

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са VII научног скупа младих филолога Србије, одржаног
28. 3. 2015. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година VII / књ. 2

Издавач

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Уређивачки одбор

Проф. др Милош Ковачевић,
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Драган Бошковић,
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Ала Татаренко,
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
Проф. др Миланка Бабић,
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
Проф. др Михај Радан,
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
Проф. др Димка Савова,
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска

Одговорни уредник

Проф. др Маја Анђелковић

Рецензенти

Проф. др Маја Анђелковић
Проф. др Катарина Мелић
Проф. др Јеленка Пандуревић
Доц. др Јелена Арсенијевић Митрић
Доц. др Биљана Влашкивић Илић
Доц. др Мирјана Секулић
Доц. др Душан Живковић
Доц. др Часлав Николић

Зборник радова са VII научног скупа младих филолога Србије
одржаног 28. 3. 2015. године
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година VII / књ. 2

Крагујевац, 2016.

САДРЖАЈ

Јасмина М. Каџински

Фолклорни елементи у приповеци *Стари врускавац* Светолика Ранковића / 13

Јелена Миљковић

Фолклорна фантастика у приповеци *Описак срца на зиду*

Борислава Пекића – лик вештице и ђавола / 21

Милена М. Станковић

Злокобна бајка Илије И. Вукићевића / 31

Јелена Весковић

Витешки Роман о Александру Великом и Живој краља Милутићина:

могуће паралеле у старој српској књижевности / 41

Бојана Симић

Анализа модела истине у роману *Херој на мађарцу* Миодрага Булатовића / 49

Љиљана Бајац

Мотив отуђења у роману Иве Ђипика *За крухом* / 59

Марија Шљукић

Утицај рата као чинилац промене стања свести код јунака

у роману *Црвене магле* Драгише Васића / 71

Нашаша Кљајић

Елементи фантастичног у Руждијевим романима *Харун*

и Море ирича и *Лука и Вајра живоћа* / 83

Никола Маринковић

Реконтекстуализација романа *Беспуће* Вељка Милићевића: Читање из угла

историје жанра, архетипских модела и развоја поетичких образаца / 97

Оља Василева

Прича, то савршено тело (над)стварности (*Јелена, жена које нема*

Иве Андрића и *Балкон* Антуна Густава Матоша) / 107

Ивана Ковачевић

Наративна анализа романа Рафика Шамија *Eine Hand voller Sterne* / 119

Стефан П. Пајовић

Постмодерни роман: историја у књижевности или књижевност у историји? / 129

Јована Срећковић

Елементи постмодернизма у роману *Субоша* Ијана Макјуана / 135

Невена Банковић

Елементи постмодернизма у роману Томаса Пинчона *Објава броја 49* / 145

Радојка Јевтић

Опасне информације: Едипа Мас и детективска прича без почетка и краја / 155

Миломир Гавриловић

Бурлеска ђосјодина Перуна бога грома: поступци, стил, поетика / 165

- Александра Д. Машић*
Поетички аспекти интертекстуалности у *Бурлесци господина Перуна бога зрома* Растка Петровића / 177
- Викијор Шкорић*
Мит и суматраизам: *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског / 189
- Снежана Туцаковић*
Лик жене владара у делима Јована Стерије Поповића
Смрти Стефана Дечанског и Лахан / 197
- Марија Булашовић*
Дијалектика односа језика и насиља: постструктуралистичко читање Расинових трагедија / 207
- Нађаша Делач*
Од лексике именована до генерацијског идентитета:
драме три савремене српске списатељице / 217
- Никола М. Ђуран*
Joissance Другог у драмама Едварда Олбија / 231
- Марија Т. Благојевић*
Фигура ђавола у драми *Шеџрин и зрејно шело* Александра Поповића / 241
- Ивана Маринков, Жолит Пашић*
Конфликти у драми *Маса-човек* Ернста Толера / 253
- Тамара Љујић*
Функција историје у *Цвијетима србским* Матије Бана / 263
- Бојана Аћамовић*
Ослобађање стиха у певању модерног човека. Тенденције и околности развоја слободног стиха у Америци и Србији / 273
- Јелена Тодоровић*
Поезија Милете Јакшића – од романтичарских клишеа до модернистичких поступака / 283
- Жарко Миленковић*
Поезија Новице Тадића у контексту времена њеног настанка / 293
- Милош Јоцић*
Зен-поезија Вена Тауфера
(Трагови поетике зен-коана у песништву Вена Тауфера и модерном европском песништву уопште) / 301
- Милан Б. Громовић*
Назнаке византијске духовности у *Царским сонетима* Јована Дучића / 309
- Дуња Рашић*
Минамото но Јошитсуне као Аинуракур: бог човеку налик / 317
- Александар Ђуровић*
Компаративни осврт на дела Данила Киша и Марсела Пруста / 331
- Иван Базрђан*
Суматраизам Милоша Црњанског у филмовима Андреја Тарковског / 341

Јелена Ђукић

Читање неоавангарде: *Mixed Media* Боре Ђосића / 353

Јелена Марићевић, Мирјана Фрау Коларски

Могућности за тумачење делâ Мите Димитријевића Мида / 361

Маја Бисерчић

Елементи популарне културе у делу *Ловац у жићу* Џ. Д. Селинџера / 371

Марија Стијетић

Ђакомо Леопарди као парадигма умјетника у стваралачкој свијести Владана Деснице / 381

Панајотис Георѓиос Асимоиулос

Хомерска Хелена као књижевно надахнуће двају Нобеловаца, Иве Андрића и Јоргоса Сефериса / 387

