

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ана Марија Г. Грбић Станојевић

# ПОЕТИКА ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

Докторска дисертација

Београд, 2024.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Ana Marija G. Grbić Stanojević

THE POETICS OF PROSE OF VLADAN  
MATIJEVIĆ

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2024

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Ана Марија Г. Грбић Станојевић

ПОЭТИКА ПРОЗЫ ВЛАДАНА МАТИЕВИЧА

Докторская диссертация

Белград, 2024.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

**Проф. др Михајло Пантић, редовни професор**  
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

Велику захвалност на подршци и помоћи дугујем:

свом ментору, професору др Михајлу Пантићу,  
оцу и мајци, Драгану и Гордани Грбић,  
мужу Игору Станојевићу,  
другарици Милени Радић,  
свекрви Нађи Станојевић,  
колегама и пријатељима,  
и писцу Владану Матијевићу.

## ПОЕТИКА ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

### *Сажетак*

Предмет рада је поетика прозе Владана Матијевића, анализа његових приповедачких поступака у романима и збиркама прича, с посебним нагласком на природи јунака. Матијевићево дело, према мишљењу критике и читалачке публике заузима важно место на мапи савремене српске књижевности.

Истраживачки рад настоји да осветли елементе приповедања аутора и да протумачи иновативне приступе приповедању који формирају савремену приповедачку концепцију Владана Матијевића. Потребно је сагледати све важне аспекте приповедања који указују на иновативност ауторовог приповедног стила: грађење јунака, жанровска обележја, хумор и гротеску.

Примарни резултати истраживања односе се на расветљавање приповедачких поступака Владана Матијевића и позиционирање његове прозе у корпусу савремене, српске књижевности краја двадесетог и почетка двадесет првог века: 1. Владан Матијевић је и модернистички писац и писац постмодерне и постпостмодерне. 2. Стваралаштво Владана Матијевића укључује у себе класично третирање жанровских образаца. 3. Јунаци прозе Владана Матијевића нису носиоци друштвених обележја савременог човека двадесет првог века, они су аутентични јунаци који се налазе у савремености приповедног текста.

Подробно аналитичко читање и тумачење романа и приповедака Владана Матијевића довело је до закључка да тумачени романи и приповетке заузимају важно, релевантно место у доскорашњој и актуелној српској књижевности. Нова истраживања су очекивана и пожељна јер је Владан Матијевић у међувремену објавио два нова романа, од којих је роман *Пакрац* коментарисан у нужној мери. Будућа истраживања моћи ће да обухвате Матијевићево стваралаштво на још исцрнији и целовитији начин, али и да га посматрају са одређене књижевноисторијске дистанце, која ће, надамо се, пружити нове увиде, анализе и оцене.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** поетика, проза, роман, приповетка, постмодернизам, савремена српска књижевност

**НАУЧНА ОБЛАСТ:** српска књижевност

**УЖА НАУЧНА ОБЛАСТ:** приповедачке поетике у српској књижевности двадесетог двадесет и првог века

УДК

## POETIC PROSE OF VLADAN MATIJEVIĆ

### *Summary*

The subject of the doctoral dissertation is the poetics of Vladan Matijević's prose, which is interpreted through the analysis of his storytelling processes in novels and short story collections, with special emphasis on the nature of the hero. Vladan Matijević, as an important contemporary writer, occupies an important place in the postmodernist and most contemporary conception of Serbian literature.

The goal of the doctoral dissertation is to shed light on the elements of the author's storytelling and to interpret the innovative approaches to storytelling that form Vladan Matijević's contemporary storytelling concept. As a result, it is necessary to look at all important aspects of storytelling that indicate the innovation of the author's storytelling horizon: the construction of the hero, genre features, humor and the grotesque.

The primary results of the research are related to the elucidation of Vladan Matijević's storytelling processes and the positioning of his prose in the corpus of contemporary Serbian literature of the end of the twentieth and beginning of the twenty-first century: 1. Vladan Matijević is a postmodern and post-postmodern writer, 2. Vladan Matijević's creativity includes classical treatment of genre patterns, 3. The heroes of Vladan Matijević's prose are not bearers of the social characteristics of the modern man of the 21st century, but are authentic heroes who are found in the storytelling world of the 21st century.

A thorough analytical reading and interpretation of Vladan Matijević's works leads us to the conclusion that the interpreted novels and short stories occupy a relevant place in the corpus of contemporary literature. New research is expected and desirable since Vladan Matijević is a writer who, in the course of writing this doctoral dissertation, published two new novels. Future research will be able to include Matijević's creativity in its entirety, but also to observe it from a certain literary-historical distance, which will hopefully provide new perspectives.

KEY WORDS: poetics, prose, novel, short story, postmodernism, contemporary Serbian literature

SCIENTIFIC FIELD: Serbian literature

NARROW SCIENTIFIC FIELD: Narrative poetics in Serbian literature of the 20th and 21st centuries

UDC NUMBER

## САДРЖАЈ

<b>1. ОПШТИ ПОДАЦИ О КЊИЖЕВНОМ СТВАРАЛАШТВУ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА</b> .....	<b>10</b>
<b>2. ПРЕГЛЕД ОПУСА ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА</b> .....	<b>14</b>
2.1. <i>Ван контроле</i> .....	14
2.2. <i>Р. Ц. Неминовно</i> .....	16
2.3. <i>Прилично мртви</i> .....	18
2.4. <i>Писац издалека</i> .....	20
2.5. <i>Часови радости</i> .....	23
2.6. <i>Врло мало светлости</i> .....	25
2.7. <i>Пристаништа</i> .....	26
2.8. <i>Сусрет под необичним околностима</i> .....	29
2.9. <i>Слобода говора</i> .....	31
<b>3. ОСНОВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ПРОЗНОГ ОПУСА ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА</b> .....	<b>35</b>
<b>4. РОМАН ПАКРАЦ</b> .....	<b>41</b>
<b>5. ПОСТМОДЕРНОСТ ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА</b> .....	<b>50</b>
<b>6. ЖАНРОВСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА</b> .....	<b>60</b>
6.1. Матијевић као жанровски писац .....	60
6.2. Криминалистички роман и невољни детектив .....	63
6.3. Порнографско и еротско у прози Владана Матијевића .....	65
6.4. Хорор у прози Владана Матијевића .....	69
6.5. Фантастика у прози Владана Матијевића .....	73
<b>7. РЕФЛЕКСИ АУТЕНТИЧНОГ ИСКУСТВА</b> .....	<b>80</b>
7.1. Самосвест и спознаја .....	81
7.2. Јунак фиктивног и натфиктивног света.....	85
<b>8. ОДНОС ЈА – ДРУГИ, ЈА – ДРУШТВО</b> .....	<b>89</b>
<b>9. ИДЕНТИТЕТ ЈУНАКА</b> .....	<b>97</b>
<b>10. ЕТИЧКИ АТРИБУТИ НАТФИКТИВНОГ И ФИКТИВНОГ СВЕТА</b> .....	<b>106</b>
<b>11. НЕТИПИЧНИ ЈУНАЦИ ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА</b> .....	<b>110</b>
11.1. Поособљавање предмета. Јунаци псеудостатике .....	110
11.2. Животиње као јунаци .....	111
<b>12. ЈУНАКИЊЕ ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА</b> .....	<b>114</b>
12.1. Главне јунакиње у прози Владана Матијевића.....	114
12.2. Фигура мајке .....	116
12.3. Говор о феминизму у прози Владана Матијевића.....	119
<b>13. ОД ЛУДИЛА ДО ПОРОКА – ПСИХОЛОШКИ АТРИБУТИ ЈУНАКА ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА</b> .....	<b>122</b>
13.1. Детињство. Јунаци трауме. ....	122



13.2.	Халуцинације и опсесивне мисли .....	123
13.3.	Алкохолизам и идентитет алкохоличара.....	127
13.4.	Самоубиство – интимни или јавни чин .....	129
13.5.	Однос сна и јаве .....	130
<b>14.</b>	<b>СМЕХ И ГРОТЕСКА У ПРИПОВЕДАЊУ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА .....</b>	<b>133</b>
14.1.	Преувеличавање (Карикатура и гротеска) .....	133
14.2.	Реализација алегорије.....	137
14.3.	Немотивисаност поступака јунака и непосредно приповедање .....	138
14.4.	Изневерена очекивања .....	140
14.5.	Суочавање натфиктивног света јунака с фиктивним светом романа .....	141
14.6.	Иронија .....	142
14.7.	Апсурд у прози Владана Матијевића.....	143
14.8.	Пародија вредности фиктивног света.....	144
14.9.	Минус присуство смеха у приповеткама Владана Матијевића .....	146
<b>15.</b>	<b>ОТАЏБИНА У ПРОЗИ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА.....</b>	<b>148</b>
15.1.	Отаџбина у рату .....	148
15.2.	Отаџбина као држава.....	152
<b>16.</b>	<b>ЗАКЉУЧАК.....</b>	<b>157</b>
<b>17.</b>	<b>ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>159</b>
<b>18.</b>	<b>БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ.....</b>	<b>168</b>

## 1. ОПШТИ ПОДАЦИ О КЊИЖЕВНОМ СТВАРАЛАШТВУ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

„Ничег нема лепшег, за писца, од спонтаног аплауза. Жао ми је што немам већи број папирних људи. Можда је требало да их режем још ситније, тада би их било више.” (Матијевић 2012: 146)

Владан Матијевић рођен је 1962. године у Чачку. Објавио је две збирке поезије (*Не реметећи расуло*, 1991; *Самосвођење*, 1999), две збирке приповедака (*Прилично мртви*, 2000; *Пристаништа*, 2014), једну збирку драмских текстова (*Жилави комади*, 2009), једну књигу есеја (*Мемоари, амнезије*, 2012) и осам романа (*Ван контроле*, 1995; *Р.Ц. Неминовно*, 1997; *Писац издалека*, 2003; *Часови радости*, 2006; *Врло мало светлости*, 2010; *Сусрет под необичним околностима*, 2016; *Слобода говора*, 2020; *Пакрац*, 2023). Романи су му превођени на француски, немачки, шпански, италијански, бугарски и македонски језик.

Владан Матијевић је добитник низа књижевних награда: Награда „Милутин Ускоковић” (за приповетку „Пролеће Филипа Куковице”, 1999), Андрићева награда (за књигу приповедака *Прилично мртви*, 2000), Нинова награда (за роман *Писац издалека*, 2004), Награда „Меша Селимовић” (за роман *Врло мало светлости*, 2011), Награда „Борисав Станковић” (за роман *Врло мало светлости*, 2011), Награда „Исидора Секулић” (за роман *Врло мало светлости*, 2011), Награда Кочићево перо (за књигу есеја *Мемоари, амнезије*, 2012), Награда „Стеван Сремац” (за књигу приповедака *Пристаништа*, 2015), Награда „Рамонда сербика” (за целокупно књижевно дело, 2019), Награда „Златни крст кнеза Лазара” (за целокупно књижевно дело 2023). Аутор живи у Чачку и ради у Уметничкој галерији „Надежда Петровић”.

Критика се, током година стваралаштва Владана Матијевића, интересовала за његово дело различитим интензитетом и на различите начине. У зависности од тога у ком стваралачком процесу затиче Матијевића, критика се осврће на различите доминантне карактеристике приповедања. Ипак, неке карактеристике прате стваралаштво Владана Матијевића од првог романа. Тако ће критика говорити о хумору у свим његовим романима:

„Ауторов хумор је опор, бестидан и немилосрдан и у њему има оног тако значајног искуства ивице, не академске, већ животне, географске и најзад књижевне.” (Владушић, 1998: 55)

Уз истицање присуства хумора, савременост Матијевићевог прозног стваралаштва биће предмет тумачења многих књижевних критичара:

„Непретенциозно разоткривајући апсурд друштва и времена у којем живи, писац успева да пронађе формулу уз помоћ које Србију 1999. године слика са довољно добре стварносне и литерарне дистанце. Изокренуте смислове савременог српског друштва, дакле у стопу прати и изокретање смисла прозног текста савременог српског романа.” (Шапоња: 2004)

Иако романе и приповетке аутора критика тумачи, подразумева се, у контексту савремене домаће књижевности, она се неретко сусреће са посебношћу Матијевићевог израза којој се тешко проналази претходник или узор. Матијевићева дела представљају изазов за тумачење јер показују иновативне спојеве већ познатих приповедачких образаца који формирају оно што ће Адријана Марчетић окарактерисати као посебан доживљај света:

„Најзад, повољном утиску о Матијевићевом приповедању доприноси и чињеница да оно није пуко експериментисање формом, већ првенствено израз једног посебног доживљаја света који је препознатљив у свим причама збирке *Прилично мртви*, без обзира на разноликост наративних гласова који се у њима јављају.” (Марчетић, 2001: 42)

И Данијела Ковачевић Микић истиче компликовану природу Матијевићевог стваралаштва која изискује посебан труд при тумачењу:

„Навикнути на то да је Владан Матијевић писац који истражује жанровске могућности и поиграва се нараторским обрасцима, чија је реченица само на први поглед једноставна, стилски огољена и јасна, а чији је стил захтеван и тежак, јер се до различитих проблемских аспеката његовог дела стиже само правилним сагледавањем оних књижевних одлика по којима Матијевић и јесте другачији од осталих српских писаца, нисмо изненађени тиме што нам и нови роман *Сусрет под необичним околностима* личи на својеврсну Рубикову коцку, која је, као ментални и интерпретативни изазов, стигла из пишчевих руку до нас.” (Ковачевић Микић, 2016: 145)

Владан Матијевић је у више наврата говорио о сопственом стваралаштву за различите књижевне часописе, недељнике и дневне новине. Питања новинара актуелизују увек исте теме везане за Матијевићев живот и стваралаштво: живот у Чачку, хумор у приповедању, бруталитет приповедања, однос према држави, однос према дневно-политичком.

