

СМЕХОВНА МАЈЕУТИКА У
ПРОЗНОМ РУКОПИСУ САВРЕМЕНИХ
СРПСКИХ СПИСАТЕЉИЦА

Бремасони Мирјане Ђурђевић и
Мацо, да л' ме волиш Љубице Арсић¹

Институт за књижевност и
уметност, Београд

Апстракт: Мирјана Ђурђевић и Љубица Арсић савремене су српске списатељице које у свом прозном рукопису активно негују хуморно-пародијски дискурс, често заснован на симулакруму, „хронотопској негацији“, „пародијској мајеутици“, као и уметности телесног (у жанровском оквиру пародија–бурлеска–травестија). Тиме остварују смелу експерименталну језичку игру тако што деридијански „инаугуришу игру језика као продукцију нових смислова“, било са креативном тенденцијом или пак критичком оштрицом. Циљ овог рада јесте да се на примерима романа *Бремасони* М. Ђурђевић и збирке прича *Мацо, да л' ме волиш* Љ. Арсић укаже управо на неке од поменутих поетичких детерминанти које су релевантни чиниоци обликовања хуморног дискурса у њиховим прозним текстовима. Као један од свакако доминирајућих структуралних и идејно-поетичких чинилаца у том контексту биће разматрана идеја дијалога (или пак „бесмислених дијалога“) која се реализује у опозицији појмова мушко/женско, појачавајући ефекат комичког.

Кључне речи: пародија, смех, хумор, деконструкција, Бахтин, дијалог, опозиција мушко/женско, хронотопска негација

Пишући о деконструктивно-продуктивној функцији смеха, Луиђи Пирандело је у тексту „Хуморизам“ хуморној уметности поставио задатак да „разлаже, демистифицира и деконструира“, да „стргне маску и збаци реторичку одору“. Хуморизам тако постаје средство које ће „довести у питање постојећи поредак како би се, можда, на његовим рушевинама изградио алтернативни свет“ (Perišić 2012: 133). Уколико се осврнемо на поетичку *мају* савремене српске књижевности у оквиру које многобројни аутори у хуморно-поетичком кључу деридијански „инаугуришу игру језика као продукцију нових смислова“ (*Истио*), уочљиво је да се логика Језика често изједначава са логиком Игре, и то оне игре која је **манифестна**. Сава Дамјанов, један од најзначајнијих савремених српских аутора који сопственим

¹ Рад је настао у оквиру научног пројекта Института за књижевност и уметност из Београда, ON178008, *Српска књижевност у европском културном простору*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

опусом као *коэффициентом разлике* исписује аутентични рукопис „смехотворне мајеутике“, у једном од својих интервјуа наводи: „Не постоји ништа толико озбиљно што није истовремено неозбиљно, ништа толико свето да му се не можемо подсмехнути, ништа толико узвишено да би било лишено архетипске баналности“ (Ђорђевић 2011: 128–129).

Управо се овакво поетичко опредељење – у које се инкорпорира и тенденција симулакрума као оспоравања „оригинала и копије“, „модела и репродукције“, као „сумрака идола“ и „постављања субверзије у свет репрезентације“ (Delez 200: 197) – јасно манифестује у прозним књигама двеју савремених ауторки: Мирјане Ђурђевић и Љубице Арсић. Њихови текстови сублимишу ону врсту задовољства које садржи комички ефекат у естетско задовољство, тежећи остваривању идеје о деконструкцији као „афирмативном гесту“ (Виџинска, Markovski 2013: 412), истовремено детабузиралајући свеукупну егзистенцијалну мапу савременог човека.

У даљем тексту предмет анализе језичког смехотворства у прозном стваралаштву поменутих ауторки биће роман Мирјане Ђурђевић *Бремасони* и збирка прича Љубице Арсић *Мацо, да л' ме волиш*, будући да се деконструктивна инвенција у оба случаја остварује у хуморној „хронотопској негацији“² и специфичном облику „дијалошког смехотворства“ заснованог на опозицији мушко/женско, где дијалог јесте и језичко посредовање света или субверзивно тражење истине у разговору са другим („пародијска мајеутика“³).