Јелена Стојковић Цвејковић

Прва година стварања Зорана Гавриловића / 399

Јелена Алексов

Радоје Домановић у Пироту / 409

Софија Кристиенсен

Универзитет у норвешкој књижевности деветнаестог века / 421

Александра Секулић

Студенти у прози Милорада Павића / 427

Миломир Гавриловић¹
Београд

БУРЛЕСКА ГОСПОДИНА ПЕРУНА БОГА ГРОМА: ПОСТУПЦИ, СТИЛ, ПОЕТИКА

Рад представља анализу романа *Бурлеска господина Перуна бога грома* – преvasходно анализу употребљених поступака (монтажа, слободна асоцијативност, просторни и временски симултанитет), затим, и читавог низа стилских, синтаксичких и језичких одлика романа, и, коначно, идеолошких, поетичких и субверзивних исходишта тумаченог романа. Посебна пажња аутора је усмерена ка позиционирању романа Растка Петровића у оквиру авангардне поетике и *zeitgeist*-а.

Кључне речи: Растко Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, авангарда, поступак, стил

1. *Бурлеска господина Перуна бога грома* је у потпуности одређена авангардним *zeitgeist*-ом, односно духом антитрадиције, како га је Марино (1998: 7–9) и одредио. Растков, и не само његов спор са традицијом, који је у његовом случају био много толерантнији, него што је био код, рецимо, његових колега надреалиста, остварен је у оквирима преvasходно књижевног деловања, кроз сукобљавање са естаблираним грађанским вредностима. Растков авангардни пројекат представља покушај рекреирања не само одређених књижевних, већ и естетских и етичких категорија. Познат је Биргеров (1998: 30–40) став да се авангарда остварује као самокритика уметности у грађанском друштву, што је проширена парафраза Марксовог становишта о књижевности чија је основна улога самокритика садашњице. У авангарди, естаблишмент и институције су на удару, свакако и доминантни уметнички производ, у нашим условима поглавито песничтво модерне, као и друштвени апарат који је одређен чврстим рецептивним ставом и читалачким навикама, који је у изразитом диспуту са оним што презентује дело авангардних стваралаца. Растково стварање се подудара са поменутиим тенденцијама, које Пођоли (1975: 99–102) прикупља под одредницом антагонизам. Књижевно дело делује као шок, шамар публици, дело које проналази различите моделе комуникације са публиком са једне стране, а са друге, дело преко којег је преформулисан однос према традицији. Растково авангардно књижевно деловање претпоставља управо поменути поетички модел. *Бурлеска* је изазвала својеврсни шок и неверицу публике, што је ишло дотле да су многи куповали *Бурлеску* само да се начуде или да се јавно исмевају написаном.² *Бурлеска* представља производ самокритике уметности у једном историјском тренутку, које је резултовало одређеном аутономношћу, одвајањем од традиционалне слике света (модерна, реализам) и актуелних политичких ставова. Авангарда се

1 gasha88gm@gmail.com

2 Петровићева збирка песама из 1922, *Ошкровење*, такође је наишла на негативан став критике и публике или на неразумевање. Значајан је текст Милоша Црњанског (1923: 385), у којем је, приметивши и неколико слабијих места *Ошкровења*, аутор *Дневника о Чарнојевићу* први указао да је појављивање те збирке значајан датум у развоју наше поезије.

често остварује као негација или разарање/пародирање конвенционалног самим субверзивним односом према друштву, што се поред антагонизма, очитује и у појавама које Поћoли назива агонизмом и, за Растков случај важнијим, ниҳилизмом. Авангардна мисao се очитује и кроз корените промене у структури дела. Бурлеска јесте пројекат којим се једна књижевност измешта из познатих оквира и из почетне позиције на неколико нивоa, самим тим и остварење које производи субверзивни ефекат у односу према традицији.

2. Стваралачки, а уједно и субверзивни моменат је значајно поетско полазиште Бурлеске. Субверзивно у Растковом делу подразумева, пре свега, промену у начину конститивисања слике света и човекове позиције у њему; затим, промене у стилском и жанровском комплексу, развијен систем цитата и новостворени однос према њима, као и процес разграђивања дискурса и кодова. Превасходно, анализираћемо стилске и композиционе одлике Бурлеске.

Монтажа је један од поступака којим је обликована структура Бурлеске. Биргерово одређење монтаже,³ засновано на фону Бенјаминових ставова о алегорији, претпоставља модел поступка о којем се пише у овом раду – монтажни поступак у Бурлесци је адекватно тумачен у критици (Петровић 2008: 221–267). Предраг Петровић, ослањајући се на Биргерово тумачење Бенјамина, износи примере монтажног и колажног поступка у Бурлесци, пре свега у поступку конструкције прве главе, *О распуштености богова*. Петровићевом тумачењу можемо додати следеће: монтажни поступак, у биргеровском смислу, у самој Бурлесци, упркос повезивању фрагмената у надређену конструкцију поступком монтаже, делимично је остварен. Пре свега, Биргеровско схватање монтаже заснива се на алегоријској природи самог поступка: фрагменти су истргнути из одређеног контекста и сачињавају нову слику света. Међутим, фрагменти прве главе Бурлеске су сви истог тематског регистра, приказују распуштеност словенских богова. Фрагменти јесу постављени техником монтаже, али су и мотивски блиски – сви су примери једног тематског оквира, дакле, нису истргнути, већ су сви преузети из јединственог почетног контекста, који је, техником монтаже, на