Живот у Чачку Матијевић карактерише на следећи начин:

„Да, некад су писци живели искључиво у Београду и Новом Саду, то су били центри српске књижевности. Онда смо почетком деведесетих Горан Петровић из Краљева, Зоран Ђирић из Ниша и ја као „провинција“ доспели до релевантне критике и шире публике. Има истине у томе да млад писац много губи кад није у Београду. Ту је средиште критичког промишљања, ту су издавачи, ту су медији, ту је највеће тржиште... Раније су биле могућности и да се млади људи запосле у београдским издавачким кућама, па су могли лепо и да живе док пишу књиге. Касније се то променило. Многи су истина остали да живе у Београду, тражили шансу да у њему успеју, али није више било то тако лако, многи нису истрајали.” (Матијевић, *Озон Прес*: 2024)

Урођен у окружење и савременост, Матијевић радње многих романа и прича смешта у Чачак:

„У већини мојих дела радња се одиграва у Чачку, мада се мало где он именује. Скоро нигде. А присуство Чачка најбоље примећују они који нису из Чачка, они који су у њему били на један-два дана. Уметнички рад је и проклетство и привилегија свуда, а у Чачку све обично буде мало екстремније него другде.” (Матијевић, *Летопис Матице Српске*, 2020: 749)

Измештање наратива из главних градова и ширење приповедачког света на провинцију тј. предграђе поступак је близак постмодернистичком сагледавању света и актуелизацији јунака са „географске маргине”. Ипак, Матијевић сматра књигу *Прилично мртви* првом књигом која ће актуелизовати таквог јунака:

„На читавом списатељском путу прати ме глас да се бавим људима са маргине, што до сада и није било сто одсто тачно. Барем, како ја то видим. Мислим да су ми људи са маргине били јунаци само у књизи прича *Прилично мртви* и сада. Овог пута су ми ти и такви ликови били потребни да што боље осветлим главног јунака, али и атмосферу што влада међу људима на рубу егзистенције за које нико не мари. Наше друштво кад-тад мора обратити пажњу на те људе. Поготово што се у кругу оних који се убрајају у маргиналце све чешће налазе до јуче успешни људи, они којима је срећа у једном тренутку окренула леђа.” (Матијевић, *Политика*: 2024)

Од свих приповедачких поступака о којима говори у својим интервјуима Владан Матијевић ће највише говорити о хумору претпостављајући га свему осталом, како у животу, тако и у писању:

„Хумор је врло важан у животу. Ако желиш да те неко слуша мораш бити духовит. Хумор је и оружје против ништавила Много ми је важно да у свом делу будем духовит, чини ми се да је

то најбољи начин да вежем читаоца за своју књигу. Међутим, како је било могуће последњих година бити духовит, а да се та духовитост не сврста у црни хумор.” (Матијевић, 2001: 9)

Када најављује свој нови роман *Сусрет под необичним околностима*, Матијевић ће га описати на следећи начин:

„Имаће у њему и правих демона, уопште доста фантастике. Биће духовит, надам се да ће то бити моје најдуховитије дело” (Матијевић, *Градина*, 2016: 54)

Док ће у другом интервјуу овако описати нови роман:

„А што се тиче мога романа, и за мене је он најпре љубавни. У ствари, то сам желео да буде. Моје четири претходне књиге, биле су мрачне, озбиљне и ангазоване, па сам желео да напишем духовит љубавни роман, да своје читаоце, али и себе самог на неко време поштедим наше стварности, да предахнем од политике.” (Владан Матијевић, *Лагуна*, 2016)

Бајчета примећује поменути Матијевићев поступак: удаљавање од дневног и савременог хумором који ће релативизовати исприповедано:

„Добро позната поетичка апартност Владана Матијевића у контексту савремене српске књижевности, писца вољеног подједнако од публике и критике, учинила је на необичан начин да приказана стварност његове прозе не буде у првом реду схваћена као умјетничка слика овдашње рецентне историје. За разлику од неких аутора његове, или нешто млађе генерације, Матијевић није писац виђен као хроничар постсоцијалистичке епохе, ратова деведесетих, или ’транзиционе Србије’. Најшири спектар комике, од хумора до гротеске, укратко ауторов карневалски смијех који у већој или мањој мјери, али увијек са подједнаким успјехом озвучује његову прозу, вјероватно је један од главних разлога таквог пишевог статуса.” (Бајчета, 2020: 60)

Насупрот комичном у тумачењу Матијевићеве прозе налази се брутално, натуралистичко и непатворено описивање различитих манифестација зла.

„Сматрам да јесам бруталан писац, али писац по мери, по страсној мери овог времена, а сматрам и да сам по многим питањима и често само сенка оног насилног, деструктивног времена. Сенка сам времена чак и ако бих рекао да не презирем ни лозову ракију ни проститутке, ни вођење љубави на јавном месту. Под етикетом бруталног писца подразумевам да сам писац бруталних текстова, никако себе не доживљавам као бруталног човека.” (Матијевић, *Летопис Матице Српске*, 2007: 884)

Време које Матијевић помиње подразумева уметника који је ангажован. Писац ангажованост разуме као активан и бунтовни однос према владајућим инстанцама које прете човековој слободи тј. аутентичности. Чини се да Матијевић, иако у многим прозним делима исмева уметника и његову улогу у друштву, ипак верује у одређену утицајност писца у друштвеном контексту, инсистирајући у више наврата на његовој револуционарној улози у савременом друштву:

„Зашто писци не би износили своје политичко мишљење и зашто својом речју не би подстакли јавност да крене смером за који мисле да је најбољи. Нигде и никада на свету није постојала, па ни у добро уређеним земљама као Шведска и Швајцарска, власт која није заслуживала критике, па писац мора бити против сваке власти. Просто, ниједна није идеална. Ја никада нисам био припадник неке партије, организације, удружења, сем Српског књижевног друштва, али слободу говора схватам као начело које се мора не само поштовати него и живети.” (Матијевић, *Озон Прес*: 2024)

„Мислим да писац мора да буде опозиција владару, власти и маси, и себи, и свему. Писац треба да буде и анархиста и револуционар, а понекад, кад владају анархија и хаос, онда и

конзервативан. Требало би да делује тако, са извесном мером, али да у политику никад не улази директно, активно и професионално.” (Матијевић, *Летопис Матице Српске*, 2007: 881)

Матијевић је, кроз наведене интервјуе дао одговоре на многа питања која се тичу његовог стваралаштва. Иако нису пресудни за интерпретацију и тумачење, они представљају важно сведочанство о ауторовим намерама и интенцијама.

## 2. ПРЕГЛЕД ОПУСА ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

„П.С. Можда, ради оних који трагају за писцем, обелоданити тврдњу неког сплавара с Мораве да је једне зимске ноћи, преко реке која је ледила, превезао ситну младу жену и знатно старијег седог мушкарца, и да је чуо како он себи у браду прича да је написао кратки витешки роман погодан да буде ружен, јер такву књигу пук жељно очекује још од дана кад је узео Награду Српске фабрике шећера.” (Матијевић 2006: 155)

### 2.1. Ван контроле

Након збирке поезије *Не реметећи расуло* (1991), Матијевић објављује роман *Ван контроле* (1995). Изузетно сажет текст пружа обухватан увид у живот главног јунака. У чему се огледа та обухватност? Матијевић јунака портретише тако што описује његове чулне импресије о свету који га окружује. Повремено, расуђивање главног јунака поприма обрису „објективног”, иако је реч о привиду објективности. Непосредност приповедања аутодијегетичког приповедача о сопственом животу, то јест привид искреног приповедања о почињеним злоделима, чини његове извештаје „уверљивим”. Из истог разлога – привидне објективности и тежње да се јунаку као наратору верује – роман и започиње недвосмисленим, непосредним представљањем јунака:

„Ја сам Арнолд Кригер, налазим се у бившем стану Адолфа и његове бабе и завршавам своју последњу причу. Крај приче је уједно почетак овог романа који пишем систематски од последица ка узроцима последица.” (Матијевић 1995: 4)

Већ у првом роману Владана Матијевића запажа се коришћење метатекста као залога и доказа веродостојности исприповедане приче. Јунак је, као и у роману *Писац издалека*, и писац и приповедача, и он отпочиње писање своје аутобиографије. Приповедање у роману претпоставља фиктивне догађаје и јунаке, с тим што у приповедачевом поимању представљеног света не постоји јасна граница између измаштаног и реалног. Писац настоји да се тренутак настанка текста у потпуности, или што је више могуће, поклапа са тренутком у којем започиње романескна радња: то доприноси илузији стварности онога што је исприповедано, упркос томе што се у роману користе фантастички и научнофантастички елементи. Више је примера тог стваралачког поступка. Један од најупечатљивијих је онај који означава тишину:

„Уколико размишљате о ономе што читате, закључићете да је светло било искључено.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

Ове тачкице представљају тишину. Са њима сам желео да дочарам и напетост која влада у ваздуху, а богами и безваздушном простору.” (Матијевић 1995: 42)

Трансформацијом језика у слику, реч је оспорена и истиче се њена ограниченост. Приказане тачкице представљају тишину. Онеобичавање стваралачког процеса уочава се у свим Матијевићевим прозним књигама; њиме се оправдава привидно невешт настанак књижевног дела.

Догађаји у роману *Ван контроле* третирају се засебно а не као узрочно-последична нарација: некима од њих се придаје велика пажња, док су други готово сасвим занемарени.

Континуитет нарације је компромитован различитим псеудодигресијама – односно, јунаковим запажањима; споредни јунаци се појављују изненада и накратко, а затим нестају, мотивација је површна и недоречена. Укратко – све је „ван контроле” Грађење фантастичких призора<sup>1</sup> стална је одлика романа, те престаје да буде део халуциногене маште јунака и постаје легитимна карактеристика романеског света. Јунак не примећује замишљене и фантастичке делове стварности, он живи у свету у којем је фантастично уткано у најситније поре друштва, као и у приватни живот појединца.

„Адолфова баба ми ватром из уста опали косу и веће. Бљувала је ватру као аждаја, а то је била последица претакања бензина из резервоара у канте.” (Матијевић 1995: 44)

Сваки фантастички сегмент бива објашњен, али објашњење га чини још мање вероватним. Адолфова баба бљује ватру због тога што се бензин претакао из резервоара у канте. Претпоставља се да је у бабиним устима остало бензина и, мада је ситуација наизглед могућа, толико је мало вероватна да након објашњења бива доживљена као фантастична. Објашњења, дакле, немају улогу да разјасне како је дошло до неке фантастичне појаве, већ аутор помоћу њих пружа иронијски коментар на „здраворазумско” веровање да је свет књижевног дела тек део стварног света.

*Ван контроле* је у потпуности роман постмодернистичке провенијенције. Својим приповедањем Матијевић негира концепцију могућности спознаје апсолутне истине, јер се она увек раслојава на више субјективних доживљаја. Плурализам конструисане „истине” у роману је очигледан на више нивоа – сам јунак у себи садржи низ различитих неспојивих карактеристика. Он је и силоватељ и добар пријатељ, и насилник и човек који је способен да осети емоцију, па тако ниједна његова особина не искључује другу.

Иако Матијевић постмодерну слику света из ране фазе свог стваралаштва временом делимично модификује,<sup>2</sup> може се рећи да је већ у првом прозном остварењу успоставио основна начела своје приповедачке поетике, која су, у већој или мањој мери, постала уочљива у његовим каснијим делима. То се пре свега односи на фантастичке елементе приповедања који прожимају цео роман. У каснијим романима Матијевић на другачији начин третира фантастику, али она увек представља важан део његове приповедачке концепције. Јасно је постављен и однос приповедачевог „ја” спрема друштва: наиме, у роману *Ван контроле* јунак је онеобичен члан друштва јер је и само друштво онеобичено, он препознаје јавни морал фиктивног света и са њим се самерава, урођен је у друштво. Тај роман, дакле, не негује отуђеног јунака који се супротставља затеченом поретку, већ се јунак без потешкоћа уклапа у свет који га окружује и у њему функционише по установљеним начелима – колико год она била зачудна. Из такве слике света помаља се и мотив насиља, који потом обележава цео Матијевићев стваралачки опус. У каснијим делима, међутим, тај мотив се јавља ублажен и са мером, док је у роману *Ван контроле* насиље наглашено и уобичајено до те мере да се не може посматрати као инцидент.