2 Хронотопу као суштински узајамној вези временских и просторних односа, али и формално-садржинској категорији која у књижевности има суштинско жанровско значење, Михаил Бахтин посветио је исцрпна разматрања у својим студијама, од којих су многобројне доступне у преводу на српски језик (*О роману; Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе; Проблеми поетике Достоевској...*). Хронотопска негација у споменутих делима српских списатељица остварује се, пре свега, у односу према појму тзв. „раблеовског хронотопа“ у којем се, како Бахтин наводи, на новој материјалној основи сакупља свет који се распада, а „есхатологизму супротставља произвољно стваралачко време“ (Бахтин 1989: 330), а са друге стране овај поступак упућује на пародијски однос према „хронотопу сусрета“ илити „хронотопском мотиву сусрета“ (нарочито израженом у роману *Бремасони*). Не случајно, термин „хронотопске изокренутости“ или „хронотопске негације“ искористио је Часлав Ђорђевић у својој студији о поетичким просторима Саве Дамјанова, будући да се у његовој „раблезијанској непресушној игри“ хронотоп распада и у њему више ништа није конзистентно – „хронотоп је без јасних оквира; у њему су плутајуће предметности, ситуације, слике, речи [...] Све је у знаку засејавања и расејавања, и све забавно, промискуитетно, андрогино, у коме су једине вековне даљине и садашње, материјално и метафизичко, високоестетске и баналне чињенице, сакрално и ласцивно, еротско и порнографско“ (Ђорђевић 2011: 155). Било да говоримо о еротско-порнографском смехотворству, о карневалским идентитетима, или о пародијском третирању неких од појмова које Бахтин дефинише у сопственим освртима на појам хронотопа („хронотоп сусрета“, „раблеовски хронотоп“, „лик лакрдијаша“, „уметнички хронотоп“...), оно што је јасно уочљиво у посматраним књигама Мирјане Ђурђевић и Љубице Арсић јесу непрекидно разарање времена и простора и мноштво „плутајућих“ идентитета.

3 Смеховна мајеутика, тј. сазнавање истине кроз смех реализовано дијалошким прин-

Роман *Бремасони* прозни је експеримент Мирјане Ђурђевић који сама ауторка дефинише као „постмодернистичку бурлеску“ засновану на добропознатом историјском предлошку – одлуци слободних зидара Краљевине Југославије да се рад Велике ложе *Јујославија* замрзне, тј. „самоуспава“ у циљу предупређења забране њиховог рада од стране тадашње власти (22. јун 1940). Ауторка се, при томе, опредељује за ефекат „смеховног бумеранга“ на начин у којем се разграђује једна табу тема (привид смисла или утопија се самоукидају), да би се затим поново „вратила друштву“ као нови, деконструисани смисао, и то у жанровском троуглу пародија–бурлеска–травестија.⁴ Водећи се постмодернистичком премисом *anything goes* и схватањем историје као још једне нарације чије су парадигматске структуре тек фикционалне, она отвара простор хронотопској негацији и читању свих контрадикторних значења као „система амбигвитета“, а текст обилује бесмисленим хуморним дијалозима као „негативом потпуно смисленог разговора“ (Perišić 2013: 241).

Јунаци ових дијалога – романескна масонерија „од Вајферта до Пекића“ (у којој истовремено о „озбиљним“ темама „неозбиљно“ разговарају мртви са још нерођенима), као и постојање „чланица“ измишљене женске ложе – формирају онтолошки нестабилне просторе приповедања у којим не важе логичке и емпиријске законитости, тј. јунаци доприносе хетероглосији романа⁵ (која је

ципом, наводи нас да дате прозне рукописе посматрамо као деконструктивно-постмодернистички рефлекс жанра неодојивог од појма карневалске књижевности, а то је менипска сатира за коју је Бахтин сматрао да представља један од корена европског романа. Према руском теоретичару књижевности, зачеци карневалске књижевности препознају се у оним прозним дијалозким остварењима „из области ‘озбиљно-смешног’, чије су особине савременост, односно ослобођеност мита, предања, историје, затим маштање, одсуство стилског јединства, мешање узвишеног и приземног, прозног говора и стиха, као и коришћење специфичних форми за преношење приче као што су писма, пронађени рукописи, препричани дијалози, које ће каснија, модерна књижевност обилно користити“ (Анђелковић 2017: 21), у које је као најочигледније сврстао сократске дијалогe и менипску сатиру чија су основна обележја била: истакнуто смеховно начело, дијалогска природа и дијалогско сазнавање истине.

4 И сам наслов романа јасна је алузија на ситуацију у којој краљ Милан Обреновић, прикључивши се масонима у Француској крајем 19. века, прави дистинкцију између француске и домаће масонерије и наводно изговара чувену реченицу: „... али ви сте фрамасони, а они су тамо бремасони“.

5 Један од кључних појмова Михаила Бахтина у дефинисању жанра тзв. полифонијског романа, у којем права полифоничност јесте „бескрајни дијалог о крајњим стварима“. Руски теоретичар истиче да је „двосмисленост двогласне речи дијалогизована у својој унутрашњости, бременита је дијалогом, и може рађати дијалогe стварно раздвојених гласова“ (Бахтин 1989: 91). У исцрпној студији *Карневал идентитетска*, Наташа Анђелковић закључује да у Бахтиновој теоријској мисли „дијалогски пут откривања света и долажења до истине води до вишегласја како тог света који се открива тако и јунака који га открива“ (Анђелковић 2017: 44) и истиче да се ти дијалози о којима Бахтин говори остварују процесом пародирања, што је у директној вези са поетиком Мирјане Ђурђевић у роману *Бремасони*, која се може дефинисати као „смеховна мајеутика друштвене хијерархије“.

