИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, Марија. „Стварање као судбина (Феномен стваралачког процеса у поеми „Ткаља“ и у роману *Велики ахавски трг* Петра Сарића). У: *Баштина*, гласник Института за српску културу – Приштина, свеска 36, Лепосавић, 2014. стр. 81-94.
26. KILIBARDA, Novak. „Pjesnikova autonomija u jeziku (prikaz: Petar Sarić, *Nebeski dom*). У: *Delo*, God. 19, knj. 19, br. 3 (mart 1973), str. 431-432.

27. КОВАЧ, Никола. „Драма чулности и њено наличје“ (приказ: *Петруша и Милуша*). У: *Књижевне новине*, Год. 44, бр. 814 (15. фебруар 1991), стр. 13.
28. КОВАЧ, Никола. „Моралне димензије фолклорне прозе“ (приказ књиге: Петра Сарић, *Петруша и Милуша*, СКЗ, Београд, 1990). У: *Књижевност*, Год. 46, књ. 92, бр. 9-10 (1991), стр. 1187-1189.
29. КОВАЧЕВИЋ, Милош. „О неким стилско-језичким карактеристикама романа *Сара* Петра Сарића“. У: *Зборник радова Филозофског факултета*, XXXVIII/2008, Косовска Митровица, 2009, стр. 22-23.
30. КОВАЧЕВИЋ, Милош. „О неким стилско-језичким карактеристикама романа *Сара* Петра Сарића“. У: *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима*, Међународни тематски зборник, Књига I, *Језик и народна традиција*, (уредник Драги Маликовић; уредник прве књиге Софија Милорадовић), Филозофски факултет, Косовска Митровица, 2010, стр. 117-131.
31. КОПРИВИЦА, Драган. „Велики Ахавски тргови Петра Сарића: о роману *Велики Ахавски трг*“. У: *Стварање*, Год. 55, 1/5 (јануар-мај 1999), стр. 229-243.
32. КОРДИЋ, Стеван. „Кажа о господарењу и подаништву“. У: Петар Сарић, *Сутра стиже Господар*, предговор, Обод, Цетиње, 1994, стр. VII-XXIII
33. KORDIĆ, Stevan. “O vladanju in podložništvu”. U: *Jutri pride Gospodar*. Prevedel Herman Vogel, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1984, str. 489-511.
34. КОРДИЋ, Стеван. „Терет слободе“ (приказ: *Сутра стиже Господар*). У: *Побједа*, Год. 51, бр. 10365 (15. октобар 1994), стр. 9.
35. КОСТИЋ, Драгомир. „Раслојавање живота (роман *Сара* Петра Сарића), У: *Зборник Филозофског факултета у Приштини*, Косовска Митровица, 2015, vol. 45, br. 1, str. 343-366.
36. КОСТИЋ, Слободан. „Раскол бића и ствари у Сарићевој поезији“. У: Слободан Костић, *Новија српска поезија на Косову*, Јединство, Приштина, 1981, стр. 54-63.

37. КРЊЕВИЋ, Вук. „Заточници предрасуда“ (приказ: *Сутра стиже Господар*). У: *Политика*, Год. 77, бр. 23907 (26. април 1980), стр. 14.
38. ЛАКОВИЋ, Александар Б. „Деобе, заувек“ (приказ књиге Петра Сарића, *Сара*, Београд, 2008). У: *Градина*, часопис за књижевност, уметност и културу, Год. 45, бр. 28 (2009), стр. 259-261.
39. ЛУЧИЋ, Миливоје. „Симболи људске немоћи“ (о роману *Велики ахавски трг* Петра Сарића). У: *Стремљења*, Год. XIII, бр. 6 (1972), стр. 796-799.
40. МИЛОВИЋ, Момир С. „Слика вјерноподаничког менталитета“ (Петар Сарић, *Сутра стиже Господар*, Просвета, Београд, 1979). У: *Летопис Матице српске*, Год. 156, књ. 425, свеска 2 (фебруар 1980), стр. 433-436.
41. МИРКОВИЋ, Чедомир. „Легенда и збиља: *Дечак из Ластве* Петра Сарића“. У: Чедомир Мирковић, *Суботњи дневник* (одабране критике), Јединство - Приштина, Дечје новине – Горњи Милановац, 1989, стр. 118-122.
42. МИРКОВИЋ, Чедомир. „Легенда и збиља: *Дечак из Ластве* Петра Сарића“. У: Чедомир Мирковић, *Змајев знак на корицама*, Српска књижевна задруга, Београд, 1992, стр. 206-210.
43. МИРКОВИЋ, Чедомир. „Легенда и збиља: *Дечак из Ластве* Петра Сарића“. У: Чедомир Мирковић, *Под окриљем нечастивог* (шездесет шест савремених српских романсијера), Дерета, Београд, 1995, стр. 303-306.
44. МИРКОВИЋ, Чедомир. „Легенда и збиља: *Дечак из Ластве* Петра Сарића“. У: Чедомир Мирковић, *Под окриљем нечастивог* (шездесет шест савремених српских романсијера), друго издање, Дерета, Београд, 1996, стр. 303-306.
45. MIRKOVIĆ, Čedomir. „Neostvarena zamisao“ (prikaz: *Veliki ahavski trg*). У: *Savremenik*, God. 19, knj. 37, br. 2 (februar 1973), str. 205-206.
46. МИРКОВИЋ, Чедомир. „Неостварена замисао: *Велики ахавски трг* Петра Сарића“. У: Чедомир Мирковић, *Под окриљем нечастивог* (шездесет шест савремених српских романсијера), Дерета, Београд, 1995, стр. 300-302.