---

<sup>1</sup>Тодоров одређује фантастичко у књижевности путем три услова: „Најпре, текст треба да примора читаоца да свет књижевних ликова посматра као свет живих људи и буде неодлучан између природног и натприродног објашњења догађаја о којима се говори. Затим, ту неодлучност исто тако може осећати неки од ликова: на тај начин је улога читаоца, да тако кажемо, поверена неком лику, а у исто време неодлучност је представљена, она постаје једна од тема дела: у случају наивног читања, стварни читалац поистовећује се са ликом. Најзад, важно је да читалац заузме одређен став према тексту: он ће једнако одбацити алегоријско тумачење као и песничко.” (Тодоров, 2010: 34)

<sup>2</sup>У роману *Р. Ц. Неминовно* доминантни поступци су наративна деконструкција и ишчашена карактеризација ликова, док каснији романи настају обликовањем онеобичене, али чвршће компоноване наративне структуре. И даље су посредни „мали” наративи, како их назива Матијас: „Уместо свеобухватног, опресивног, метанаративног, имамо низ локалних, ’малих’ наратива, од којих сваки поставља одређену истину, али су узети из комбинаторике са целином”

[https://www.academia.edu/81667331/Defining\\_Literary\\_Postmodernism\\_for\\_the\\_Twenty\\_First\\_Century](https://www.academia.edu/81667331/Defining_Literary_Postmodernism_for_the_Twenty_First_Century)

Лако је уочљива рудиментарност свести Матијевићевог јунака, несклоног развијеним интроспекцијама. Тако је *Ван контроле* најпре авантуристички роман: јунак се налази у различитим ситуацијама са сличним (готово репетитивним) одговорима на њих.

У роману *Ван контроле* приповедање је у првом лицу, што је приповедачки поступак којим се Матијевић служи и у каснијим романима. Фиктивно Ја у роману *Ван контроле* подразумева хомодијегетичког приповедача који није изван књижевног света о којем приповеда, већ учествује у стварању тог света. За њега је карактеристичан жаргон. Иако је приповедач непоуздан, његово непосредно учешће у књижевном свету и усклађеност начина на који приповеда са његовим животом и карактером, чине приповедање директним и непатвореним, оно је само наизглед „ван контроле”.<sup>3</sup>

Арнолд Кригер, главни јунак, углавном се налази у различитим непријатним ситуацијама које укључују насиље. Реч је о рату младих људи и пензионера, о колективном бесу исказаном насиљем на улицама или на кућним журкама. Иако је приповедачка потка љубавна прича главног јунака, она у роману има улогу делимичне хронолошке повезаности, а на сценографији необичног љубавног односа дешавају се најразличитији брутални и фантастички догађаји који умногоме осликавају постапокалиптичну слику света Србије деведесетих година двадесетог века. Матијевић не локализује роман на временском плану, али се јасно уочава послератни дух разорене државе у којој владају криминал и безакоње. Тиме се аутор на самом почетку стваралаштва појављује као друштвено ангажовани писац који се бави „локалним темама”.<sup>4</sup>

У роману *Ван контроле* Матијевић је поставио темеље своје поетике, формирајући скуп симбола, заплета, приповедних техника и типова карактера, што издашно користи и развија у каснијим остварењима.

## 2.2. Р. Ц. Неминовно

Године 1997. Владан Матијевић објављује роман *Р. Ц. Неминовно*. Књижевна критика је велику пажњу посветила том роману који се доживљава као својеврсни догађај на књижевној сцени позних деведесетих година двадесетог века. Роман *Р. Ц. Неминовно* представља бурлескну слику јунака с маргине.

За разлику од првог романа, Матијевићев роман *Р. Ц. Неминовно* исприповедан је у трећем лицу. Нефокализован хетеродијегетички приповедач тежи објективности, с тим што је приповедање обојено колоквијализмима, те на тај начин нарација не губи на непосредности. Свезнање и свеprisутност приповедача огледа се у томе што он приповеда и о ономе што је изван јунаковог доживљаја (како га други схватају), али и о најличнијим размишљањима (како он разуме себе). Упоредо са поглављима романа које приповеда хетеродијегетички приповедач, у роману *Р.Ц. неминовно* јавља се још једна приповедачка перспектива; самосвесни приповедач „који поседује свест о властитом приповедању; приповедач који расправља и коментарише тему својих приповедачких задатака.” (Принс 2001: 174) Коментаришући написано, приповедач постаје део дијегезе.

*Р. Ц. Неминовно* је роман у којем се први пут актуелизује Матијевићева тема усамљеништва. Јунаци не могу и не желе да се уклопе у Друштво и у сталном су конфликту с Другим. Поред тога што су усамљеници, они су и сањари, и њихово схватање света је искривљено до (или преко) граница психичког поремећаја. Иако главни јунак доживљава халуцинације, писац то нигде не именује као привид, већ напротив, представља његово понашање као уобичајено и свакодневно – што је још једна важна карактеристика Матијевићевог приповедачког поступка.

<sup>3</sup> „Хегемонистичка је позиција првог лица: чак и када је у питању тзв. непоуздани приповедач, који хотимично замагљује своје свезнање, увек је реч о наративној стратегији која контролише поруку коју преноси.” (Ахметагић 2014: 10)

<sup>4</sup> Под „локалним темама” подразумевају се догађаји који се могу разумети само у ужем друштвено-културно контексту: инфлација деведесетих година, економско стање на селу, положај уметника, корупција државе и медија.



Радоман Циврић, главни јунак романа *Р. Ц. Неминовно*, исмејан је од самог почетка, како од Другог, тако и од више инстанце – самог наратора који не исказује симпатију према јунаку романа, за разлику од далеко комплекснијег приповедачког поступка у романима *Часови радости* и *Сусрет под необичним околностима*. Симпатија се у наредним романима огледа пре свега у одабиру ситуација које ће се приповедати (у роману *Сусрет под необичним околностима* главна јунакиња ће се позитивно портретисати кроз однос према ћерки: исприповедан је њен труд око ћеркине потенцијалне трудноће, извештаји анђела Милинка су некада повољни). И јунакињу романа *Сусрет под необичним околностима* и јунакињу романа *Часови радости* одликује висок степен самосвести док јунак романа *Р.Ц. Неминовно* није свестан својих менталних и физичких капацитета. На самом почетку романа Радоман Циврић портретисан је као сујетан човек који живи у „сенци самога себе“:

„Р. Ц. је редовно куповао *Књижевне новине*. Биле су јефтине, осећао се интелектуално када их купује, подсећао се свог песничког успеха, и биле су великог формата па је у њих могао да сакрије и у кућу унесе еротски часопис, а да му жена не види.” (Матијевић 1997: 5)

Матијевић се користи техником „приказивања” а не „описивања”, вешто гради тип лажног интелектуалца, сујетну „покондирену тикву” чије су мисли далеко од „лепе књижевности”. Главни јунак у даљем току романа непрестано размишља о свом занемарљивом књижевном успеху (објављивању песме у *Књижевним новинама*), што га одређује као човека чија је личност у основи формирана око самообмане, то јест веровања да се остварио као писац. Од самог почетка романа он је обележен нездравом фиксацијом која се касније разгранаву у слепу заљубљеност у колегиницу.

Роман *Р. Ц. Неминовно* по својим стилским карактеристикама, хиперболизацијом и гротеском, алузијама, иронијом и парадоксом, подсећа на сатиру појединца и друштва. Међутим, сатирична матрица је дезинтегрисана јер не упућује ни на какав ангажман; напротив, позив на било какво проматрање и тумачење догађаја већ унапред је исмејан и обесмишљен. Наратор не „исмева” свог јунака само описом његовог схватања света и доживљаја себе, него гротескно представља и његов физички изглед:

„Р. Ц. је стајао на пољани а иза њега је текла река. Једва је успевао да удахне ваздух. Коса коју је увијао око главе опружила му се низ леђа остављајући му голо теме.” (Матијевић 1997: 83)

У фону поетског изражавања „ћела” главног јунака носи много значења – она представља и срамоту, рањивост и детронизацију јунака.<sup>5</sup> Главног јунака сви исмевају, колеге на послу му приређују ситуације у којима до изражаја долази његова неснађеност. Умишљена симпатија није ни свесна постојања главног јунака. Радомана Циврића Друштво или омаловажава или не примећује; Матијевићев јунак је особењак. Он није одабрао своју позицију, није својом вољом одбацио колектив нити је изабрао (као Ана Жежељ) да са презиром посматра свакодневицу и околности које је чине. Јунака халуцинације наводе на погрешно расуђивање. Једино је однос жене према главном јунаку исприповедан у знацима, и може се претпоставити да је њој стало до судбине Радомана Циврића.

У роману *Р. Ц. Неминовно* Матијевић је надоградио многе приповедачке поступке коришћене у роману *Ван контроле*. Нарација је сталоженија, јунак више није део колектива већ се формира права фигура појединца који је у константном сукобу са непријатељски настројеним светом. *Р. Ц. Неминовно* је роман веће списатељске зрелости. Прва два романа маркирала су многе приповедачке поступке и теме којима ће се писац надаље служити, али

---

<sup>5</sup> „Без обзира на разматрања о лепоти и привлачности, о којима одлучује лични или јавни укус заједнице, ћелавост симболизује духовне појмове. Досадашње студије ограничене су на два књижевна модела. Први је са истока и фокусира се на будизам. Открива позитивне духовне конотације ћелавости. Други је са запада и фокусира се на Библију. Открива негативне духовне конотације ћелавости.” (Гавари, 2017: 189)

Матијевић у њима још није приповедачки активирао ни осмислио емотивно пристрасног приповедача са којим се читаоци сусрећу у више потом објављених романа.

### 2.3. *Прилично мртви*

Године 2011. Матијевић је објавио збирку приповедака *Прилично мртви*. Она се састоји од четири целине: „Мрља”, „Официр ружног лица”, „Цвеће за доктора”, „Ништа, тишина”, и укупно шеснаест приповедака.

Прва целина, „Мрља”, сачињена је од три кратке нефабулативне приповетке које одликује минус присуство јасно одређеног јунака, одсуство сценографије и сведеност описа. Матијевић посебну пажњу обраћа на звучност језика. Тако се у свим приповеткама понављају одређени звукови који нису артикулисани у речи:

„ЉЉЉЉЉЉ. Покушавам да се сетим те твоје изговорене речи захваљујући којој сам уочио твоју говорну ману.” (Матијевић 2000: 8)

„Пууф. Пууф. Ево ти још једно пууф. Пууф. Пууф, пууф. Ја ти кажем пууф, па ти како хоћеш.” (Матијевић 2000: 11)

Јунак Матијевићевих приповедака из циклуса „Мрље” без престанка приповеда а ништа се не открива о његовој прошлости, навикама и односу са Другим. Приповедање и запричаност – односно његов монолог упућен непознатом али наслућеном адресату – начини су и његовог (само)обликовања. Јунак приповеда убрзано и афективно:

„Хајде зини још једном! Хајде ако смеш! Лажове један. То није био осмех, то је био грч.” (Матијевић 2000: 10)

Приповедање из првог лица и из садашњег тренутка наставља се и у приповеткама из целине „Официр ружног лица”. Тако у првој приповеци, „Дошљак”, нараторка приповеда у презенту о прошлим догађајима из свог живота:

„Видим мајку на прагу како се, уплашена и бледа, крсти.” (Матијевић 2000: 23)

Нарација се развија у циклусу, догађаји се нижу, а јунаци се граде постепеним увидом у њихове међусобне односе. Приповетка „Дошљак” тематизује Матијевићу својствен говор о сексуалности у детињству, девијантним породичним односима и немогућности превазилажења раних трауматичних искустава. Главна јунакиња присуствује сексуалном чину своје мајке и човека који се доселио у њихову кућу. Њено детињство је обележено траумама, а догађаји у адолесценцији само су „надградили” трауме из најранијег детињства:

„Зато мене нико није запресио; нема то везе са нашим сиромаштвом и мојим повременим изливима хистеричне туге који датирају од дана када ми је једнооки црнац у коцкарници убио оца, због кеца херц извученог из рукава.” (Матијевић 2000: 25)

Јунакиња ступа у сексуалну везу са „дошљаком”, жељна блискости и љубави. Тај однос осујетиће мајка. Сценографију приповетке чине војници, рат и возови, који учестало пролазе у тренутку приповедања, а под један од њих се главна јунакиња баца и приповеда целу приповетку „с оне стране”, већ мртва:

„А сада, чујем једино досадно клапарање воза што пролази кроз мене не дотичући ме. Моја провидна бела спаваћица вијори се неупрљана, и ја осећам да овог воза нема, или нема мене.” (Матијевић 2000: 32)

Тема несрећног детињства из којег – уколико не изврши самоубиство – израста индивидуа која не може да се прилагоди другима услед траума које онемогућавају контакт са Другим, наставља се и у причи „Официр ружног лица”. Родитељи су увек укључени у трауматично искуство, они су или узрок лошег понашања јунака или су немоћни да пруже помоћ:

„А био сам ружан. Највероватније. Чуо сам када је отац једном приликом рекао мајци: Боже ме прости, како нам је ово дете ружно. Мајка је тада озбиљно заплакала.” (Матијевић 2000: 42)

Значај детињства за развој личности наратор истиче током целе приповетке: главно обележје јунака, у свим животним ситуацијама, је траума из детињства. У приповеци „Путања шарене лопте или Промена” главна јунакиња мења презиме како је ништа не би везивало за породицу:

„Ниједан сугласник из мог старог не налази се у мом новом презимену, а што се тиче самогласника – постоје подударности, али незнатне.” (Матијевић 2000: 61)

Иако је отац у причи активна фигура, која се на различите начине заузима за своје дете, јунакињина траума везана за брата сувише је снажна да би она могла остати део породице. Траума из детињства, стечена када њеног брата инвалида нису пустили да проводи време са другом децом, толико је интензивна да се, привидно невољно, улива у јунакињино приповедање и потискује приповедање о њеном садашњем животу у иностранству, па чак и приповедање о промени пола. Тренутак у којем читалац затиче јунакињу није приповедачки важан, прошлост се намеће као основа аутентичне нарације. Садашњост је само последица прошлости.