уско везана за дијалогизацију) у алтернативном свету симулакрума, у којем не постоји однос хијерархије.⁶ Хуморна прича започиње самим именовањем јунака, у којем су препознатљиве пародиране књижевно-уметничке, друштвено-политичке или пак историјске матрице, па се тако „упознајемо“ са Великим Беседником (Браниславом Нушићем), Великим Секретаром (Бориславом Пекићем), Великом Алапачом (Савом Дамјановим), Великом Метлом (Љубицом Пекић), Великом Бабом (Вером Динић), Великом Опајдаром (Мирјаном Ђурђевић)... Комички ефекат додатно потцртава ауторкина маштовитост у реализовању „хетерархије“ на нивоу појединачне приче или на нивоу романескне структуре: „све је подједнако стварно, тј. илузорно“ (Јованов 1999: 97). Логика Језика уједно јесте и логика бесконачне Игре, у којој се смењују пародијско подражавање озбиљности масонских тајних разговора и, како то Бахтин дефинише у својој студији о Раблеу, „ниже форме бесциљне говорне комике“, а хуморности доприноси и трострука дијалогизација: између ауторкиног језика и језика протагонисте, језика протагонисте и других јунака, језика текста и мета/интертекста (Анђелковић 2017: 51), у којој се „весела релативизација институција моћи“ (масонерија) остварује у „карневалском смеху“⁷ и „препорађајућој снази смеха“ којим се колектив самообнавља (Perišić 2012: 50).

Игра (у жанровском оквиру пародија–бурлеска–травестија), која је манифестна, типична је и за прозни рукопис Љубице Арсић. У збирци прича *Мацо, да л' ме волиш* њен избор јесте приповедачки дискурс „сведочанства са летовања“ којим се, при томе, обликује пародијско-бурлескна верзија *Прича из 1001 ноћи*, најављена већ на почетним страницама књиге: „Ваша Шехерезада облачи гњурачко одело направљено од крљушти рибе златице, ставља маску с прорезима за очи као код морске мачке и пераја од медузиних силикона. Причање под водом кроз 201 ноћ може да почне“ (Arsić 2013: 8).

С једне стране, комично-хуморни ефекти ових прича проистичу из ауторкине идеје о рушењу владајуће слике света кроз „игру опсцености“, тј. продором еротско-опсценог дискурса у текст који у неким аспектима води дијалог са раблеовским „еротско-порнографским шехерезадањем“ Саве Дамјанова створеним од интертекстуалних „еротографских знакова и отисака“, будући да овакав поетички потез има за циљ „максимализацију апсурда света у свим његовим аспектима“ (Ђурђевић 2011: 158). Доводећи се у везу са теоријама нонсенса, деконструкција као афирмативни гест и у овом

6 Владислава Гордић Петковић истиче да овај роман заслужује одредницу „комично-фантастичан“, будући да меша временске димензије „у функцији игровог и саркастичног демоантирања патријархалног поретка“ (Гордић Петковић 2016: 90).

7 И његовој амбивалентности, будући да је карневализовани поглед на свет, по Бахтину, суштински амбивалентан: „он је весело, ликујући, и истовремено – подруглив, исмевачки, он и негира и потврђује, и покопава и препорађа“ (Бахтин 1978: 19).

случају се реализује обликовањем алтернативног фиктивног света – „постављањем субверзије у свет репрезентације“, у којем традиција „води битку“ превласти са тривијалношћу живота, а историја постаје заточеница властитих несхваћених митова, метафора и стереотипова. Читалац се упознаје са свађом Жозефине и Наполеона због величине његовог полног органа, Фауст је због Маргарете љубоморан на Гетеа па се зато опија у кафани, Фидел Кастро има сексуалне фрустрације због тетке, што је узрок буђења његовог револуционарног духа, Дулсинеја критикује Дон Кихота јер није остварио ништа у животу, а Посејдон замера Афродити што „хода гологуза док друге жене кувају“. Приповести бивају „зачињене“ вулгаризмима и опсценом лексиком, а извор комичног јесте управо неподударност између апстрактног и опажајног,⁸ високоестетског и тривијалног, традицијски сакралног и свакодневног. Ту је и незауостављива игра Језика којом хуморизам „стрзава маске и баца реторичку одору“, а све у кључу „бесмислене дијалогике“ и разарања јединства времена и простора – хронотопски оквири се поништавају, а наратив актуализује мноштво „плутајућих идентитета“, у којем прича каткад постаје „фарсичан губитак текстуалног смисла“ (Шапоња 1999: 136).