47. МИРКОВИЋ, Чедомир. „Неостварена замисао: *Велики ахавски трг Петра Сарића*“. У: Чедомир Мирковић, *Под окриљем нечастивог* (шездесет шест савремених српских романсијера), друго издање, Дерета, Београд, 1996, стр. 300-302.
48. МИРКОВИЋ, Чедомир. „Страст и злочин: *Петруша и Милуша* Петра Сарића“. У: Чедомир Мирковић, *Змајев знак на корицама*, Српска књижевна задруга, Београд, 1992, стр. 136-139.
49. МИРКОВИЋ, Чедомир. „Страст и злочин: *Петруша и Милуша* Петра Сарића“. У: Чедомир Мирковић, *Под окриљем нечастивог* (шездесет шест савремених српских романсијера), друго издање, Дерета, Београд, 1996, стр. 307-309.
50. МИКИЋ, Радивоје. „Поље као храм и песма као молитва“. У: Петар Сарић, *Паклено поље*, предговор. Јединство – Приштина, Матица српска – Нови Сад, 1990, стр. 5-14.
51. МИХАИЛОВИЋ, Душан. „Судбинска драма из древних Бањана“ (приказ: *Сутра стиже Господар*). У: *Јединство*, Год. 51, бр. 318-319 (18-19. новембар 1995), стр. 10.
52. НЕДИЋ, Марко. „Два гласа исте приче“ (приказ: Петар Сарић, *Петруша и Милуша*, СКЗ, Београд, 1990). У: *Књижевност*, Год. 46, књ. 92, бр. 9/10 (септембар-октобар 1991), стр. 1190-1195.
53. НЕДИЋ, Марко. „Романи Петра Сарића“. У: *Савремена српска проза*, Зборник бр. 26, Зборник 30. књижевних сусрета „Савремена српска проза“, 30. мај–1. јун и 5-6. новембар 2013, Трстеник, Народна библиотека „Јефтимија“, Трстеник, 2014, стр. 123-131.
54. НЕНИН, Миливој. „Из неког прошлог времена“ (приказ: *Паклено поље*). У: *Дневник*, Год. 50, бр. 15986 (29. април 1991), стр. 14.
55. ПЕНЧИЋ, Сава. „Одабрани круг“ (приказ: *Петруша и Милуша*, СКЗ, Београд, 1990). У: *Књижевност*, Год. 46, књ. 92, св. 9-10 (септембар-октобар 1991), стр. 1199-1201.
56. ПЕШИЋ, Милосав Славко. „Поетика еротичног“ (приказ: *Петруша и Милуша*). У: *Дневник*, Год. 50, бр. 15993 (8. мај 1991), стр. 16.