3 Бенјаминово схватање алегорије коси се са разумевањем симбола као појма: симбол је увек одређен контекстом из којег црпи значење, ефекат симболичности је увек одређен комбинацијом контекста и перцепције читаоца упућеног у материју. Алегоријски приказ представља другачији однос: „Алегоричар издваја један елемент из тоталитета животног контекста. Он га изолује лишавајући га његове функције. Алегорија је, дакле, суштински фрагмент органском симболу” (Биргер 1998: 106). Према томе, алегорија претпоставља истргнути материјал из одређеног контекста, чиме се губи информативни значај контекста, преостаје испражњени знак на који се додаје нови смисao, према намери ствараоца. Алегорија представља почетну изолованост мотива, али и нову отвореност за значења – алегорија најављује поступак фрагментарности и дело које настаје спајањем фрагмената који, у заједничком и новом саодносном, презентују нови смисao и контекст. Тај поступак Биргер назива монтажом; његово одређење монтажног поступка је блиско поступку монтаже изведеном у Бурлесци (в. Петровић 2008: 221–267). Према Биргеру (1988: 111): „Монтирано дело указује да је састављено од фрагмената стварности; оно разбија свој привид тоталитета”. Према томе, контекст из којих су истргнути различити фрагменти губи на значају, стварају се нови контексти и нова значења. Текст је пројектован, тачније монтиран, да обезбеди нову, уметнички интегралну слику света, радикално другачију од претходне, али ништа мање уверљивију – у смислу аутономности новопроектваног поетског света, свакако не у смислу подражавајућег мимезиса. „Авангардна интенција уништавања институције уметности на тај начин се парадоксално реализује у уметничком делу” (Биргер 1988: 111). Дакле, монтажа и фрагментарност, иако елементи алегоријског приказа, представљају не само естетску провокацију, већ и стилски резултат ефектног неприхватања постојеће слике света: мотиви преузети из стварности више је не презентују, већ приказују неку другу уметничку стварност, одређену релацијама новог и неочекиваног квалитета.

квалитативно нов и другачији начин уобличен. Такав поступак јесте монтажни, али се више приближава Бенјаминовом схватању симбола него алегорије. Монтажним поступком, прва књига *Бурлеске* се заокружује мотивом распуштености у љубави и хронотопом словенског раја, док наративе у другој књизи повезује Наборова љубавна судбина и, до Наборове наводне смрти, хронотоп словенског села. Чини се да је Растко за потребе писања прозе, модификовао пуни облик монтажног поступка примењеног у поезији.⁴ Монтажа је у потпуности остварена у трећој књизи романа, у који је поред два основна наратива, о Набору и о Богородичином путу у рај, имплементиран фрагмент о Винсенту ван Гогу, у који је унет фрагмент о човеку из Гренвила; први је одличан пример за поступак монтирања додатног прозног материјала у већ постојећи наратив. Истргнут из неког другог контекста, фрагмент о Ван Гогу се, на различитим поетичким нивоима, накнадно усклађује са контекстом у који је унет (в. Петровић 2008: 254–255).

Монтажни поступак усмерава читаоца да уочи структурне односе део – целина и део – део. Према Биргеру, дати однос је потребно поштовати и проучити да би се сагледао могући смисао књижевног дела (в. Биргер 1988: 120–125). При том, како Биргер упозорава, треба имати на уму да авангардно дело нема тенденцију да створи целину која би омогућила разумевање смисла дела, нити да се тај смисао очитује у деловима, јер они нису подређени „интенцији дела” (в. Биргер 1988: 121). Иако се са тим ставом може полемисати, посебно ако се односи на *Бурлеску*, Биргер (1988: 123) предочава да није основна тенденција авангардног дела да пласира смисао који се може разумети, већ да оствари нови тип рецепције читаоца. „Пажња реципијента се не усмерава више на смисао дела, који се не може више схватити тумачењем његових делова, него на поступак конструкције”. У *Бурлесци* се могу приметити поступци монтаже, слободне асоцијативности, временског и просторног симултанитета и других – на тај начин се поступак употребљен у самом делу поставља у први план, а смисао дела доводи у везу са артифицијалношћу, односно тематизовањем поступка у авангарди.

Песнички поступак слободне асоцијативности изискује потискивање узрочно-последичних веза и миметичности, што се огледа у активираним поступку темпоралног и просторног симултанитета. Неспутана асоцијативност омогућава повезивање временски и просторно неспојивих појмова. Поступак слободне асоцијативности остварен у *Бурлесци* можемо означити флакеревским термином – ђавољим симултанизмом, који је, како временски, тако и просторни, ефектно остварен у оквирима прве књиге *Бурлеске*, повезивањем различитих наратива у једну целину. Љубавна чежња сина Перуновог, Дажбогов подвиг и венчање Мануса и Сорје представљају примере, између осталих, насловне теме прве главе, који припадају како другом временском тренутку, тако и другом простору. Одигравају се у неисторијском времену, самим тим и неодређивом временском тренутку и митском простору који није географски одређен, осим топонимима који су унети само да би задовољили одређену уверљивост представљене слике света. У првој глави романа мотивски регистар којим је приказана распуштеност богова обухваћен је митским и неисторијских хронотопом који сабира све наративне токове те целине. Минијатурна визија остварења света и космогонијски и апокалиптични призори се одигравају пред очима умирућег Богољуба Марковића, који, попут Стевана Катића, јунака *Дана шестог*, пред смрт доживљава

4 Поменимо, као ефектне примере, две песме које отварају *Ошкровење: Пуштолов у кавезу и Пушкик*.