С друге стране, хуморна димензија ове књиге испољава се и на структуралном нивоу. Наиме, збирка је замишљена као својеврсни сукоб „мушке“ и „женске“ Приче. Поигравајући се „хоризонтом очекивања“, ауторка сваку појединачну причу започиње општепознатом реченичном конструкцијом, у којој се самоидентификују оба пола. У првом делу књиге, насловљеном *Женске приче*, уочљиви су следећи поднаслови: „Имаш ли ти кућу“, „Стварно не знам зашто се годинама дружиш са тим кретенком“, „Нисам блесава, видела сам како си је гледао“, „Живот си ми упропастио“, „Шта ми би да се удам за тебе“, „Лепо је мени мајка говорила“, „Важнији су ти пријатељи од мене“, „Попио си целу плату“ итд. Њима се супротстављају *Мушке приче* са препознатљивим конструкцијама: „Колико их је било пре мене“, „Ти би се само свађала“, „Волим те али желим да те спасем од себе“, „Увек

8 Један од најзначајнијих мислилаца који је говорио управо о супротности апстрактног и опажајног као о извору смеха јесте Шопенхауер. У спису *Свети као воља и његова представа* он указује на то да се апстрактно знање, иако је одраз опажајне представе, никада у потпуности не поклапа са њом, и у том расколу, из наједном опажене неподударности, настаје смех: „Извор смешног увек је парадоксална и зато неочекивана супсумација неког предмета под појам који се иначе од њега разликује. Дакле, феномен смеха свагда означава изненадно опажање неподударности између таквог појма и њиме замишљеног реалног предмета, тј. између оног што је апстрактно и оног што је опажајно“ (Perišić 2012: 102). Пишући о механизмима опажања неподударности у Шопенхауеровом поимању феномена смеха (у оквиру теорија несклада и инконгруенције), Игор Перишић у књизи *Увод у теорију смеха* указује на сродност теорије немачког филозофа са неким размишљањима о парадоксу као „паралелној логици“, уз интуицију да „оно што *јесте* и оно *као да јесте* имају подједнаки онтолошки легитимитет“ (Истио 102), што кореспондира са „веродостојношћу илузије“ у наведеним причама Љубице Арсић.

си уморна баш кад ја хоћу“, „Жени је место у кући“, „Докле ћу да једем ове сплачине“... Неизоставни „последични смех“ настаје у идентификовању тривијалних ситуација као несагласних са „озбиљношћу“ јунака (или књижевно-историјским, политичким, друштвеним, сакралним матрицама).⁹ Њихова бесмислена, „алтернативна“ *кайалоизација* доприноси ефекту изневереног очекивања, да би се на крају текста отворила врата разноврсних исхода: ка духовитој досетки (због непристајања Жозефине на сексуални однос без кондома, Наполеон постаје стручњак за отпушавање лавабоа), ка критичком рукопису (Паја Патак на ТВ-у посматра акцију „Милосрдни анђео“, којом се из Америке деци у Србији шаљу јаја), ка осврту на традицију (расправа Ане Карењине са Толстојем) и односе полова (свађа Афродите и Посејдона), па све до универзалне идеје о „веселој књижевности“ и моћи слободне творачке игре језика, која је често игра са наслеђеним „истинама“ у којој се „разглобљује време, уноси обичност, сирова енергија, непресушни витализам живота (ерос) на рачун окружујућег (не)историјског наслеђа, друштвеног замора, лицемерјем прекривене порнографије свеколиког трајања“ (Ђорђевић 2011: 155).

Дијалогско смехотворство у којем дијалог јесте субверзивно „пораћање“ *истине* у разговору са другим (пародијска *мајеушика*, као што је већ речено) присутно је и у роману *Бремасони* веома често у виду металеписе и металептичког парадокса у којем нас приповедач „са позиције примарне стварности приповедања или 'приповедне илузије' води ка све дубљим, другостепеним илузијама, на крају враћајући нас поново оном примарном ступњу приповедне стварности од којег смо заправо кренули“ (Јованов 1999: 145). Полазећи од првобитног тематског оквира – успављивања ложе Југославија – Мирјана Ђурђевић „деактивира“ хронотоп (пародијски се поигравајући са хронотопским мотивом „сусрета“), који се распада и у којем више ништа није конзистентно, тиме отварајући деконструктивни простор за хуморну причу.

Један од основних елемената динамике „унутрашње форме“ романа, који за циљ има комички ефекат и *последични смех*, јесте „илузија обрнутог огледала“ и овај пут, као и у случају збирке прича Љубице Арсић, заснована је на односу мушко/женско у стереотипној идентификацији полова и самом структурирању наратива као преплитаја мушких и женских прича. Наиме, представници масона мушке ложе понашају се као жене које сувише „трачаре“, постају емотивно раздражене свађалице, много говоре, а не решавају проблеме, што је нарочито видљиво у односу Великог Беседника Нушића и Великог Секретара Пекића већ на почетним страницама романа:

9 Оваквим поступком Љубица Арсић тривијализује постојеће матрице високе културе (у овом случају ликове који су репрезенти те културе), и то у ослањању карневалског света на опсценост и слављење чиновна „телесне драме“, тако успостављајући ауторски „смех тривијалности“ (Perišić 2013: 210).