И у циклусу приповедака „Цвеће за доктора” јунаци су у незавидном положају иако њихово детињство није засебно тематизовано. У приповеци „Каменчићи пута Брне Зрнч” исприповедан је цео јунакињин бурни живот који је доводи до смрти „поред кавеза са вуковима”. У њеном животопису постоји и траума из детињства, али је трауматичан догађај исприповедан штуро, на исти начин на који су исприповедани други догађаји из јунакињиног живота који нису директно повезани са последицама ране трауме. Више него у претходним циклусима, јунаци се портретишу као особењаци који се понекада налазе у фантастичним ситуацијама или поседују фантастичне особине. Брна Зрнч не поседује фантастичне особине, али јој се у животу дешава много необичних ситуација. Још необичнија је чињеница да су све те ситуације проживљене од стране једне јунакиње, у врло суженом временском периоду она је искусила прегршт ситуација: била је навијачица, јакхала је слона, пушила марихуану и провела у затвору десет година.

Особењаштво јунака се заострава, њихово стање није објашњено траумама које су довеле до тренутне ситуације. Јунак приповетке „Пролеће Ивана Кукавице” нервно је растројен, он не може да отвори пристигло писмо, због чега проживљава снажне психичке ломове. Приповедање је смештено у садашњост, јунакова прошлост је непознаница, те је чудно понашање јунака „необјашњиво узроцима”. У циклусу приповедака „Цвеће за доктора”, као и у осталим приповеткама збирке – за разлику од потоње збирке приповедака *Пристаништа* – не тематизује се рурални свет у Србији, већ се као места збивања појављују Европа и Америка.

У завршном циклусу приповедака „Ништа, тишина” јунаци су нарушеног психичког стања, и због свог карактера и поступака одбачени су из Друштва. Друштво подразумева и најуже сроднике јунака, породица је јединица Друштва али одбачени појединац није њен део. Реч је о отуђености од свих и потпуној усамљености која се читава у приповеци „Суноврат”:

„Добро је што моји родитељи избегавају да причају са мном још од дана када сам офарбао прозоре, плафон и зидове моје собе у црну боју, иначе ко зна шта би ми све рекли.” (Матијевић 2000: 111)

Иако је јунак нарушеног психичког здравља и у незавидној позицији, он и даље повремено „исправно” расуђује, то јест у складу са начелима Других. Јунак је свестан своје ситуације<sup>6</sup> и карактерише је као „суноврат”:

„Мој суноврат, ма колико тежак био, прихватићу достојанствено, са кишобраном изнад главе.” (Матијевић 2000: 117)

И у осталим приповеткама из завршног циклуса јунаци су свесни своје незавидне позиције и донекле „објективно” проматрају ситуацију у којој су се обрели. У све три поменуте приповетке јунаке затичемо у тренутку највеће психичке растројености. Приповетка „Замагљени круг” започиње јунаковим покушајем да разуме околности у којима се налази:

„Прво помислих да ми се нешто откачило у глави. Значи полудео сам. Јесам полудео, нисам полудео...” (Матијевић 2000: 117)

Готово све приповетке<sup>7</sup> у збирци *Прилично мртви* исприповедане су од стране аутодијегетичког приповедача. Приповедач је учесник догађаја, он је главни лик свог приповедања. Јунаци су, нарочито у првом циклусу приповедака, „задихани” у свом приповедању, њихов говор је испрекидан, афективан и указује на непосредност исповеданог. Реч је о освојеном витализму јунака: приповедање о прошлом животу пружа смисао садашњости. Осим јунакиње приповетке „Дошљак”, физички је мртва и Брна Зрнч, али је за њом остао документ:

„Пре него што је умрла, у часу дубоке досаде, Брна Зрнч је начинила мене. Ја сам Прича.” (Матијевић 2000: 96)

#### 2.4. Писац издалека

Роман *Писац издалека* представља аутоиронијску стилску вежбу у којој се главни јунак открива као инвентиван и врстан приповедач, док класична карактеризација јунака и јасна слика његовог унутарњег живота изостају. Чини се да се романом *Писац издалека* Матијевић „супротставља” Бахтиновој дефиницији романа као: „многостилске, говорно разнолике, вишезначне појаве.” (Бахтин, 1989: 15) Понављањем мисли и инсистирањем на ограничениости приповедачке перспективе писац иронизује стилску разноликост која одликује роман.

Матијевић инсистира на издржљивости приповедача, и то постиже обимом романа више него догађајима који могу утицати на развој компликованије и сложене нарације. Иако се у роману јунак, то јест приповедач, налази у неколико незавидних позиција, и на самом крају лежећи пише, замах његовог приповедања доводи до замарања читалачке рецепције и још једном доказује да експериментална форма губи на својој иновативности уколико се инсистира на дужини трајања а не на квалитету експеримента.

Матијевићевом роману *Писац издалека* тема бомбардовања представља сценографију за списатељски перформанс главног јунака-приповедача. Таква сценографија употпуњује слику непријатељског света с којим главни јунак не жели да има било какав додир. Угрожавајућа позиција тематизована је у роману *Р. Ц. Неминовно*. Ипак, у поменутом роману јунак је у константној колизији са светом и неспреман је да се повуче, док је јунак романа *Писац издалека* у измењеном положају. Његови домаћини у Београду су брат и

---

<sup>6</sup>Уочава се разлика у односу на главног јунака романа *Р. Ц. Неминовно*, где основна радња романа произилази из чињенице да јунак није свестан своје позиције.

<sup>7</sup>Односи се на све приповетке осим на „Каменчићи пута Брне Зрнч”.

братовљева жена, једини Други с којима улази у комуникацију, и то само онда када је немогуће да од ње одустане.

Повремени описи међуљудских односа у роману снажније наглашавају усамљеничку и маничну природу главног јунака, који не престаје да пише упркос сусрету са Другим. Иако се аутодијегетички приповедач тренутним и фактографским описима збивања ближи привиду истинитости, Матијевићев приповедач готово увек је несигуран (преиспитује стање своје свести и закључке).

У роману *Писац издалека* наратор све записује и због тога су му емоције рудиментарне. Иронична и сталожена природа обраћања главног јунака у контрасту је са сценографијом романа (бомбардовање Србије). Илустративан пример за ироничан однос према емоцији представља однос према брату у тренутку када га приповедач зове у склониште:

„Не могу да лажем да ме није разнежила његова брига, разнежила ме је и те како. Да умем да плачем, плакао бих из много разлога, а понајвише зато што брату нисам показао своју захвалност. Овако себи замерам насуво, што је још болније.” (Матијевић 2012: 66)

Одмах након искрене изјаве приповедача, Матијевић се служи својим честим наративним поступком, исмевањем узвишених емоција једном додатном речју или реченицом. У цитираном примеру то је прилог „насуво”, који у датом контексту делује комично и ругалачки. Да ли наратор такве реченице користи с намером да буде ироничан<sup>8</sup> или само на неспретан начин исказује своја осећања? Пратећи схему Матијевићевих јунака у другим прозним делима, увиђа се да се јунаци понашају *зачудно*, не само у интеракцији са другим јунацима већ и у својим приватним премишљањима.

У Матијевићевој прози наглашена је тема психичких стања јунака. Та стања – уколико су одређена медицинским појмовима – осцилирају од благе депресије до претеривања и пренаглашавања карактерних особина које могу бити тумачене као озбиљно и сложено психичко обољење или алудирање на различите поремећаје личности. Сваки Матијевићев јунак, па и јунак романа *Писац издалека*, ситуације које му се дешавају тумачи на зачудан, ишчашен начин.

Љубавни, деструктивно-страствени кратки сусрети главног јунака са женом свога брата јављају се као противтежа страсти уметничког изражавања, то јест писања. Страст према жени највише ремети наратора у његовој намери да заврши роман. Јунаку је тешко да буде усредсређен на те две тежње истовремено, као што му је тешко да једну од њих изостави. Љубав, као и страст, и у овом роману (па и у свим Матијевићевим делима) исказује се путем деструкције и самодеструкције. Љубав никада није узвраћена (осим у случају романа *Часови радости*), страст је мрачна сила, а пред њом је човек слаб и немогуће му је да јој се одупре. Исто тако, немогуће је одупрети се приповедању. У сусрету са Кларом наратор наводи:

„Много је лепа Клара. По свим законима приповедања сада би требало да следи њен опис. Устежем се да га започнем. Тако бих га радо избегао.” (Матијевић 2012: 51, 52)

„Покушао сам да избегнем описивање Клариног изгледа, својски сам се бацио на описивање извора светлости у соби, али не вреди, Кларина лепота се тако намеће да је неиздрживо писати о нечем другом.” (Матијевић 2012: 45)

Љубав и уметност су пориви који прогањају главног јунака, његово манично писање проистекло је управо из опсесивне потребе за уметничким изражавањем. Егзистенција се изједначава с писањем, човек не постоји изван свог уметничког дела. Ипак, услед маничног

---

<sup>8</sup> Денис Хауард Грин на следећи начин дефинише иронију: „Иронија је изјава, или представљање радње или ситуације, у којој се од правог или намераваног значења пренетог упућеном читаоцу намерно одступа и које није у складу са привидним или наводним значењем представљеним неупућеном читаоцу који не разуме право значење. (Грин 1979: 9)

писања представљеног у роману *Писац издалека*, уметност престаје да буде уметност и постаје врста физичког посла. Јунак је прогресивно све уморнији, он пише у условима који су немогући за рад. У роману се читава ванкњижевна мотивација<sup>9</sup> главног јунака, која се на крају своди на испуњавање „белине папира“:

„Зато ћу рукопис да приводем крају. Било би штета не искористити ову белину.“ (Матијевић 2012: 231)

У каквом је односу Матијевићев јунак са Бартовом идејом скриптора. У свом есеју „Смрт аутора“ он наводи:

„За аутора се верује да храни књигу, што би значило да он постоји прије ње, да мисли, да трпи и живи за њу, да је у истом односу претходности својој књизи као отац властитом дјетету. У потпуном контрасту, модерни скриптор рођен је у исто вријеме као и текст, он није ни на какав начин снабдевјен бићем које би претходило или прелазило његово дјело, он није субјект коме је књига предикат; нема другог времена осим времена исказивања и сваки текст је писан ту и сада. Чињеница је (или слијед) да писање више не може означивати операцију биљежења, записивања, представљања, описивања (ко што би рекли класици; писање прије означаје точно оно што лингвисти, ослањајући се на оксфордску филозофију, зову перформативним, ријетки глаголски облик (који постоји само у првом лицу и у презенту) у којем исказивање нема другог садржаја (не садржи никакав став) осим акта којим је изречен.“<sup>10</sup>

Екстремна идеја савремености која се односи на овде и сада одговара природи романа *Писац издалека* у којем све што је написано одговара тренутку у коме је написано. Привидна перформативност таквог приповедачког поступка огледа се у непостојећој удаљености наратора и писца. Бартова идеја доведена је до крајњих консеквенци и, у постмодернистичком кључу, исмејана нараторовим инсистирањем на телесном стању које га омета у писању, његовим привидно дубоким разматрањима и инсистирањем на записивању садашњости.