визијско искуство (в. Петровић 2008: 242), остварено поступком симултаните-та: „Све се изнова или пре времена зби у исти мах стварање, морали, Перуни, дивке, младићи, рај, пакао, убиства, средњи век, религије, револуције, комарци, улице, улице...све се зби и умре у том тренутку” (Петровић 2003: 162). Модел света у *Бурлесци* замишљен је као пропустљиви опсег (в. Петровић 2008: 239), који садржи различите просторне димензије у оквиру једног модуса постојања: душе из словенског раја посматрају кроз ограду деволске сељаке, могућ је поморски сусрет Богородичиног и чамца Светог Петра са бродом Набора Деволца. У трећој књизи је најефектније остварен диспут временских и просторних равни: морска пучина, кругови пакла, Ван Гогова Холандија и неименовани манастир у којем Набор служи постављени су међу оквири једне надређене текстуалне и тематско-мотивске целине. Централни догађаји у роману, богоубиство и Наборова свадба која потом следи, приказани су кроз смењивање неколиких временских и просторних планова. Словенски рај, неименовани бајколики простор у којем се налази невестина колиба и место свадбе, замењени су околином града Патраса, којег су опселе варварске хорде. Од самих приказаних догађаја значајније је шта представљају – прелом у дијахронији. Словенска идила, својеврсна aurea aetas, и митско време постојања трансформишу се у историјско време, око 800. године нове ере (в. Петровић 2008: 246–248). Богоубиство и бег из раја су свакако узроци драматичног преклапања два временска слоја. Симултаним приказивањем више временских категорија или различитих просторних одредница руши се конвенционална слика света коју подразумева поетика прозе модерне, делимично реализма – пројектује се један алтернативни представљени простор пропустљивих димензија. Чини се да значај и улогу поступка симултанитета у *Бурлесци* најбоље одређује лик Светог Петра: „[...] били ми у четрнаестом, осамнаестом или шестом веку, све је то свеједно. Ја се стално преносим између неба земље и пакла, те сам у ближем односу са стварима него остали људи [...]” (Петровић 2003: 109, в. и Петровић 2008: 23, 255–256). Тиме је разумљивија тежња наратора да преклапања временске и просторне димензије донекле спута тенденцијом да се изнесе целовити наратив, или барем да се оствари илузија целовитости исприповеданог.

Као дело авангардне поетике превредновања, *Бурлеска* претпоставља контекст оспоравања постојећих поетичких начела, жанровских структура и тематско-мотивских регистара. Један од ефектнијих поступака за исказивање ставова о традицији, кроз негацију или пак, превредновање, јесте поступак цитатности. Интертекстуалним везама ствара се компликован низ корелација између дела у које су унети цитати и дела из којих потичу. Авангардни стваралац се не либи да у своје дело имплементира многобројне интертекстуалне везе, на тај начин дезинтегришући слику света остварених и неочекиваних значења – што је очигледно када се сагледа структура *Бурлеске*. Сложени цитатни слој *Бурлеске* је адекватно прогумачен у студији Предрага Петровића (2008: 152, 259–262), чему треба додати да је цитатност изразита одлика и Расткове поезије, пре свега *Ошкровења*.⁵ Не можемо говорити о мотивској, а да не узмемо у обзир жанровску цитатност, о чему се пак не може говорити, без кратког осврта на поетику жанра у авангарди. Експериментисање у оквиру жанрова, карактеристично за авангарду, део је свеопштег процеса естетичког и поетичког превредновања и изналажења нових ко-

5 Само у једној песми *Ошкровења*, песми *Пушник*, Растко је искористио читав низ интертекстуалних веза и вантекстуалних одредница: кнез Потемкин, хајдук Вељко Петровић, Наполеон, Ханибал, Одисеј, Кохови баџили, Сибињанин Јанко, Дмитар Јакшић, Каравађо, Бранко Радичевић, Радјард Киплинг, Коштана, Борислав Станковић и Шарло, чувени тужни лик којег је глумио Чарли Чаплин.

дова и књижевних облика. Иако се за авангарду не може рећи да претпоставља чврст систем структура и форми, она је свакако одређена специфичним списком позитивних и негативних категорија, које је прикупио и тумачио Марино (1998). Поетички аксиом авангардног стварања јесте, барем што се жанрова и родова тиче, слобода при приступању некој устаљеној форми. Ослобођење од устаљених жанровских форми води ка експерименту, ка хибридном спојевима различитих жанрова и врста, као и родовских прерогатива. Претходница таквих промена је свакако поезија, која се најбрже прилагођава авангардним експериментима и у којој су најјасније видљиве новаторске измене. Преко поезије, експериментално проналази пут до есејистике, драме, кратких прозних форми попут кратких романа авангарде. *Бурлеска* је у потпуности резултат жанровског експеримента: у њој проналазимо, често пародирани, елементе народних форми, од најкраћих форми до елемената народних бајки. *Бурлеска* сабира поједине жанровске одлике мита, биографије, апокрифа, ратне прозе, научних списа, па су и одређене песме имплементирани у прозни текст (в. Петровић 2008: 227). Сматрамо да су дела попут *Бурлеске*, свакако, недовршена, али не у смислу уметничког ангажмана у виду писања једне коначне верзије, већ више у могућности да сопственом отвореном структуром не наговесте једно могуће исходиште, већ да упуте ка многим. *Бурлеска* се, преко монтаже, симултаности, фрагментарности, пометње у наративним инстанцама⁶ и преко изразите жанровске хетерогености приближава моделу дела одређеног могућношћу читава низа интерпретативних исходишта. Отвореност је омогућена самим тим што постоји несклад (или *vice versa*, потенцијални склад) различитих структурних елемената: однос дела и целине, а посебно делова између себе, резултује вишесмисленошћу идејних исходишта. *Бурлеска* представља алегоријски монтажни пројекат који се приближава структури отвореног дела управо на местима на којима су искоришћени поступци које примећујемо и у Растковој поезији (слободна асоцијативност, фрагментарност, симултанитет, монтажа, колаж). Авангардна тежња да се било који утемељени поступак или облик измени или унесе у, до тог тренутка у развоју књижевности, нетипичан жанр, управо је омогућила ефектно приближавање прозе и поезије. Жеља за експериментом и новином, или потреба да се стваралац, самим тим и његово дело, да искористимо Винаверов појам (према Христић 1972: 200–202) не *укристалише* у одређеним (поетичким) оквирима, омогућили су и проток поступака и тенденција из *Ошкровења* ка *Бурлесци*, и *vice versa*, што, уопште, и јесте један од ретких аксиома авангардног стварања. Граница између прозе и поезије је смањена, транспоновани поступци и одлике поезије, пружају Растковој прози лирски карактер, који се очитује у већ описаним поступцима, потом и у нараторским несугласницама, монтажној и фрагментарној природи дела, колажној нестабилности прве књиге, као и бројним поетским исказима. Кад у тексту једног романа наиђемо на реченицу попут: „Младић седе; устаде; седе, устаде; још једном седе, још једном устаде, па пође даље путем.” јасно је да та реченица првенствено није написана са циљем да објасни шта чини јунак, већ да укаже да је улога језика другачија него пре, да је дошло до одређене контаминације кодова и да је прозни израз преобликован лирским уделом. Од ове минијатурне форме, преко имплементираних песме *Јади јунакови*, па све до фрагментарне целине, *Бурлеска* се одликује лирским тенденцијама.