Гњаватору, мислио је Бранислав, искуцао си Грађевински дневник од најмање десет страница без прореда, срицаћеш, шушкаћеш и шкрипаћеш нам овде док сви не заспимо, као да данас немамо пречег рада. Циркусанте, мислио је Борислав, не можеш да дочекаш своју тачку, глуматаћеш нам овде бар у три чина, мало ти булеварског позоришта, као да немамо данас пречег рада. (Ђурђевић 2011: 8)

С друге стране, чланице женске ложе су рационалније и „озбиљније“ у обављању задатака и чувању „масонских тајни“, неексплицитно помажући рад мушке ложе.¹⁰ Оно што доприноси комичким ефектима у оваквим сучељавањима ликова јесте препознавање постојећих матрица, било да говоримо о карактерима, поетикама, или пак догађајима, анегдотама у животима личности које су постале јунаци романа. Веома често се, као сведок оваквих дешавања, појављује Свевидеће Око чији коментари додатно хуморизују наратив: „Што ме мољци нису изјели да не гледам ово опште расуло“ (*Истио* 117). Комичне ситуације проистичу и из поменуте постмодернистичке илузије веродостојности у којој живи, умрли и још нерођени воде бесмислене и „егзистенцијалне“ дијалоге. (Примера ради, када се Ђорђу Вајферту поставља „озбиљно“ питање о судбини Велике Ложе *Јујославија*, он одговара да је тог дана умро по други пут, а све што се дешава посматра Сима Милутиновић Сарајлија „сув већ готово стотину година“.)

Један од свакако најупечатљивијих јунака „романескне масонерије“ јесте Сава Дамјанов који се појављује у лику Велике Алапаче, окарактерисан као жена „нешто лакшег морала, али веселе нарави“, која за себе тврди да је „уздуж и попреко масонка“ (и при том кореспондира са „ликом лакрдијаша“ у раблеовском хронотопу). И у овом примеру Мирјана Ђурђевић обликује својеврсну хуморну субверзију и „изокренуто огледало идентитета“, будући да једино овај лик не припада, како би се очекивало, мушкој него женској масонској ложи. Функција оваквог поступка је вишеструка. С једне стране, ауторка активира жанр пародије, и то у поимању овог појма као *метификционалној коменшара*. Дакле, пародија која би карикирајући фиктивни свет хипотекста била деструктивна, сада контроверзно постаје акт продуктивне деконструкције: она „разлаже, демистифицира и деконструира“, будући да креира властити фиктивни свет (Илић 2006: 846), а у оквиру њега „теологију смеха као

10 Како наводи Васа Павковић, овај „роман слагалица“, бирајући тежи угао, из позиције језика постаје место спајања и „полигон ратовања“. У таквом „полигону“ се патријархалне матрице на релацији мушко/женско детронизују у субверзивно-пародијском кључу, што свакако отвара могућности и за нове правце тумачења, не само књиге Љубице Арсић, него и *Бремасона* – са аспекта појма „доминантне фикције“, јер „тек криза маскулитета доводи у питање патријархални поредак и његов симболички закон; тек сумња субјекта у доминантну фикцију – чији је главни репрезент он – разоткрива драму друштвене заједнице и њен губитак, растројство њеног симболичког устројства“ (Rosić 2013).

хумористичне доктрине“. Бирајући да се у романескном свету симулакрума именује као Велика Опајдара (не случајно сродно Великој Алапачи), већ самом игром речи ауторка имплицитно указује на мета/интер/текстуални дијалог којим додатно потцртава хуморне ефекте дела. Тако се нпр. у текстуалној „решетки“, са великом озвученошћу, јавља *оилемењивање* текста римама – „ласцивни, фолклорно-еротски обојен и на једрини Порноса створен *римаријум*, у функцији појачавања забаве и релаксације, како језика тако и текстуалних чињеница“ (Ђорђевић 2011: 147):

На Истоку зора руди,
у мени се жеља буди.
У мог дике неимара,
Поголема чека кара.
Диж' се, Саво, намести се,
И истури своје сисе,
Своје сисе беле боје,
Па да узме свако своје... (Ђурђевић 2011: 145–146)

На сличну ситуацију наилазимо и у имагинарном „дневнику“ Велике Алапаче у којем она оцењује своје љубавнике: „Мој је дика зидар од заната/ не мож' китом да погоди врата“ (*Истио* 142). Јасно је да су овакви наративни пасажии експлицитна алузија на постмодернистичку поетику Саве Дамјанова, у којој се хуморни ефекти остварују на нивоу текстуалне појавности, тј. саме презентације текста као „вртоглаве“ језичке игре у домену „телесног доле“ и ласцивно-опсцене лексике. С друге стране, Мирјана Ђурђевић алудира на општи епистемолошки релативизам постмодернизма, на укидање „категорија елитизма, високе уметности и дубине/дубокоумности“ (Илић 2006: 847), како би искористила могућност да се под/о/смехне сопственом писању, да га релативизује и демаскира у дискурсу раблеовске игре језика.