Матијевић се у роману на духовит и ироничан начин обрачунава са књижевним животом, са „писцима који су пуни себе“, са литерарним наградама, критички се осврћући на савременике, али и на државно уређење:

„Сиромашна је наша општина да би имала писца. Једног би можда и издржала али шта ако је то заразно, па многи пожелеле тако да седе, да ништа не раде, само да пишу.“ (Матијевић 2012: 34)

Матијевић разоткрива не само стваралачки процес, који приказује из угла наратора, већ и однос друштва према писцу и одређивање и вредновање његове улоге у модерном свету.

Једна од најпроминентнијих особености романа *Писац издалека* јесте нарочит вид фокализације. Интерна фокализација<sup>11</sup> доводи до екстремног сужавања читалачке рецепције. Бал наводи:

---

<sup>9</sup>Термин мотивација схваћен је слободно: писац је мотивисан за писање искључиво посредством онога што Барт назива „насладом речима“: „Он сам је изван размене, утонуо у не-профит, у мушотоку зен, без жеље да ишта узме, осим перверзне насладе у речима (али наслада није никада узимање: ништа је не одваја од *satoria*, од губитка).“ (Барт 1975: 47)

<sup>10</sup>Часопис Поља: <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/02/selection7-9.pdf>

<sup>11</sup>Када се фокализација налази при једном лику, који наступа у фабули, могли бисмо говорити о интерној фокализацији. (Бал: 2000: 124)

„Субјект фокализације, фокализатор, јесте тачка са које се елементи посматрају. Та тачка може се налазити при лику, дакле при елементу фабуле, или изван ње. Када се фокализатор поклапа са ликом, тај ће лик, технички посматрано, бити у предности у односу на остале ликове.” (Бал 2000: 124)

Фокализатор је, дакле, при главном јунаку романа, читаоци могу да виде само оно што јунак види и приповеда. Оваква фокализација није необична, присутна је у многим аутофикцијским делима. Оно што онеобичава систем фокализације у роману *Писац издалека* јесте објект фокализације, тј. оно што је посматрано од стране фокализатора.

Роман *Писац издалека*, стилски апартан и разигран, остаје ипак без јунака који се памти, за разлику од неких других јунака Матијевићеве прозе. Приповедачка позиција иновативна је због аутофикцијског приповедања, задиханости исписивања и телесне издржљивости, потом и због улоге сведока и бележника, а истовремено и учесника и иницијатора збивања, на крају и због потпуне немогућности да живи ван сопственог приповедања, иако невољно:

„Осећам да лагано губим свест. Најзад нешто повољно.” (Матијевић 2012: 56)

## 2.5. *Часови радости*

Роман *Часови радости* објављен је 2006. године. Стилски и тематски провокативан роман Матијевић је написао после врло примећеног и награђиваног дела, након што се као писац афирмисао на домаћој књижевној сцени. Та чињеница није ирелевантна. Роман *Часови радости* не позива ширу читалачку публику на сарадњу, а књижевну критику „изазива” својом привидном једноставношћу и готово подругљивим приступом писању. И док се у роману *Писац издалека* аутор поигравао формом, у роману *Часови радости* тај поступак се, иако мање радикално, наставља тако што се целокупно приповедање заострава необичним одабиром особина главне јунакиње.

Одредница испод наслова романа је „Авантуре Маце Аксентијевић: кратки витешки роман”. Дакле, већ у поднаслову, Матијевић пародира један књижевни облик. Витешки роман је средњовековни наративни конструкт који своју радњу црпи из легенди, а носиоци радње су витезови који у различитим ситуацијама показују различите врлине – пре свега храброст, понос и част. Уколико таква одредница стоји поред имена Маце Аксентијевић – пред читаоцем, Маца се испољава као јунакиња блуда, разврата и проблематичне репутације – јасно се може увидети Матијевићева тенденција да споји неспојиво и на тај начин деконструише жанр витешког романа. Или је ипак ситуација умногоме другачија? Наратор романа *Часови радости* има разумевања и љубави за главну јунакињу, њен живот је приказан у шокантним детаљима, али се у приповедању јасно уочава да је слобода коју Маца Аксентијевић осваја посебнија од учмалости њеног окружења. Друштво, наиме, ту слободу тумачи као грешку, али завиди „заводљивости слободног живота”. Уколико се таква слобода схвата као победа над „затвореним” и „лажним”, поднаслов романа *Часови радости* не мора се читати у иронијском кључу; аутор јунакињи заиста придаје витешке особине које се у савременом свету читавају у зачудним облицима понашања и деловања. Карактеризацији слободне јунакиње доприноси и позиција наратора. Сартр наводи супротно:

„За Сартра није довољно да писац у потпуности избегне свезнајући коментар. Није чак довољно ни да писац створи илузију како немо, попут бога, седи иза позорнице, објективно разгледајући своју творевину, као што је то у теоријама Флобера, Џемса Џојса и неких ранијих романтичара. Он мора створити илузију да чак и не постоји. Ако за тренутак посумњамо да је писац иза позорнице и да контролише животе својих ликова, ови неће изгледати слободни.” (Бут, 1976: 66)

Наратор романа *Часови радости* појављује се као инстанца која морално и естетски расуђује<sup>12</sup> приповедано и неретко се директно обраћа читаоцу. Ипак, не стиче се утисак да он руководи Мацом Аксентијевић, да јој одузима слободу. Необична приповедачка ситуација формира се, пре свега, посредством заострене некомпатабилности наратора: он је толико острашћен да читалац стиче утисак немогућности наратора да преузме било какву контролу.

Владан Матијевић промишљено карактерише главну јунакињу у недовољној мери, или низом бизарности, и то наизглед овлаш, на тај начин допуштајући да се њен карактер јасније и недвосмисленије перципира. Ипак, описујући јунакињу Матијевић често пред крај описа излази из грубог навођења физиолошких потреба и тежњи, нудећи друго или додатно решење.

„... иако је знала да је за срећу потребан и добар распоред звезда, и повољан ток подземних вода, и солидна дужина расположивог курца, а врло често и нешто сасвим десето, нешто као букет пољског цвећа који је стајао на сточићу поред лампе.” (Матијевић 2006: 19)

„Нешто сасвим десето” јесте природа Маце Аксентијевић, суптилност која је додељена детињастом и на први поглед једноставном, па и простом карактеру. Чињеница да Маца Аксентијевић уочава срећу и „на сточићу поред лампе” пружа сасвим другачији увид у њено душевно стање, удаљавајући је од онога што је исприповедано пре тога: Маца Аксентијевић је у добром делу романа окарактерисана као „сексуални предатор” кога интересују искључиво цигарете, алкохол и секс. Ипак, Матијевић никада не заборавља да напомене другу природу своје јунакиње, која је издваја од „њој сличних” и због које јесте главни јунак романа. Током целог романа писац набраја и сакупља различите особине главне јунакиње постепено градећи њену природу. Низ наизглед неповезаних епизода пружа колажну слику карактера Маце Аксентијевић.<sup>13</sup> Када би се сагледали сви наводи о њеној другој природи и уколико би се посматрали у целини, формирала би се слика компликоване људске природе која тежи правди и слободи, што су витешке категорије. Уколико за витеза вежемо и категорију храбрости, главна јунакиња романа храбра је због одабира свог начина живота, који може наићи на осуду окружења и који није у складу са јавним моралом. Поставља се питање да ли је то јунакињин одабир, како она у дневнику наводи:

„Уторак, 5. април 2005. Цео дан уктала по кафанама. Упознала се са Лабудом. Требало је да се видим са Мирком, али срела Стојка. Туцала сам се са њим. Једном. Који лудак. Умирао је од страха да нам се лифт не заглави. После сам била мирна.” (Матијевић 2006: 28)

Сексуално општење за главну јунакињу представља потребу или средство помоћу којег решава дубље унутрашње запитаности. Маца Аксентијевић налази партнере како би се смирила – и у том смислу, она робује одређеном пориву као и сви Матијевићеве јунаци. Осим сексуалног, њој су приписани још неки пориви, које проналазимо и у другим романима (у овом случају, алкохолизам). Да ли је главна јунакиња романа *Часови радости* заиста слободна? Њен живот је гротескно приповедан до крајности, јунакиња се у таквом животу добро сналази и бива неретко задовољна. Маца Аксентијевић није пример неснађеног јунака, она представља освешћеног јунака чак и када је под утицајем алкохола. Скупила је храброст да се „суочи са животом”, и због тога је морала да се ода пороку и да се опсесивно веже за неко задовољство, као што је сексуални чин. Њен карактер је пренаглашен и остављен јој је простор да буде задовољна екстремним животом. Маца је „изданак сексуалне револуције”, покрета који је утопијски захтевао слободу и који је био одговор на, превасходно, сексуалну репресију. Док је Маца Аксентијевић ослобођена и, читајући у друштвеном дискурсу,

<sup>12</sup>Уколико се при анализи прати Бутова подела на приповедаче који праве одстојање од својих јунака на моралан, интелектуални и временски начин, емотивна везаност приповедача Матијевићевих романа и прича за јунаке поништава озбиљнија удаљавања на било којим нивоима приповеданог.

<sup>13</sup>„Акумулација карактеристика узрокује да се неповезани подаци сједињују, допуњују и тиме чине целину: слику лика.” (Бел, 2000: 102)



бесрамна, сексуалности се наизглед срами сам наратор који себе није поштедео еротског заноса:

„Једна његова рука гурала ју је у леђа, друга му је већ била у њеним тесним гаћицама. А ја се стидим да признам шта сад ради моја лева рука.” (Матијевић 2006: 90)

Иако је роман *Часови радости* Матијевић окарактерисао као „витешки роман”, то дело налази своје корене у различитим жанровима, а пре свега у порнографској књижевности. Приповедачке ситуације у којима се тематизује сексуални чин главне јунакиње с различитим мушкарцима уметнички су обликоване, али су често приказане једнодимензионално; остају на равни тела. Матијевић се служи својим карактеристичним приповедачким поступком, који свим епизодама у роману пружа универзалност, и то захваљујући завршној реченици, која, по правилу, релативизује описану ситуацију. У датом случају релативизује се свођење на тело, а читава епизода бива емотивно интонирана. Ипак, порнографски жанр јесте основа коју Матијевић надграђује.

## 2.6. *Врло мало светлости*

*Врло мало светлости* је обиман омнибус роман. Сам аутор га тако одређује. И док се у претходном роману *Часови радости* поигравао са књижевним жанровима, роман *Врло мало светлости* заиста се састоји од три романескне целине. Поставља се питање због чега се роман дефинише као омнибус, а није реч о три засебна романа? Свака приповедана целина је краћи роман или обимнија новела, у њој је јунак јасно обликован а радња је аутономна и не ослања се на друге делове омнибуса. По дефиницији, омнибус представља „књигу која се састоји од два или више делова који су већ објављени” (Кембриџов онлајн речник). У случају романа *Врло мало светлости*, ниједан од романа аутор није раније објавио, што представља прво одступање дела у односу на дефиницију омнибуса. Јунаци, такође, не прелазе из романа у роман, наративне равни се ни на који начин не преплићу већ су потпуно аутономне. Шта повезује три романа у једну целину? Одговор се може пронаћи у самом наслову: *Врло мало светлости*. Јунаци романа у незавидним су угрожавајућим позицијама у којима до њих допире „врло мало светлости”. Светлост постоји, она је ван домаћаја, али јунаци и даље могу да је уоче, што њихову ситуацију чини још трагичнијом.

Јунакиња првог романа под насловом *Истопити Ендија Ворхола* светлост проналази у радикалном феминизму, доводећи идеологију до крајњих граница, изобличавајући почетне идеје. Слободно третирање идологија и њихово тумачење које је измештено из контекста садашњице, те неутрализација почетне идеје у складу је са постмодерним третирањем идеологија:

„Постмодернизам, уосталом у то сам релативно сигуран настоји да неутралише ликовање врховне идеје, да поткопа постојање ауторитативне позиције било ког типа мишљења које тежи искључивости и исправности једне једине, дакако, своје истине. Постмодернистичка уметност одбија постојање „јасне концепције” и препушта се отвореној игри духа, игри која језички преображава и релативизује сваки предмет и свако значење, и предочава нам их на измичући, дубински, полиперспективни начин.” (Пантић, 1994: 45)

Ипак, пронађена светлост „не сија”, идеологија не може да функционише ни у фиктивном постмодернистичком свету романа ни у надфиктивном свету јунакиње.

Јунак романа *Крчмити ситну душу* светлост проналази у мачету које ће ипак преминути, док је јунак трећег романа, *Окајавати Јулијану Ранковић*, светлост проналази у љубави која му ипак неће бити узвраћена. Јунаци не могу да остваре своје потенцијале – сва три јунака читалац већ на почетку приповедања затиче у незавидном положају и у ситуацији која се може само погоршати. Јунакиња првог романа приказана је као особа која је сишла с ума због тога што ју је оставила љубавница. Јунак другог романа је човек на ивици разума кога прате у намери да му одузму живот, јунак трећег романа живи између сна и јаве. Сви

јунаци су, дакле, приказани у ситуацији када се њихов живот већ закомпликовао и када се активирају последице тих компликација. Они су психички угрожени и њихови поступци се могу тумачити као, пре свега, последице болести. Неретко „сулуде” поступке главних јунака читалац тако неће тумачити као необичне. У роману *Истопити Ендија Ворхола* главна јунакиња жели да купи ватрено оружје – пламенобацач. Такав поступак мотивисан је недвосмисленим алузијама на њено нарушено психичко стање.