6 Неколико наративних инстанци се појављује у *Бурлесци*: свезнајући наратор у првом лицу, наратор у првом лицу, наратор коментатор који проговара кроз друге ликове. Препознавање нараторских инстанци је донекле отежано симултаномшћу одређених временских и просторних равни.

Концепција авангардног дела подразумева две важне релације: однос интертекстуалних веза, о чему је било речи, и однос структурних елемената дела, већ названих фрагментима. Однос фрагмената у једном књижевном делу, па и у *Бурлесци*, стоји у динамичном односу, па чак и у сукобу, док заједно, свакако, чине целину. Остварује се „фрагментација чији се низ распрснуо” (Веззан и др. 2001: 63), односно однос између фрагмената и целине не мора бити смислен „што никако не значи да је смисао уништен, нити да је значењски ниво поништен” (Веззан и др. 2001: 63). Уношење прозног сегмента о Ван Гогу у *Бурлесци* није мотивисано ни тематско-мотивски, па чак ни идејно – барем у замишљеном третирању инкорпорирања фрагмента у текст *Бурлеске* можемо изнети претпоставку сматрати тачном, будући да се тек по уносу сегмента у дело стварају везе између њега и остатка дела. Растко је унео сегмент о Ван Гогу првенствено вођен поетичким начелима, потребом да истакне не само поступак, већ и да створи аутономно књижевно дело на основу тог поступка. Монтажа је заиста најефектније остварена поменути примером, али је сам поступак мотивисан самоостварујућом потребом – остале поетичке, тематске и идејне везе су резултат доцнијег тумачења и усклађивања сегмената *Бурлеске* у јединствену уметничку целину. Исходишта авангардног дела се остварују превасходно кроз индивидуалну читалачку рецепцију дела односно структуре настале од интертекстуалних веза, монтираних фрагмената, употребљених поступака, жанровских експеримената, а тек онда преко тематско-мотивске грађе. Исходишта таквог дела се свакако не доводе у питање, али је пажња читаоца усмерена на композицију, поступке, раскид са старим дискурсом и утирање пута новом. Смисао се усклађује са новином, а свака новина, ако заиста претендује на обновљивост и оригиналност, не сме бити *укришћалисана*, односно статична, и не сме остати заробљена у форми.

3. Поетски квалитети *Бурлеске* су пре свега присутни у оквиру одређене стилске расплутости, као и кроз ритмичке и мелодијске покушаје. Што се стилског поступка тиче, текст *Бурлеске* је презасићен фигурама које превасходно очуђују мотив или представу. Стилски апарат учествује у промени перспектива, односа између различитих елемената – читаоцу се нуди једна другачија, промењена перцепција стварности. Онеобичавање путем стилских поступака не само што учествује у разарању реалистичких концепција, већ пројектује другачију, посве авангардну слику света.

Променом перспективе између како језичких средстава, тако и мотивских јединица, очуђује се не само свет дела, већ се стварају и неочекивани односи који приказују различиту, а опет аутономну механику односа. Главни јунак, Набор, приказан је док контемплира у природи: „Шума са њеним крчкањем уђе у уво, затим један коњ ржући, затим један чамац ударајући веслом у воду. Читава поворка чудноватости уђе му у уво” (Петровић 2003: 55). Информативни смисао реченице је јасан: умиравши се, Набор послушкује звукове из природе. Механика односа једне регуларне сцене у роману постављена је тако да очуди ситуацију: нису приказани звукови како допиру до Набора, односно јесу, али персонификовањем појмова који их производе. Пре него што прихватимо информацију да Набор чује одређене звукове, на трен замишљамо веома чудну поворку која улази у његово ухо. Треба приметити и да је однос агенс – пацијенс измењен, као и у поезији Дисовој, Настасијевићевој и ређе, Црњанског, о чему је писао Новица Петковић (1999: 7–66, 67–118, 119–145, 147–186). Набор и звукови које послушкује заменили су улоге агенса и пацијенса; поремећене релације су омогућене употребом персонификације. Персониковани извори звука се крећу