Управо то је још једна поетичка тачка додир са збирком прича *Мацо, да л' ме волиш* Љубице Арсић, у којој ни ова ауторка није „одолела“ да у једну од „најмрснијих“ прича инкорпорира и сопствено ЈА, тј. да се појави као један од јунака хуморног дијалога, на страницама *женских ѝријовесѝи*. У причи насловљеној као „Не могу, боли ме глава [...]“, глас наратора усмерен је на хајку против мушког полног органа, и у тој хајци јунакиња – „Честита Српкиња Љубица Арсић“ – препоручује спасоносну формулу:

С моје тачке гледишта, за спас је поубаво савладавање у доба парења, операција јаја, европска хигијена исхране, вакцинација против досаде и пут у Евродизниленд, ако ништа од претходног не помогне [...] (Arsić 2013: 73)

Овај пример значајан је са више аспеката. Као и у другим причама из збирке, ауторка показује умешност и аутентичан дар језичког експеримента, као и вештину употребе „(анти)логике“ Језика која истовремено постаје и логика Игре. С друге стране, глас аутора фигурира као метакритички глас усмерен ка сопственој поетици, док се у крајњој инстанци хуморни дискурс њене прозе ослобађа „смехотворних стратегија“ усмерених искључиво ка „голом смеху“: смех и игра, у својој субверзивности, користе се и као оружје критичког рукописа. Незанемарљив је број прича које нас, не одбацујући *последични смех* и комичке ефекте дела, „пародијском мајеутиком“ упозоравају на онтолошке и егзистенцијалне проблеме савременог цивилизацијског поретка (друштвене, политичке, религијске...), као и на стање у „књижевном естаблишменту“, на „окорелост институција“. У томе се открива још један метафикцијски дијалог ове две књиге: у „успутној критици“ упућеној институционалном лицемерју. И *Бремасони* су се, по речима ауторке, показали као идеалан модел да се на хуморно-пародијско-деконструктивном наративу искаже мисао да „онога тренутка када човек или институција почне себе преозбиљно да схвата, излаже се опасности да свима осталима испадне смешан, односно смешна“.¹¹ Владислава Гордић Петковић истиче да је „задиркивање“ кључна реч Мирјаниног стваралаштва – „онда кад се не обрушава снагом сатире, политичке и социјалне, на аномалије у друштвеној хијерархији, она задиркује те хијерархије због њиховог сувише крутог устројства, двојних мерила и лицемерја“ (Gordić Petković 2016: 91), док „псеудореалистички проседе даје глас старим вредностима и културном моделу у нестајању“ (Gordić Petković 2011a: 88).¹² Може се констатовати да је на овај начин пародија, поред улоге језичког смехотворења и успостављања дискурса хумористичке књижевности, одиграла улогу о којој је говорио Ј. Тињанов када је пародију означио као подражавање текста повезано са променом његове функције, истичући при том да је то један од кључних интертекстуалних жанрова и покретачка снага књижевне еволуције. Уз то, пародија афирмише књиге М. Ђурђевић и Љ. Арсић као савремене рефлексе менипске сатире која је, као један од жанрова карневализоване књижевности, имала улогу да покаже „натурализам друштвеног подземља“.

Можемо закључити да, и тематски посматрано, ауторке као упоришну тачку у тексту који је замишљен као незавршени пројекат у

11 Из интервјуа Мирјане Ђурђевић „Свет хита равно дођавола“ (*Данас*, 7. октобар 2011). Преузето са: <https://www.danas.rs/nedelja/mirjana-djurdjevic-svet-hita-ravno-dodjavola/> (21. 3. 2018).

12 Пишући о оној групи српских списатељица коју можемо означити као *неореалистичке књиге*, она наглашава особеност стваралаштва четири ауторке – Љубице Арсић, Мирјане Ђурђевић, Мирјане Павловић и Јелене Ленголд – које „преиспитују и преисписују реалност, писање утемељујући било као елитистички ескапизам, било као стратегију тумачења политичких и социјалних дисторзија“ (Gordić Petković 2011b: 309).

сталном преображају, бирају оне теме које су још увек табуизирани простори писања, будући да српско друштво на почетку 21. века није детабуизирано, „његови табуи су нешто другачији, али почивају на древним, традиционалним (читај: конзервативним!) обрасцима у чије се национално-митолошке и религиозне оквири лако уграђују искуства електронске културе, 'етике новца' и материјалне користи, те политичког маркетинга [...]“ (Дамјанов 2011: 296). С једне стране, Мирјана Ђурђевић смело десакрализује једну од традицијом утемељених табу тема – масонску тајну, али оспоравањем „оригинала и копије“. У жанру постмодернистичке бурлеске, она семантичко тежиште и пародијску критичку оштрицу пребацује на један од кључних проблема у савременом српском културно-књижевном контексту, а то су „глувоћа“ и „недодирљивост“ институција. Романескни „смеховни бумеранг“, у којем сваки од јунака постаје *multiplied sign* хумористичке игре „прекрајања смислова“, сведочи борбу са љуштурама анахроне форме, како у животу тако и у уметности. С друге стране, Љубица Арсић се доминантно опредељује за табу зону сексуалности, инкорпорирајући у наратив приче псовку и ласцивну лексику која, без обзира на чињеницу да је то један од најбујнијих потенцијала говорног језика (у којем је најмање присутан његов „тзв. вулгарни или увредљиви“ смисао, штавише, далеко се више употребљава као узречица, као израз најјачих доживљаја, или као својеврсна рефлексивно-филозофска мантра), још увек остаје „дискриминисана“ у друштву, а у литератури „скандалозна“ (Дамјанов 2011: 295).