57. ПИЈАНОВИЋ, Петар. „Нова верзија homo heroicusa“ (приказ: *Сутра стиже Господар*). У: *Књижевне новине*, Год. 34, бр. 641 (4. фебруар 1982), стр. 27.
58. PIJANOVIĆ, Petar. „Pashënië“. У: „Nesër arrin Kryezoti / Petar Sariq (përktheu Zenun Çelaj), Rilindja, Prishtinë, str. 425-429.
59. ПОПОВИЋ, Радмила. „Порочна личност“ (приказ: *Сутра стиже Господар*). У: *Борба*, Год. 74, бр. 53 (22. фебруар 1996), стр. III.
60. RADOJKOVIĆ, Đorđe. „U gradskoj biblioteci predstavljen dobitnik nagrade Meša Selimović“. У: *Građanski list*, God. 9, br. 3004 (7. mart), str. 18.
61. STOJADINOVIĆ, Dragoljub. „Dokle stiže gospodar“ (prikaz: *Sutra stiže Gospodar*). У: *Književna kritika*, God. 13, br. 1 (januar-februar 1982), str. 90-97.
62. СТОЈАДИНОВИЋ, Драгољуб. „Човек уморан од облика свога“ (приказ књиге *Сара*, Петра Сарића, Београд, 2008). У: *Mons Aureus*, Год. 7, бр. 23 (2009), стр. 50-59.
63. TADIĆ, Dejan. „Priповest o prokletstvu“ (prikaz: *Dečak iz Lastve*). У: *Delo*, God. 33, knj. 33, br. 4 (april 1987), str. 139-141.
64. ТИМЧЕНКО, Николај. „Говор из себе и говор из другог“ (приказ *Сутра стиже Господар*). У: *Јединство* (Приштина), Год. 36, бр. 128 (31. мај 1980), стр. 11.
65. ТИМЉЕНКО, Nikolaj. „Govor sebe i govor drugoga“ (prikaz: *Sutra stiže Gospodar*). У: *Savremenik*, God. 26, knj. 52, br. 10 (oktobar 1980), str. 322-324.
66. ТИМЧЕНКО, Николај. „Драматична питања о суштини постојања“ (приказ: *Небески дом*). У: *Браничево*, Год. 19, бр. 1 (јануар-фебруар 1973), стр. 89-90.
67. ТИМЧЕНКО, Николај. „Песник пред завичајем“ (приказ: *Врх поља*). У: *Јединство* (Приштина), Год. 30, бр. 48 (17. јун 1974), стр. 13.
68. ТИМЧЕНКО, Николај. „Песник пред завичајем“ (приказ: *Врх поља*). У: *Повеља*, Год. 4, бр. 12-13 (1974), стр. 151-152.
69. ТИМЧЕНКО, Николај. „Поетски доживљај Петра Сарића“. У: *Багдала*, Год. 15, бр. 167 (фебруар 1978), стр. 17-18.

70. ХАЏИ-ТАНЧИЋ, Саша. „Паралелна карактеризација ликова“ (приказ: Петар Сарић, *Петруша и Милуша*, СКЗ, Београд, 1990). У: *Књижевност*, Год. 46, књ. 92, бр. 9/10 (1991), стр. 1196-1198.

3. ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

1. „Sarićev strah od svetlosti“, autor Valentina Milenković,
http://www.danas.rs/dodaci/vikend/knjiga_danas/saricev_strah_od_svetlosti.54.html?news_id=157154
2. Petar Sarić, književnik <http://www.umetnostzivota.net/24-petar-saric.htm>
3. Petar Sarić: Duboki rascep u duši <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:387040-Petar-Saric-Duboki-rascep-u-dusi>
4. Petar Sarić - Pisma sa Kosova i Metohije - 05.07.2012
<http://www.youtube.com/watch?v=p76JnAC2V1w>
5. Петар Сарић http://sr.wikipedia.org/sr/Петар_Сарић
6. Život i standardi: Petar Sarić – književnik
<http://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/RTS+2/1190558/Život+i+standardi%3A+Petar+Sarić+-+književnik+.html>
7. Život i standardi
<http://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/RTS+2/1133322/Život+i+standardi.html>
8. *Mitrova Amerika* by Petar Sarić
<http://www.worldliteraturetoday.org/2013/march/mitrova-amerika-petar-saric#.VHCmovJBFcg>
9. Petar Sarić „Rat je stariji od čoveka“ <http://www.politika.rs/rubrike/intervjui-kultura/Rat-je-stariji-od-choveka.lt.html>
10. OSLOBODJEN PETAR SARIC
http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2002&mm=01&dd=25&nav_id=55870
11. Srba Ignjatović, „Saga“ o opstanku u nevremenu
<http://www.pecatmagazin.com/2009/03/broj-53-5/>
12. Dobitnici Vukove nagrade KPZS za 2011.
<http://www.seecult.org/vest/dobitnici-vukove-nagrade-kpzs-za-2011>

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Марија С. Јефtimiјевић Михајловић
број индекса

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Стилско-тематске одлике романа Петра Сарџћа

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда



У Косовској Митровици 21.3.2016.

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора	Марија С. Јефtimiјевић Михајловић
Број индекса	
Студијски програм	Српска књижевност и језик
Наслов рада	Стилско-тематске одлике романа Петра Сарића
Ментор	Проф. др Драгомир Костић
Потписани/а	Марија С. Јефtimiјевић Михајловић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици.

Потпис докторанда



У Косовској Митровици, 21.3.2016.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Стилско-тематске одлике романа Петра Сарића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда



У Косовској Митровици, 21.3.2016.

1. Ауторство - Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена; преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.