Приповедачка форма разликује се у сва три романа који творе омнибус. Први роман, *Истопити Ендија Ворхола*, епистоларне је форме у облику „Десет писама Дони”: главна јунакиња пише имејлове својој бившој љубавници Дони. Други роман, *Крчмити ситну душу*, аутор карактерише као „Тестамент у десет параграфа”, иако нарација заправо нема форму тестаментa. Трећи роман, *Окајавати Јулијану Ранковић*, аутор одређује као „Дневник снова у десет записа”. Иако се приповедачка форма разликује, за сва три романа карактеристично је да су творена од десет поглавља (имејлови, параграфи и записи), као и то да су сви исприповедани у првом лицу, чиме се постиже непосредност обраћања. Приповедање у првом лицу допринело је директном исказивању психичког лома и веродостојности јунакових суманутих делања.

Јунаци три романа су изопштени из друштва, и даље бунтовни. Јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола* одбија да пије своју прописану терапију:

„Надам се да ћу те ноћас сањати. Успела сам да не попијем прописану дозу лекова, и очекујем да ће то донети резултате.” (Матијевић 2010: 41)

Главни јунак романа *Крчмити ситну душу* непрекидно се опире свету који жели да га уништи и одаје се алкохолу:

„Не волим када ми кажу да сам пијанац. Алкохоличар, то звучи карактерније.” (Матијевић 2010: 99)

Јунак романа *Окајавати Јулијану Ранковић* наизглед се не буну, али он живи у свету снова, и управо то премештање из света стварности (у којем је сиромашан и неуспешан), у свет снова представља његову суптилну побуну.

Роман омнибус *Врло мало светлости* важан је део прозног опуса Владана Матијевића. У тумачењу поменутих романа примећује се Матијевићева приповедачка интенција ка међусобној повезаности различитих тема, али и према целовитости различитих врста нарације. Та целовитост може се окарактерисати као безизлазност из животом задате ситуације.

## 2.7. Пристаништа

Четрнаест година након објављивања прве збирке приповедака *Прилично мртви*, Матијевић објављује другу збирку *Пристаништа*, подељену у два циклуса: „Град” се састоји од четири приповетке, а циклус „Пристаништа” подељен је у две целине и састоји се од шеснаест приповедака. Као и у збирци *Прилично мртви*, и друга ауторова збирка приповедака започиње циклусом врло кратких поетски интонираних наративних целина:

„Ја сам љубитељ ватрених жена и ноћних панорама, и зато чекам тебе, љубави моја, и зато одседам у овом хотелу, увек у истој соби на највишем спрату.” (Матијевић 2014: 9)

„Трошимо много леда у овом хотелу од стакла, наш пакао је највредији, наша прича је најстрашнија.” (Матијевић 2014: 11)

„Чујеш ли како ломи зубе челик-чудовиште, како ломи, како шкрипи у буци дрвеним градом?” (Матијевић 2014: 12)

Синтагме којима обилује приповедање израженог су метафоричког и симболичког потенцијала: бело сунце, љубавно прождирање, лице љубави, оснажене руке и слично. У првој приповеци „Град” пасуси започињу истом реченицом: „Немој да идеш у тај град” – што функционише као рефрен.

Циклус „Град” специфичан је, у односу на друге Матијевићеве приповетке, и прозна дела уопште, по апсолутном изостанку хумора и ироније. Писац у многим прозним делима третира осећања иронијски, а у приповеткама из циклуса „Град” не ишчитава се иронијски отклон од емоција посредованих првим приповедним лицем. Матијевић се бави узвишеним осећањима љубави, посебно неоствареном љубави и јунацима који због ње пате. Озбиљност нарације не активира патетичне обрасце приповедања, у пежоративном смислу, захваљујући више пишчевом умећу да и ту формира аутентичног јунака него поетском језику и песничкој форми.

„Девојкама сам увек лакирао нокте, свака се ругала мом фетишу.” (Матијевић 2014: 8)

Јунак није аутентичан само због својих навика већ и због начина на који перципира стварност коју приповеда. Оно што га занима, и оно што примећује као битно, употпуњује приповедање:

„Покушавам да уочим границу између неба и земље, да одвојим светла града од светлости звезда.” (Матијевић 2014: 9)

Прва приповетка из циклуса „Пристаништа” враћа нас у свет Матијевићеве претходне прозе са једном битном разликом. Приповетке из тог циклуса одвијају се у Србији и дубоко су укорене у српску културу, обичаје и савременост. Тако је тема прве приповетке циклуса свадба, али и друштво које одбацује аутентичног појединца – у датом случају жену:

„Тета Вида је радила у коцкарници, увек ноћу, па је спавала до подне. Сви су јој говорили, Видо, ти знаш што живиш. И сви су волели с њом да се зезају, али нико је није узимао за жену.” (Матијевић 2014: 23)

Приповедач некада и изричито именује Србију и стање у њој:

„Само, она ноћу не вади батерије из њега као ја, што не значи да није слабих живаца, ко у Србији није слабих живаца, она их не вади јер не спава у дневној, него се пење на спрат и спава у спаваћој соби.” (Матијевић 2014: 28)

„Престао сам да путујем по Србији, чега је у њој било, то је пропало. Новац се налазио у Београду, али и ту је било више крокодила него што је бара могла да нахрани. (Матијевић 2014: 47)

Локализација Србије у истој причи се сужава, да би се свела на градску општину са изузетком једне улице:

„Ваљда то припада општини Палилула. А може и било која друга општина, било која улица, само не улица Страхинића Бана.” (Матијевић 2014: 28)

Наратор је дакле свестан социјалних прилика у земљи, и то показује тиме што издваја улицу у којој живе богати људи. Хронотоп Матијевићевих приповедака уско је повезан са друштвеним питањем и служи карактеризацији јунака и друштва. На основу тога где одређени јунак живи, може се закључити каквог је материјалног статуса, те какве су му особине, каквог је образовања и каквих је интересовања.

Позиција наратора у прве две приповетке из циклуса „Пристаништа” јединствена је и за разлику од непоузданог и афектираног наратора какав се може приметити у Матијевићевим романима у назначеним приповеткама наратор је очевидац, многе ситуације самерава по себи и тумачи их из свог сећања или искуства. Такво приповедање омогућује

већи степен аутентичности у читалачкој рецепцији. У приповеци „Други језик” наратор измишља појединости о главној јунакињи, и то јасно каже придодајући јој име своје највеће љубави, често истичући истинитост исприповеданог:

„Ова прича је истинита и њена истинитост је главни разлог што звучи лажно и људима и гуглу.” (Матијевић 2014: 35)

Цео први циклус „Пристаништа” исприповедан је у првом лицу, при чему су наратори некада мушког, а некада женског пола, некада су посматрачи и сведоци, а некада приповедају о догађајима који су се њима десили (као у приповеци „Штићеник”), или који им се у том тренутку дешавају (као у приповеци „Превара у Бургасу”). Наратори јунаци, увек приповедају присебно и сталожено, без великих одступања на временском плану. У другој целини све приповетке исприповедане су у трећем лицу.

Као и у приповеткама из збирке *Прилично мртви*, и у збирци *Пристаништа* наратори су проститутке, особењаци, људи који су померили памећу, одметници од друштва – с том разликом што се у *Пристаништима* њихово стање не објашњава траумама из детињства већ друштвеном ситуацијом у земљи у којој живе. У случају „Преваре у Бургасу” посрнуће друштва шири се са Србије на Балкан – јунакињу проналазимо у Бугарској. У другом циклусу *Пристаништа* јунацима са маргине придружују се професори, учитељице и сликари који воде своје интересантне унутрашње животе у учмалој средини или у учмалом јавном животу. Професор Иван Цацић, јунак приповетке „Покретне степенице”, преиспитује цео свој живот; сликарка Љубица Кујунџић, јунакиња приповетке „Голо дрвеће”, сусреће се са својим мртвим родитељима у надреалној и фантастичној атмосфери свога дома.

У збирку приповедака *Пристаништа* спада и приповетка „Подземне воде”, у којој се појављује јунакиња Ана Жежељ. Описана је цела историја љубавног односа Ане Жежељ и Марјана Верговића, његов прогон по наредби владајуће партије, заљубљеност и несрећан растанак љубавника. Ана Жежељ касније постаје главна јунакиња Матијевићевог романа *Сусрет под необичним околностима*, у којем се описује њена вечна љубав према песнику и чињеница да га никада није преболела, што је и најављено на крају приповетке „Подземне воде”:

„А она ће до краја живота чекати да се он врати, што оне ноћи код Капетана Ивана није знала.” (Матијевић 2014: 134)

Иако је у приповеци основна тема љубав између два јунака, у њој је осликано тадашње југословенско друштво, а забележен је и однос према уметности и уметницима. Пишчев став о режиму је јасан, и он у неколико наврата иронијски дефинише како систем тако и људе који су тај систем створили и који га одржавају:

„Коста Кастратовић и Рајко Жежељ су на Тјентишту заједно гулили кору с дрвећа и јели је да не умру од глади, и заједно су по ослобођењу силовали жене народних непријатеља, тако да је начелник Кастратовић у кћерци ратног друга видео своју кћерку.” (Матијевић 2014: 136)

Владан Матијевић извргава подсмеху идеолошки стереотип о ослободилачкој борби, а јунака који је пример тог система исмева и презименом. Било да су приче смештене у време СФРЈ, деведесетих, или у садашњости, писац је увек ироничан у односу на политички систем који угрожава појединца.

У приповеци „Српска прича” исприповедана је целокупна историја породице главног јунака, њихова судбина у логорима за време Другог светског рата, сукоб партизана и четника. Главни јунак се појављује као жртва, индивидуа коју оптерећује и одређује наслеђени ратни мит. Из наслеђеног и митолошког мит се транспонује у стварност: деведесете године рата и бомбардовање одабрани су за тренутак развијања радње која прати живот главног јунака и његове супруге, то јест четворогодишње дописивање између главног јунака и Француза Анрија, бившег љубавника његове невенчане супруге. Обимна приповетка осликава потпуни суноврат друштва у којем необразовани долазе на власт да би је касније

злоупотребљавали. Становништво је потлачено, сиромашно и животно угрожено. Суноврат друштва утиче на појединце на различите начине. Главни јунак своју жену наговара да иде другом човеку у Француску како би се спасила, али она ипак губи живот приликом бомбардовања поште. И главни јунак насилно завршава живот – њега убија власник фабрике за прераду јагодичастог воћа. Насиље, безакоње, сујете и подметања приморавају јунаке на неочекиване потезе. Није занемарљиво што је Матијевић приповетку назвао „Српска прича”, имплицирајући да је реч о типичном примеру живота једног човека који је рођен баш на територији Србије.

У приповести „Нокти, сона киселина” главни јунак бира у којој од две ситуације ће се наћи. Да ли у ситуацији у којој је на дискотеку бачена бомба, или оној у којој му војна полиција звони на врата:

„Помислио је да промени одлуку, да за актуелни доживљај прогласи лежање у кафани Млада Босна, а лежање на патосу своје собе за сећање.” (Матијевић 2014: 172)

Иако је јунак у наизглед изузетној позицији у којој може да бира своју садашњост, он бира између две сличне ситуације – обе на свој начин деструктивне, и такође губи живот на насилан начин – бива упуцан у груди.

У последњој приповедној целини *Пристаништа*, под називом „Моменти, Десет неснимљених фотографија”, писац изнова подсећа на типове јунака какви се проналазе у целој збирци. Реч је о десет кратких записа из различитих слика живота обичног човека са свакодневним занимањима. Њихова егзистенција одређена је пишчевим уочавањем тренутака љубави, идеала и бесмртне наде.

## 2.8. *Сусрет под необичним околностима*

У најупечатљивије јунаке Матијевићеве прозе спада свакако и Ана Жежељ, главна јунакиња романа *Сусрет под необичним околностима*.

Роман отпочиње приказом „несрећне судбине” анђела Милинка, који је по казни дошао да избави главну јунакињу романа. Матијевић са њом читаоце упознаје на различите начине: приказане су слике њеног остарелог тела, њен виталистички однос према њему, подробно су развијене јунакињине емоције; како оне прећутане другима, тако и оне које се огледају у међуљудским односима. Матијевић је тежио томе да главну јунакињу опише у целости, у свим релацијама и ситуацијама. Зачеци целовитог портретисања јунака примећују се у роману *Часови радости* али је у случају тог романа целовитост приказивања јунакиње иронично третирана путем именовања поглавља која су наизглед тежила свеобухватности приказивања док многа од њих заправо нису садржала информације обећане у наслову поглавља.