Дакле, обе ауторке искористиле су проблемска жаришта савременог друштва која су се показала погодним за развијање комплексног хуморног дискурса, доминантно заснованог на раблеовском поигравању с „телесним доле“ и снажним продором сексуалности у наратив приче (преовладавајуће у случају Љубице Арсић), или пак обликовању пародијско-бурлескне нарације „плутајућих субјеката“, следећи ону Пиранделову мисао да фундамент на којем се заснива хуморизам јесте осећање супротнога (Perišić 2012: 128). Такав фундамент овде је заснован са бинарном опозицији, тј. супротности појмова мушко/женско, којом хуморизам „раствара, унеређује, чини нескладним“ како би разградњом старих смислова произвео „нове смехове и светове“ (*Истио* 133). У већ споменутој „хронотопској негацији“ сви плутајући идентитети постављени су у положај равноправности, а бесмислени дијалози постају субверзивно тражење „истине“ у разговору са другим. Смехотворна игра речи која смело преузима улогу критичког рукописа, било да представља хипостазу „веселе књижевности“, било да показује у коликој мери смех може бити субверзивно оружје у борби против „инфериорне митоманије“, потврђује мисао Луиђија Пирандела да ништа није озбиљније од смешног. У исцрпној студији *Ушојија смеха* Игор Перишић, пи-

шући о овом феномену, отвара питање цојсовске епифаније чија је једна од могућих дефиниција „провиђење у апсурду или контемплација тривијалног“ (Perišić 2013: 305). Може се рећи да на овом трагу обитава и хуморна проза М. Ђурђевић и Љ. Арсић, у којој: „онај ко чита те произведене епифаније свакако ће доживети краткотрајну и изненадну амбивалентну контемплацију епистемолошки немогућег, или краће: имаће посла са утопијом смеха“ (*Истио*). У „утопији смеха“ живот краткотрајно излази из своје укалупљене извесности, у „огледалској блискости“ смисла и бесмисла, корачајући ка сферама утопијске слободе, као амбивалентне целовитости и тренутног разарања „statusa quo“ из којег се издижу нови светови.

Бавећи се теоријом смеха, Бергсон је покушао да направи дистинкцију између *духовијої* и *комичної*:

Можда бисмо могли рећи да неку ријеч називамо комичном када нас наводи да се смијемо ономе тко је изговара, а духовитом кад се због ње смијемо неком трећем или самом себи. Но најчешће не бисмо могли рећи да ли је ријеч комична или духовита. Она је једноставно смијешна. (Bergson 1987: 70)

И чини се да се, читајући ова дела, смејемо и онима који „изговарају речи“, али се уједно смејемо и себи самима, а сасвим сигурно важи то да хуморно-пародијски дискурс споменутих наратива прати и појава *последичної смеха*, као потврде умешности у Игри Језика, о којој је не случајно, баш на примеру поетичких простора Саве Дамјанова, Часлав Ђурђевић записао: „Кроз ту игру, настањену превасходно радосћу живота, остварује се претпоставка за хумор, пародију, гротеску, бурлескни свет дела; за персифлажу, иронију и самоиронију, карикатурално креирање света; за бизарно и опсцено, кич, еротско и порнографско у знацима и сликама; игра која се шири текстом и може да настави себе и изван текста“ (Ђурђевић 2011: 128).

Текстуалност у делима *Бремасони* Мирјане Ђурђевић и *Мацо, да л' ме волиш* Љубице Арсић проистекла је из идеје о глорификацији смеховног и рушењу владајуће слике света. Реч је о бунтовној потреби да се суштинска истина о свету изрази језиком смеха који неће допустити озбиљности да се „окамени и одвоји од целовитости живота“ (Perišić 2012: 128). Остварујући смелу формално-језичку експерименталну игру, логика Језика изједначена са логиком Игре у прозним рукописима двеју ауторки испунила је деконструктивно-продуктивну функцију смеха, на којој је, као што је већ поменуто, Пирандело инсистирао дајући јој задатак да „разлаже, демистифицира и деконструира“. Било да разлажу колотечину

свакодневице, да нарушавају круту хијерархију и демистификују недодирљивости друштвених институција и табу тема (пародија као бунт против „инфериорне митоманије“), било да „инаугуришу игру језика као продукцију нових смислова“ (деконструкција као афирмативни гест) и постају „вишегласје“ у потрази за Формом или, пак, исписују хипостазу „веселој књижевности“, и Љубица Арсић и Мирјана Ђурђевић оствариле су сопствену, аутентичну дијалогичку смеховних метаморфоза – која се опире да „отврдне у љуштури анахроне форме“.