ка јунаку, као да звуци обликују јунакову перцепцију сопственим самовољним деловањем и самосталним кретањем, иако је управо Наборова перцепција одређена пасивним ослушкивањем околине. Такав однос ће зачудити и самог јунака: „Тако се изненади да све то постоји да му срце престаде да ради. Кад све изађе што се увукло, настаде тишина” (Петровић 2003: 55). Не само читалац, већ и јунак може да појми и схвати одређена својства механике света у којем се обрео, и да то подреди сопственом искуству. Такво сазнање носи снагу епифанијског открића: „Шума се поклони дубоко као сеоски кнез и заспа; коњ откаса подврискујући; леже на земљу и заспа; заспа и чамац. Затим, звучан као сребро, зазвижда шумски ваздух. Набор затрепти и сâм и затеже јаче удицу, хтеде да се обезнани” (Петровић 2003: 55). Јунак разуме и односе у простору у којем се обрео, као и скривено, анимистичко начело према којем је организован свет у том тренутку продубљеног разумевања. Дакле, уз помоћ стилских и језичких измена, персонификације и промене односа агенс – пацијенс, мења се перцепцијска слика света у којој ће једном ефектном синестезијом: *звучан као сребро*, границе представљеног простора су довољно проширене да открију, на тренутак, суштинске односе који конституишу слику света у *Бурлески*.⁷

Другачији тип односа представљен је у следећем пасажу: „Девојкама поможе да конопљино класје вежу. Од девојака се издвојише растељиве, покретљиве усне, крупни сочни млади јаки зуби испод усана, затим нос, око кога се набраше образи, и очи, мокре светле извијене издигнуте обрве; кад се издвојише, разлетеше се по простору, и заситише га, и умножише се: на свакој је грани висило ко грожђе” (Петровић 2003: 30). Набор посматра девојачка лица и тај приказ му доноси одређену сатисфакцију. Међутим, синегдотским раздвајањем, делови лица поступком умножавања и фрагментације граде у потпуности другачији тип представљања, који се заокружује бизарним приказом донекле гротескног квалитета, обogaћеним симболиком плодности преко мотива грожђа. Поново је јунак у прилици да појми односе који одређују простор у којем се обрео и опет је слика света коју појми изненађујућег квалитета. Сексуална мотивација главног лика повезана је са фрагментарним рашчлањавањем призора којем присуствује: путем смеле упоредбе множине делова женских тела и мотива грожђа пројектује се симболика плодности.

Описана употреба стилских средстава свакако доводи до испољавања зачуђујућих односа и успостављања неочекиване слике света. Једна од очигледних последица је свеопшта персонификација деволског простора: „Зора свану; шума се протегли, зевну, поклони се дубоко пред небесима” (Петровић 2003: 56), или „[...] то се природи врло допаде, зеленој лепотици, одмах заглапша у узбуђењу” (Петровић 2003: 60). Понекад је свеопшти анимизам развијен и до пародичног значења: „Један јеж прошета, поклони се месечини. Један слепи миш састави песму о космичкој срећи” (Петровић 2003: 64). Анимистичко осећање

7 Поменути пример није усамљен, описани односи се активирају на многим другим местима романа: „Ноћ. Иза је горела ватра, и ватра је упијала звезде, сисала им крв; тако су звезде бледеле” (Петровић 2003: 64). Ефектном персонификацијом и додељивањем улоге агенса ватри, на свим неочекиван начин, сутерисан је долазак зоре. Слично и: „У то прође Управа са карлицама. Набор је пропрати погледом; она му поглед однесе до куће” (Петровић 2003: 82). У првом делу реченице, Набор је агенс, док у другом делу више реченице, осим што се синегдотски своди на поглед, предаје функцију агенса другом лику, Управди, а сâм преузима улогу пацијенса. Простор је неочекиван сличним принципом и у следећем примеру: „Остали су прскали, мокри се гласови обесили на дрво, гране се на њих устрептале” (Петровић 2003: 50).

света постаје свеопшти *modus vivendi* прве две књиге – природа не само што учествује у радњи, она кореспондира и са осећањима јунака, усклађује се са Наборовим расположењем.

Мелодијски и ритмички квалитети *Бурлеске* пре свега подразумевају кратке реченице, које се брзо смеђују и настављају у убрзаном ритму. Чест је случај да реченице које стоје једна поред друге или у релативној близини садрже поновљене речи или целе синтагме. Мноштво мањих реченица се уланчава у исказ. Многе реченице започињу везником, што подсећа на континуирану нарацију у *Библији*. Прозни ток *Бурлеске* оплемењен је израженим ритамским квалитетом; понекад се, кроз одређене пасаже, примећује да је текст организован попут песме у прози. Томе доприноси бројна понављања, набрајања и имплементирани микро-поетски жанрови. Понављања су честа и у појединачним случајевима организују ритам близак поетском: „Младић седе, устаде; седе, устаде; још једном седе и устаде, па пође даље путем” (Петровић 2003: 6), или „Ти си мој брат; је л’ могућно да си ти мој брат! Ти си мој брат; да си ти мој брат је л’ могућно” (Петровић 2003: 38), или „Пију бози из широких дрвених чаша. Великим гутљајима пију бози [...]” (Петровић 2003: 81). Наведене реченице су превасходно резултат ритмичког експеримента. Многе реченице широм *Бурлеске* компоноване су према принципу (делимичног) понављања ритамских деоница. Одређени удео реченица у *Бурлесци*, почевши са наведеним примерима, може се замислити и остварити у поетској структури. Поетским квалитетима *Бурлеске* доприноси и бројни микрожанрови унети у текст, попут бајалице, здравице, тужбалице или молитве (в. Петровић 2008: 227–228). У тексту се истичу кратке форме истакнуте понављањем или варирањем, попут „О, нека је победно, нека је победно, јунаци се љубе” (Петровић 2003: 50), или „очи су ти козје, уши су ти јареће, руке су ти као јаблани, дођи” (Петровић 2003: 10). Вишеструким понављањем ритмичких целина у оквиру различитих текстуалних пасажа, текст добија значајне ритмичке квалитете. Набрајања често могу убрзати ритам нарације и указати на очигледне лирске квалитете прозе, попут пасажа који започиње са „Купало је на самрти” и завршава се са „Оздравио Купало” (Петровић 2003: 17–18). У оквиру тог сегмента, лирски ритам се успоставља понављањем одређених синтаксичких конструкција: „[...] киша из облака га умива, поји га соко сива тица, милује га сунце са висине, походе га мравићи из траве [...]” (Петровић 2003: 18). Други каталози, пак, доносе сасвим другачији ритам, који се не усклађује са лирским, већ са елементима мемоарске прозе, попут набрајања места које настајују варварска племена, набрајања села из којих су свадбари на Наборовом венчању или набрајања Наборових потомака, завршно са Богољубом Марковићем. Узевши све изнето у обзир, јасно је да *Бурлеска* није ритмички статичан текст, већ су у њој извршени бројни ритмички експерименти. Примећујемо да се само тражење новог прозног ритма, обогаћеног лирским одликама, намеће као поступак који постаје једна од тема романа.