Као и сви Матијевићеве романи, *Сусрет под необичним околностима* посвећен је једном, повлашћеном јунаку, с том разликом што су у претходним романима јунаци портретисани посредством једне доминантне опсесије. Јунак романа *Ван контроле* је опседнут агресијом, јунак романа *Р. Ц. Неминовно* опседнут је младом колегиницом, јунак романа *Писац издалека* је опседнут писањем, јунакиња романа *Часови радости* опседнута је сексом, јунаци романа *Врло мало светлости* опседнути су љубављу и алкохолом. Неке од поменутих опсесија одликују и карактер Ане Жежељ, али с битним разликама у интензитету тих опсесија и начину на који су приповедане.

Ана Жежељ опседнута је љубављу из прошлости и стално очекује позив од давног љубавника. Одаје се алкохолу исто као и други Матијевићеве јунаци, а и пожуда је део њеног свакодневног живота. Карактер главне јунакиње романа ипак се не формира искључиво њеном опсесијом према песнику Марјану Верговићу. Љубав не представља централно проблемско место романа, она је резултат много дубљег проблема усамљености и немогућности да се Ја повеже с Другим. Алкохол Ани Жежељ представља средство да преброди свакодневицу.

Ана Жежељ је Маца Аксентијевић која је остарила и изгубила прилику да сексуално општи с партнерима. Услед тога, јунакиња се окренула романтизацији љубави из најраније младости. Њој је, као и сваком Матијевићевом јунаку, потребна опседнутост нечим или неким, али писац њену личност слојевито портретише представљајући и друге аспекте карактера.

У роману је, на пример, приказана Ана Жежељ и као мајка, њен однос са ћерком Миленом битан је за комплексније портретисање саме јунакиње:

„Ана Жежељ је ћерку сматрала грешком и није желела да јој она држи придики по кући.” (Матијевић 2016: 122)

Од ситуације у којој је Ана Жежељ приказана као мајка, њен карактер се надаље усложњава, да би се она испољила као врло слојевита личност.

„Ана Жежељ не поседује мајчински инстинкт, нити верује да тако нешто постоји, што је ипак није спречило да сву породичну заоставштину, изузев куће у којој живи, на брзину распрода и новац уручи Милени, у време када је ова са мужем покушавала да добије дете помоћу вештачке оплодње.” (Матијевић 2016: 123)

У роману *Часови радости* читалац посредством суптилних назнака у приповедању сазнаје да је Маца Аксентијевић „више од нимфоманке”, док се у роману *Сусрет под необичним околностима* главна јунакиња проматра у различитим ситуацијама које у њој изазивају разнолике реакције, неретко опречне. Осим односа са ћерком, приказан је и однос са зетом, али је посебно развијен однос са комшиницом Босом, када је најизраженија усамљеност Ане Жежељ; тиме се подвлачи њена зависност од мушкараца и неспособност за развијање односа са женама.

Главна јунакиња се не сналази ни у једном односу који није сексуално-љубавног карактера. С обзиром на то да се у роману портретише као стара и болесна жена, не сналази се, дакле, ни у једном односу који је остварила у приповеданом животном тренутку. Због тога Ана Жежељ развија опсесивно интересовање за младалачку љубав и машта да ће се та љубав – песник Марјан Верговић – појавити на њеним вратима и вратити јој животну снагу која је напушта. Она се накратко „враћа у стару себе” у приповедачкој ситуацији у којој разговара с младим и zgodним доктором, размишљајући о томе да је он прави кандидат за њену већ удату ћерку. Ћерку Милену „презире” због њене тежње ка смиреном и функционалном животу, какав је и изградила са својим мужем. Јунакиња жели да настави свој живот кроз ћерку, али је у томе осујећена сасвим супротним Милениним карактером.

У роману *Сусрет под необичним околностима* фантастика заузима значајно место. Необичне околности романа огледају се у демонским силама које опседају дом главне јунакиње и у присуству анђела који покушава да је заштити – па се може рећи да је таква фантастика грађена минуциозно.

Матијевић у својим делима често на ироничан начин дезинтегрише одабрани жанр али се у роману *Сусрет под необичним околностима* приближио жанру хорор-романа. У стилу Матијевићевог приповедања није извесно да ли се оно што је описано заиста дешава или је само производ нарушеног психичког стања главне јунакиње. Будући да на почетку романа сам анђеосведочи о свом постојању, он постаје легитимни чинилац романескног света. Подразумевана је и физичка присутност нечистих сила с којима је главна јунакиња у контакту. Сусрет с нечистим силама представља и катарзу која ће, и дословно и метафорички, „развејати” живот који је јунакиња водила.

„Напољу је почело да се раздањује, време је пролазило великом брзином, желело је да надокнади све што је изгубило услед своје дуготрајне укочености. Одједном, Ана Жежељ се учинило да путује увис, у сусрет капима кише.” (Матијевић 2016: 188)

*Сусрет под необичним околностима* роман је о јунакињи-особењаку. Она се налази у животној позицији у којој јој стварност не допушта узбуђење неопходно за остваривање

жеља. Стога се у њен живот *уплићу* фантастична збивања, која својом природом уносе нови смисао у њену свакодневицу, али је и угрожавају. Јунакиња је у сталном контакту са оностраним, са анђелом-заштитником који јој се обраћа, а чије постојање покушава да одагна. Ани Жежељ се не додељује анђеоло који поседује само божанске особине, његова фигура је пародирана на самом почетку романа у „Апокрифном запису о посрнулом анђелу Милинку”, из којег се сазнаје да је анђеоло згрешио са девојком и да је послат на земљу како би се искупио. Управо је анђеоло јунак који не може да обузда своје нагоне; додељен је Ани Жежељ, јунакињи *сачињеној* од нагона: према пићу, сексу и никотину.

Роман је подељен у шеснаест ненасловљених поглавља и седам поглавља која носе следеће наслове: „Апокрифни запис о посрнулом анђелу Милинку”, „Бележница анђела Милинка”, „Анина теологија”<sup>14</sup>, „Невиђена рација демона”, „Грешна мајка”, „О љубави чистој”, „Испоставило се да је анђеоло Милинко био у праву што од својих дојучерашњих пријатеља није тражио логистичку подршку”. Насловљена поглавља сажетија су од осталих и садрже информације о најинтимнијим карактеристикама јунака: процена анђела Милинка о Ани Жежељ, Анине мисли о мајчинству и слично. Цео роман приповеда свезнајући приповедач. Он је свестан овоземаљског света и његових закона, али и „небеског света” са свим апокрифним превирањима која су довела до ситуације у којој се налазе анђели и демони у тренутку у ком се њихов свет сусреће са светом смртнице Ане Жежељ.

Ана Жежељ окарактерисана је у битним животним позицијама: као мајка, као партнер, као особа пуна пожуде, као старија жена обележена прошлосту и оптерећена садашњосту.

## 2.9. Слобода говора

У роману *Слобода говора* (2020) Матијевић комбинује више жанрова и поджанрова. Детективски роман као жанр дефинише се на следећи начин:

„Детективска прича или роман захтева постојање убиства, киднаповања или неког другог злочина. Радња је базирана на проналаску решења за дати проблем. Типично, прича се завршава тако што се пронађе преступник, док је потрага за истином најинтересантнији део радње.” (Бабелјук 2019: 21)

Ситуација у којој се налази Владимир Ф., главни јунак романа, умногоме се уклапа у понуђени жанровски образац. Узбуђење са којим читалац прати потрагу за истином временом се губи, а идеја о проналаску решења се, компликовањем и гомилањем споредних токова радње (сусрет са собарицом, однос са рецепционаром) губи из читалачке рецептивне равни и трансформише се у причу о преживљавању. То читаоце уводи у свет кафкијанске књижевности, која је у роману *Слобода говора* видна не само на плану форме и стила већ и непосредно, у самом тексту.

Само име главног јунака – Владимир Ф. – сугерише на Кафкин роман *Процес* и главног јунака Јозефа К. Надаље се у роману говори о Кафки на различите начине и у многим ситуацијама: када Владимир Ф. у апсурдном разговору са рецепционером хотела исказе своје незадовољство, рецепционер недвосмислено „уводи” Кафку у њихову конверзацију.

„Да ли сте ви читали Кафку? – упитао га је рецепционер.” (Матијевић 2020: 84)

„Рецепционер није хтео више да чека Ф.-ов одговор, па је изрекао свој суд: Дobar писац.” (Матијевић 2020: 44)

---

<sup>14</sup>Поглавља као што је Анина теологија упућују на наслове поглавља у роману *Часови радости*. Ипак, у роману *Сусрет под необичним околностима* не представљају основно формално обележје романа већ пре метанаративни коментар.

Та изненадна упадица рецепционара догађа се у тренутку разговора са главним јунаком када све постаје обесмишљено. Јунак покушава да пронађе излаз из дате ситуације, у том случају он жели да напусти хотел у којем се невољно нашао, али у томе не успева због тога што телефон не ради. Рецепционер само наизглед покушава да помогне главном јунаку да реши проблем, а заправо разговор оптерећује непотребним питањима и вештачки створеним сукобима око небитних детаља. Безизлазност главног јунака неодољиво, можда чак и подражавалачки, подсећа на ситуацију у којој се нашао Јозеф К.

У тренутку у ком се главни јунак буди након ноћи проведене у пијанству са чистачицом, и онда када схвата да је покраден, он сам помишља да се налази у Кафкином роману:

„Уопште неће пристати да слуша о томе ко је крив што се обрео на Маљену, у хотелу Франца Кафке...” (Матијевић 2020: 140)

Дакле, и главни јунак је свестан тога да кафкијанска атмосфера<sup>15</sup> „влада” свуда око њега и да је управо хотел грађевина која омеђава такву атмосферу. Сасвим је сигурно да би све повезнице са Кафком које су на нивоу садржаја биле довољна алузија на свет који је креирао познати писац; јасна истицања Кафкиног света чине се сувишним и наметљивим. Увођењем Кафке у причу на непосредан начин, роман губи на својој аутентичности, подвлачи се и понавља оно што се већ учитава у знацима референтног приповедања. Објашњавање књижевних референци није карактеристика Матијевићевог писања, те тај пример доказује колико је писцу било значајно да се повуче јасна паралела једнакости између света и јунака Кафкиног дела и света и јунака романа.

Битно обележје романа *Слобода говора* је атмосфера слична оној коју проналазимо у ноар роману:

„Око 1930. године, нова врста детективног романа, различита од традиционалног романа о потрази за кривцем, почиње да јача у Сједињеним Државама. Овај нови стил, назван *série noire*, напушта неке основне карактеристике романа о потрази за кривцем, као што су оптимизам, конвенционална смртност, конформистички дух и непогрешиви детектив. Пошто признаје погрешивост детектива, ноар роман подрива сву досадашњу традицију жанра, који је истицао успех картезијанске логике, и постаје прекретница у историји детективске фикције, отварајући је за расправе о човечанству и друштву.” (Портиљо 2017: 41)

Оптимизам није део приповедачког света романа *Слобода говора*, (невољни) детектив Владимир Ф. греша и не одликују га проницљивост и пожртвованост која се може пронаћи у карактеризацији детективских романа Агате Кристи или Артура Конана Дојла. Хорсли истиче још важних приповедачких елемената који карактеришу поменути жанр:

„Главни елементи моје дефиниције ноара су: (I) субјективна тачка гледишта; (II) променљиве улоге протагонисте; (III) злослутни однос између протагонисте и друштва (што генерише теме отуђења и заточености); и (IV) начини на које ноар функционише као друштвено-политичка критика.” (Хорсли 2009: 8)

Главни јунак романа *Слобода говора* је заточен (метафорички у свом животу и буквално у хотелу који се налази на непознатој локацији). Друштвено-политичка тематика представља једну од битних тема романа којом приповедање започиње и коју писац не напушта до самог краја.

Сценографија романа *Слобода говора* упућује на мрачну атмосферу: Матијевић непрестано истиче мрак, или, тачније, недостатак светла у хотелу, дотрајалост намештаја, порозност зидова и слично.

---

<sup>15</sup> Кафкијанска атмосфера подразумева комплексне необичне ситуације (*Процес* и приповеци „Преображај”). Често бирократија надвладава појединца који се обрео у колотечини апсурдних догађаја и осећа се побеђено и као да је без излаза. Ситуације су нерешиве и бизарне без јасног разлога..