ИЗВОРИ

Arsić, Ljubica. *Maco, da l' me voliš*. Beograd: Laguna, 2013.
Đurđević, Mirjana. *Bremasoni*. Beograd: Laguna, 2011.

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић, Наташа. *Карневал идентитетских*. Београд: Плато, 2017.
Bahtin, Mihail. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978.
Bergson, Henri. *Smijeh: Esej o značenju komičnog*. Prevela Bosiljka Brlečić. Zagreb: Znanje, 1987.
Bužinjska, Ana i Pavel M. Markovski. *Književne teorije XX veka*. Prevela Ivana Đokić Saunderson. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
Gordić Petković, Vladislava. „Biografsko i istoriografsko u ženskoj prozi“. *Intèrkultùrālnošć: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije* 1 (2011a). 84–91.
Gordić Petković, Vladislava. „Ženski glasovi u savremenoj srpskoj književnosti: između kanonizacije i komercijalizacije“. *Slavistična revija* 59: 3 (2011b). 307–315.
Gordić Petković, Vladislava. „Identitet, jezik i socijalna stratifikacija: kako ženska književnost podriva poredak“. *Izazovi identiteta: Rođ između tradicije i kreacije*. Priredila Aleksandra Đurić Bosnić. Novi Sad: CINK, 2016. 87–96.
Дамјанов, Сава. „Ерос и Порнос: уместо предговора“, „Божанска уметност телесног“ и „Ерос и(ли) Порнос“. *Српски ероџикон*. Београд: Службени гласник, 2011.
Delez, Žil. „Platon i simulakrum“. Preveo Branko Romčević. *Реч* 58/4, 2000.
Ђурђевић, Часлав. „Уметност телесног Саве Дамјанова и семантика прећутаног, недочитаног“. *Ошваранье њоетјској њросџора*. Београд: Службени гласник, 2011. 125–158.

- Илић, Драган. „Кратак увод у теорију пародије“. *Летњопис Мајнице српске* 5 (2006). 836–852.
- Jovanov, Svetislav. *Rečnik postmoderne: sa uputstvima za radoznale čitaoce*. Београд: Геопетика, 1999.
- Perišić, Igor. *Uvod u teorije smeha: kratak pregled teorije smeha od Platona do Propa*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Perišić, Igor. *Utopija smeha: vidovi komike i smeha u romanima Mrtve duše Nikolaja Gogolja, Uliks Džeјmsa Džoјsa i Zlatno runo Borislava Pekića*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Шапоња, Ненад. „Приповедање сумње“. *Аудиобиографија читања: критике и есеји*. Београд: Просвета, 1999. 135–137.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

- „Свет хита равно дођавола“, интервју Мирјане Ђурђевић (*Данас*, 7. октобар 2011). Преузето са: <https://www.danas.rs/nedelja/mirjana-djurdjevic-svet-hita-ravno-dodjavola/>, (21. 3. 2018).
- Rosić, Tatjana. „Panika u redovima, tj. Balkan, zemlja s one strane ogledala“. *Sarajevske sveske* 39–40 (2013). Преузето са: <http://sveske.ba/en/content/panika-u-redovima-tj-balkan-zemlja-s-one-strane-ogledala>

Snežana Savkić

Humor Maieutic in the Prose Manuscripts of the Contemporary Serbian Women Writers (Bremasoni by Mirjana Đurđević / Maco, da l' me voliš by Ljubica Arsić)

Summary

Ljubica Arsić and Mirjana Đurđević have generated their own, authentic dialogue of laughter metamorphoses – which refuses to „harden in the shell of an anachronistic form“. The aim of this paper has been to illustrate, on the examples of the novel *Bremasoni* by Mirjana Đurđević and the stories from *Maco da l' me voliš* by Ljubica Arsić, some of the poetic determinants which are relevant factors in the formation of a humorous discourse in their prose texts, and as one of the most dominant structural and ideological-poetic factors in this context, the idea of a dialogue (or „meaningless dialogues“) is considered realized in opposition to the concepts of male / female, the chronotope negation, the use of parody, deconstruction, carnival view of the world, etc. The textuality in *Bremasoni* by Mirjana Đurđević and *Maco, da l' me voliš* by Ljubica Arsić stems from the idea of glorifying the humorous and demolishing the ruling image of the world with a rebellious intent to express the essence of the world in a language of laughter that will not allow for the seriousness to be petrified and separated from the integrity of life. By creating a bold for-

mal-language experimental game, the Logic of Language equated to the Logic of The Game in the prose Manuscripts of the two authors fulfilled a deconstructive and productive laughter function, on which Pirandello insisted by giving it the task of „decomposing, demystifying, and deconstructing“.

Keywords: parody, laughter, humour, deconstruction, Bakhtin, dialogue, opposition male/female, chronotopic negation