Ритам је умногоме одређен уносом микрожанрова, међутим, на неколиким местима у роману (69–70, 142–143, 158–160) део текста се одваја у потпуности од прозног дискурса и претвара у песму у прози или чак, у случају песме *Јаги јунакови*, у потпуно самосталну лирску песму. Потоња песма је организована по принципу двоструког понављања: пре свега, понављају се речи, најчешће придеви и глаголи, у оквиру једног стиха. У песми се одређени стихови понављају на два места која су обликована огледалским понављањем. Конструкција песме је таква да се од прве строфе, испеване у тринаестерцу, стих своди до

једносложног у шестој строфи, па поново до тринаестерца у једанаестој песми. Пажњу привлаче и два прозна пасажа која се могу назвати песмама у прози: парафраза *Слова љубве* Стефана Лазаревића, која гради са цитираним текстом низ пародијских значења и својеврсна ода Набору Деволцу и његовој судбини, завршена слављењем досаде, која, заједно са ставом да је баналност Наборова одредила судбину света, јасно указује на пародијски смисао концепта историјског процеса (в. Петровић 2008: 242–243). Значајно за обе поменути песме јесте да су издвојене у краће прозне пасаже, каткад само реченице, који симулирају стиховну одвојеност. Када би се ти одломци спојили у целовит прозни текст без пакуса, добили бисмо текст који у многومه подсећа на остатак *Бурлеске*, што само доказује да је роман писан са намером да се граница између прозног и поетског што више релативизује.

4. Матеј Калинеску (1988: 123–128), заснивајући сопствене ставове на Ничеовим идејама, пише о крају идеологије у доба авангарде и о процесу дехуманизације. Поменути процес, којим је одредио идеолошке поставке авангарде, достиже свој врхунац демитологизацијом човека, разарањем конвенционалне визије човека, самим тим и слике света и човека у њој (предавангардна мисао). Ниче најављује коначну смрт човека и рађање натчовека, пад Бога или свих богова. Концепција хуманизма се деградира: „хуманизам је као доктрина постао неодржив” (Калинеску 1988: 124) „човек” (и Бог – МГ) „мора нестати” (Калинеску (1988: 124). Цитираним ставом конципирани антихуманизам најављује нихилизам онако као га је разумео Марино (1998: 38–42), као негирање, субверзију, одбијање одређених вредности, самим тим и Бога, а и сваке друге институције, и човека и свега онога што га таквим одређује: традиције, етике, филозофских идеја, хуманизма и других категорија. Антихуманизам не подразумева само пад човека, већ негативну слику света и улоге човека у њему. Нихилистичко виђење света, било да говоримо о ничеовском антихуманизму или Мариновом разумевању субверзивности и побуне, остварено је и у *Бурлесци* и у *Ошкровењу*. Криза човека, а и богова, велика је тема *Бурлеске* – централни догађај романа свакако је богоубиство. Из идиличног времена и простора, човек се преноси у историјски контекст, који је вреднован искључиво негативно. Историјски процес у *Бурлесци* је недвосмислено одређен као производ баналности и досаде једог појединца, што субверзивно унижава целокупно историјско постојање човека (в. Петровић 2008: 242–243). Човек у *Бурлесци* успева да убије бога, али не постаје натчовек, већ је деградиран. Постоје и други знаци кризе човека: понашање свадбара, опсада Патраса, кланица у манастиру, Богољубова предсмртна манија; као и кризе богова, како словенских, тако и хришћанских: сексуално безакоње у словенском рају, беда словенских богова у паклу, перверзне тежње Богородице, ценкање Исуса и Симона. У *Бурлесци* је описан пад и Бога (односно богова) и човека, па и самог света, јер последњи пасуси као да најављују апокалипсу (уп. са Петровић 2008: 266).

Субверзивни *zeitgeist* авангарде увек подразумева побуну против већ утврђених вредности. Побуна је битно стање духа усмереног на рушење или замену једног утврђеног *Weltenschaunga*: „Без побуне не може бити поезије, закључује Адријан Марино (1998: 12). Субверзија постаје „темељно начело” (Марино 1998: 12), док се побуна може схватити као „извор и услов поезије” (Исто, 12) – обриси цитираних Маринових ставова се могу препознати у оквиру Поћолијеве одреднице *антиагонизам* (в. Поћоли 1975: 68–78). Дакле, према Марину (1998: 1) авангардна „поезија је побуна, а свака побуна је поезија”, што постаје опште

авангардно начело којим је поетички детерминисано књижевно дело. На тематском плану *Бурлеске* очигледна је побуна човека против бога – централно место романа представља приказ богоубиства. На плану поступака, можемо рећи да већина већ тумачених поступака припада субверзивним стратегијама оствареним у *Бурлесци*. Употпунили бисмо рад са још неколико стилских категорија и поступака којима је изражена побуна превасходно против естетских и књижевних мерила. Ако се узму у обзир етичка и естетска мерила тадашњег грађанског естаблишмента, *Бурлеска* садржи читав низ провокативних сцена: перверзне жеље Богородичине, ценкање Исуса и Симона, сексуална жеља мајке за сином и остали односи у словенском рају, однос бика и девојака које жуде за њим, опис свадбе који може гротескним квалитетом унеколико антиципирати свадбу из Булатовићевог *Црвеног џетла* који лећи према небу, клање монаха Јеротија и његову перверзну самртну мотивацију, помињање мајке божје која доји сина, и то у словенском рају, довођење у везу Косовског боја и обилног мачјег оброка. Многе од ових сцена су остварене снажним гротескним обликовањем кајзеровског типа (в. Петровић 2008: 264–266). Растко користи и пародију, често кроз преобликовање и искривљење имплементираних жанрова, а понекад и кроз саме мотиве, као што је мотив златне јабуке која расте на храсту. Хумор који проистиче из поменутих слика има чисто субверзивни, понекад и цинични квалитет. У гротескним сценама основна естетска категорија је ружно: изглед свадбара, словенских богова у паклу, изглед искасапљених монаха. Гротескно и пародично обликовање мотива представља ефектне начине испољавања авангардног и субверзивног zeitgeist-a.

И на тематско-мотивском плану су очигледне субверзивне тенденције. Пародирају се или урушавају историјски, верски, естетски и етички модели, урушавају се категорије Бога, односно богова, и човека. Потребна авангардних стваралаца да се приближе примарном, примитивизму и праоблицима уметности, присутна је и у Растковом делу. У *Бурлесци* се повратак на почело не манифестује превасходно кроз култ телесног, као у *Ойкровењу*, мада је мотивација попут сексуалне у основи делања многих ликова: словенских богова, Набора, Управде, Јеротија, Богородице итд. Примарно се у *Бурлесци* превасходно достиже у два смера – у цивилизацијском смислу и путем покрета. Радња романа започиње у предисторијској ери, у простору који је моделован према моделу старословенског друштва, било да је реч о рају, станишту словенских богова, било да је у питању Деволска долина (в. Петровић 2008: 239). Представљен је својеврсни архепростор словенског друштва, агеа аetas словенске и опште људске цивилизације, који је онемогућен како божјим хибрисом, прељубом, тако и човековим, убиством. Историјски процес је искључиво негативан одређен у роману (в. Петровић 2008: 241–248). Са друге стране, телесност се у Деволу не слави само сексуалном жељом, која је карактеристична за богове. Телесни принцип се испољава преко бројних игри, како језичких, тако и телесних, понављања, усклика, песми, покрета, рада у пољу, у шуми, лову, кроз животни елан који настаје као рефлекс постојања у простору који је моделован по мерилима предисторијске/ митске заједнице. Једина нерегулисана норма – сексуално безакоње богова, доводи не само до цивилизацијског урушавања, већ и до губљења идеалног облика живота. Уласком у историју, достигнути примарни видови постојања су изгубљени и заувек измењени. Веселе на Наборовој свадби не представља донекле наивну животну срећу Деволаца, већ травестиран и дивљачки облик некадашњег понашања. У цивилизацијском смислу, негативније вредносно одређење од

постојања у деволској долини свакако носе призори клања у манастиру или последњих дана Богољуба Марковића, као и повод његовог рањавања. Тим контрастним самеравањем неисторијског и историјског процеса, у *Бурлесци* се уједно и остварују и самеравају цивилизацијски потенцијали и утопијског и антиутопијског модела света, упоредо са деструирањем могућег утопијског модела.

Литература

- Биргер 1998: П. Биргер, *Теорија авангарде*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Везанан и др. 2001: Ф. Везанан и др, *Књижевни жанрови и технике авангарде*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Марино 1998: А. Марино, *Поетика авангарде*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Калинеску 1988: М. Calinescu, *Lica moderniteta: avangarda, dekadencija, kič*, Zagreb: Stvarnost.
- Петковић 1999: Н. Петковић: *Огледи о српским песницима*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Петровић 2003: Р. Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, Београд: Нолит.
- Петровић 2008: П. Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пођоли 1975: Р. Пођоли, *Теорија авангардне уметности*, Београд: Нолит.
- Црњански 1923: М. Црњански, Откровење Растка Петровића, Београд: *СКГ*, 5, Београд, 385.
- Христић 1972: Ј. Христић, Станислав Винавер или искушење озбиљног, у: С. Велмар Јанковић (прир.), *Књижевности између два рата. Књ. 1*, Београд: Нолит, 200–215.

THE BURLESQUE OF MR. PERUN THE GOD OF THUNDER: METHODS, STYLE, POETICS

Summary

This work represents novel analysis *The Burlesque of Mr. Perun the God of Thunder* by Rastko Petrović – primarily the analysis of already used procedure: editing, free associativity, spatial and temporal simultaneity; the whole range of stylistic, syntactic and linguistic characteristics, and finally, ideological, poetic and subversive outcomes of the interpreted novel. The author's attention is focused on the positioning the interpreted novel by Rastko Petrović into the frames of avant-garde poetics and zeitgeist.

Key words: Rastko Petrović, *The Burlesque of Mr. Perun the God of Thunder*, vanguard, methods, style

Milomir Gavrilović

Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

Коректура
Милица Милојевић Миладиновић
Маја Анђелковић

За издавача
Проф. Радомир Томић
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник
Стефан Секулић

Штампа
Занатска задруга
„Универзал”, Чачак

ISBN 978-86-85991-87-5

Тираж
200