„Хотел је био запуштен, у њему је све било дотрајало. Ф.-а је посебно депримирано лоше осветљење. Погледао је увис. Кугле су биле пуне труња и мртвих инсеката, већина сијалица је била прегорела, оне које су радиле светлеле су слабо.” (Матијевић 2020: 77)

„Патос се под ногама угибао и шкрипао. Дебели слој прашине прекривао је предмете, паучине је било по свим угловима.” (Матијевић 2020: 98)

Матијевићев јунак се обрео у свету чија појавност сугерише да тамо не обитава много људи, што читаоца наводи на опажање „ванвременске” природе простора. На сличан начин приказани су и јунаци који се налазе у том простору. Они су у потпуном сагласју са хотелом, мрачни су, запуштени и старински одевени. Матијевић уводи у роман баш таквог рецепционара:

„За пултом је стајао крупан шездесетогодишњак, у одрпаној тегет униформи са избледелим црвеним ширитима и потамнелим металним дугмићима.” (Матијевић 2020: 76)

„Хороричност амбијента”<sup>16</sup> романа *Слобода говора* у тумачење Матијевићевог стваралаштва уводи тему жанровске хорор књижевности о којој се могло говорити већ у романима *Ван контроле* и *Сусрет под необичним околностима*. Ипак, у роману *Слобода говора* и простор постаје „језиво и претеће место”, сценографија романа је такође стравична/језовита, што није био случај у претходним прозним делима. Таква карактеристика простора резултат је интенционалне презентације:

„Простори у причама функционишу на два начина. С једне стране представљају само оквир, место дешавања. Презентација која је више или мање детаљна може, у тој функцији, довести до више или мање конкретне слике простора. Простор исто тако може остати у потпуности непримећен. Ипак, простор је у већини случајева тематизован, чак и направљен самим објектом презентације, зарад самог себе. Више него место дешавања, простор постаје место које делује. Има утицаја на фабула и фабула постаје подређена презентацији простора.” (Бал, 2000: 113)

Простор хотела условљава читалачко очекивање. Све необичне ситуације које ће се десити у роману и које по својој природи неће бити фантастичне, посредством простора у којем су се десиле добиће нова, зачудна и мистична значења.

Није цео свет романа *Слобода говора* у „мрачним тоновима”. Роман започиње новинским чланцима који извештавају о нестанку новинара Саше Чомског. Такви документи карактеристични су за постмодернистичку књижевност, као и за Матијевићево стваралаштво. У поглављу у којем се говори о упознавању и студијама Саше Чомског и Владимира Ф., њихово постојање се не доводи у везу са мемљивим собама и мрачним улицама, они живе у нормалном свету, окружени „свакодневним људима”.

У роману читалац прати дезинтеграцију главног јунака Владимира Ф., његово етичко посрнуће и губитак елана, те се тако, природно, он у својим средњим годинама, када више нема идеала, налази у хотелу који симболички представља његово духовно стање, или бар његову последицу. Он тек у хотелу схвата колико му је стало до жене и ћерке, и тада добија порив да напусти своју тренутну позицију. Такав витализам, који годинама није био природан главном јунаку (осим либида), појавио се у тренутку у којем је његов устаљени ритам живота промењен. Суочен са апсурдношћу ситуације, јунак успева да освести апсурдност живота који је до тада водио. Описана катарза карактеристична је за јунаке који се налазе на „најнижем нивоу свести”. Ипак, и у хотелу у којем се осећа безнадежно, у соби у којој нема воде и у којој је неподношљиво хладно, јунак сексуално општи са спремачицом. То су последњи трзаји старог Владимира Ф., који је – слично Маци Аксентијевић из романа *Часови радости* – покушавао да стварност одбаци, или барем улепша, сексуалним односима.

---

<sup>16</sup> Видети поглавље „Хорор у прози Владана Матијевића”.

И након блиског односа јунак није „обновљен”, њему бива још горе и тада остаје без наде да ће му старе навике пружити разрешење или мир.

Државне и друштвене појаве уочљиве су као тема у свим прозним остварењима Владана Матијевића, изражене на различите начине. Каква је природа социјалне ангажованости у роману *Слобода говора*? Књижевност означена тим термином подразумева критичко проматрање садашњице, власти и механизма друштва, те указивање на проблеме и начин на који они утичу на појединца или на друштво уопште. У роману *Слобода говора* готово је све сагласно са поменутом дефиницијом.

За разлику од пређашњих Матијевићевих прозних остварења у којима се на проблеме у друштву указује посредно – Р. Ц. Неминовно је човек лишен амбиције због природе свог посла; Ана Жежељ је алкохоличарка која нема никакву потпору средине у којој живи; јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола* је жртва пропаганде радикалног феминизма; јунак романа *Крчимити ситну душу* је апатрид бившег политичког система – Владимир Ф. непосредно говори, и битније од тога, објашњава, какво је стање у друштву и због чега је такво. Бављење новинарством допушта главном јунаку увид у друштвено-политичка превирања. Пропадање новинарства и слободе говора, као и многобројне политичке малверзације, представљени су јасно и каузално, узрочни ланац је започет у првим реченицама романа:

„Кад видимо да је узрочни ланац започет ми захтевамо – и то захтевамо на начин који је само посредно везан са пуком радозналешћу – да видимо исход.” (Бут 1976: 143)

Свака последица има свој именовани узрок и посредством такве нарације развија се нови читалачки хоризонт очекивања:

Мирослав Бекер хоризонт очекивања дефинише на следећи начин:

„Повезаност књижевних догађаја и читатеља, критичара и писаца остварује се понајвише кроз хоризонт очекивања (Erwartungshorizont) књижевног искуства. Хоризонт очекивања кључни је термин Јаусове естетике рецепције, а значи приправност на књижевне поступке у оквиру менталног видокруга појединог читатеља. Нов текст буди у читатељу сјећање на појединости из већ познатог хоризонта очекивања, који се онда мијења и коригира или само репродуцира.” (Бекер, 1999: 90)

Друштвена ситуација утицала је на главног јунака, а у роману је акценат на његовом посрнућу. Ипак, колега новинар, Саша Чомски успева да одржи интегритет и у таквом систему, али због тога бива убијен. Иако за то не постоје никакве назнаке, на самом крају романа, Владимиру Ф. се суди за убиство колеге Саше Чомског.

Да ли је Владимир Ф. својим неделовањем метафорички убио свог колегу? Главни јунак приповеда своју причу као да је све већ одређено и као да није имао никаквог избора, иако живот Саше Чомског доказује да га је било. Па ипак, њему се све дешава као да нема никакву контролу над догађајима.

„Немам избора – признао је.

Нисте ни свесни колико сте у праву – одобрио му је рецепционер. – Тако је то у нашим животима. Све нам је већ зацртано. Трудити се ми или не, на крају дођемо на исто.” (Матијевић 2020: 91)

Иако га критика и читалачка публика није вредновала колико и претходне Матијевићеве романе, роман *Слобода говора* представља значајно дело у пишчевом опусу. У роману долази до жанровског диференцирања приповедачке поетике.

### 3. ОСНОВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ПРОЗНОГ ОПУСА ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

„Литература се, у свом сну, мршти. Не пријам јој. Не пријају њој писци који без устезања користе личну заменицу *ја*.”  
(Матијевић 2012: 174)

Почетак истраживања подразумева маркирање приповедачких особености у прози Владана Матијевића које његово књижевно дело чине релевантним за критичко и теоретско проматрање. Проза која настаје крајем двадесетог и почетком двадесет првог века и даље је у значајној мери у знаку поетике постмодернизма. Проматрање промена у склопу постмодернистичког схватања књижевности, које се огледа у одбацивању битних формалних и идејних обележја тог стваралачког усмерења, од великог је значаја за разумевање савременог приповедања аутора. Поменути промене се код различитих српских прозних писаца огледају на различите начине и у различито време: оне су само наизглед „спонтане”, а заправо представљају одговор на претходне поетичке оријентације. У прозном стваралаштву Владана Матијевића могуће је пратити промене и у контексту разлике у односу на дела других писаца савременика и у контексту пишчевог стваралаштва које до сада траје три деценије.

Дефинисање актуелних приповедачких карактеристика аутора подразумева анализу поступака који га одељују од постмодернизма. Стога најпре треба одговорити на питање: Шта Матијевићеве романе и приповетке с почетка двадесет првог века одваја од наслеђа постмодерне? Могуће је да се одговор крије у непрестаном дослуху са различитим књижевним правцима, неореализмом, надреализмом, па и романтизмом, како примећује Јован Делић:

„Као да се у сумњивом посмодернисти открива нескривени иронични романтичар, коме иронија служи да би напустио себе, односно превазишао себе бившега, упутивши се у неизвесност.” (Делић 2019: 16)

(Не)упитне постмодернистичке приповедачке поступке могуће је у Матијевићевом стваралаштву пратити на различите начине: по уделу и врсти фантастике која је увек актуелна код овог аутора, потом по карактеризацији јунака романа и приповедака и њиховом односу према свету. У истраживању се посебно треба осврнути на Матијевићево коришћење жанровских образаца. Уз анализирање његове прозе у контексту постмодернистичке поетике, истраживање у кратким цртама пружа увид у модернистичке, романтичарске, надреалистичке и натуралистичке приповедне особине, са тежњом да се тако обликује што целовитија представа о природи ауторове поетике али и „мигрирања” одређених тема и симбола из романа у роман или приповетку.

Из сажетог прегледа досадашње рецепције књижевног опуса Владана Матијевића види се на који начин је његово стваралаштво позиционирано на поетичкој мапи савремене српске књижевности. Владан Матијевић започиње своју списатељску каријеру објављивањем збирке поезије *Не реметећи расуло*<sup>17</sup> 1991. године. Ту збирку поезије књижевна критика није приметила, али по пишчевим речима она представља „преломни тренутак у његовом животу”<sup>18</sup>. Реч је о збирци песама скромних уметничких вредности чији се поетички обриси не читавају у каснијем стваралаштву писца и тек спорадично се њени рефлекси јављају у његовом приповедању. Речју, Матијевићеви стихови нису пронашли своје место у савременој, све убрзанијој смени актуелних песничких концепција, па су, потом, приповетка и роман постали ауторов доминантни начин језичког обликовања света. У оквиру Матијевићевог прозног израза повремена поетичност ипак остаје контингентно својство. То је посебно нагласио Драган Хамовић:

<sup>17</sup>Владан Матијевић, *Не реметећи расуло*, Зајечар: Дом омладине, 1991.

<sup>18</sup>Преузето са сајта издавачке куће Агора, која је неколико година била издавачка кућа у којој је Владан Матијевић објављивао своја дела.

„Сведочим: пре тога је покушавао да буде песник пишући стихове, али је то постао пишући прозу.” (Хамовић 2019: 13)

Први роман Владана Матијевића *Ван контроле*<sup>19</sup> остао је на маргини интересовања савремене критике. Тај експериментални роман настаје у првим послератним годинама и контекст<sup>20</sup> у којем се то дело јавља, као и контекст у којем се оно перципира, није занемарљив. Матијевићев први роман уочиће као важан и аутентичан искључиво аутори који су и сами својим приповедачким концепцијама релативизовали дотадашње доминантне поетике. О роману се у књижевној критици пише знатно касније (Симић 2013: 105–108, Недељковић 2013: 232–235) и то у склопу анализе других дела истог аутора. Две године након свог првенца, „панк романа” *Ван контроле*, Владан Матијевић објављује роман *Р. Ц. Неминовно*<sup>21</sup>. У њему се обзнањују све битне карактеристике приповедања писца, који је почео да ствара с краја двадесетог и наставља да то чини у првим деценијама двадесет првог века, и даље у свом приповедању битно постмодернистички одређен и на формалном и на идејном плану. У роману *Р. Ц. Неминовно* ипак долази до значајнијег уплива фантастике, мада се поводом тог дела још не може говорити о одликама такозване „жанровске књижевности”.

Владан Матијевић 1999. године објављује још једну збирку поезије под насловом *Самосвођење*. Ни њу није пратила одговарајућа реакција у књижевној критици. *Самосвођење* је збирка поезије којом се писац и у обликовном и у вредносном смислу одмиче за корак даље од прве песничке књиге, али која ипак не представља нешто иновативно и релевантно у српској песничкој продукцији, нити продубљује или мења већ установљене поетско-поетичке конфигурације.

Првом збирком приповедака *Прилично мртви*<sup>22</sup> (2000. година) Владан Матијевић се премешта са маргине у сам центар савременог српског приповедања. Збирка приповедака наишла је на оптималан пријем књижевне критике, што је и потврђено „Андрићевом наградом”. Као и у роману првенцу, и у *Пристаништима*, аутор приповеда о искуству и постапокалиптичној атмосфери послератног доба.

Роман *Писац издалека*<sup>23</sup> Владана Матијевић објављен је 2003. године. У њему се аутор на посредан начин бави искуством рата из 1999. Тим остварењем аутор постаје лауреат престижне домаће награде за књижевност: „Награда критике за роман године” (познатије као „Нинова награда”). Књижевна критика је роман тумачила на различите начине, градећи одговарајуће аналитичке контексте и анализирајући иновативност примењеног приповедног обрасца. Стваралаштво Владана Матијевића посредством Нинове награде постаје део централног тока савремене српске прозе, који прати сразмерно највећи број читалачке публике. Због свог приповедачког стила, тема којима се бави, и необичних, гротескних јунака романа и приповедака, Матијевић у том контексту остаје апартан писац који је инвентивно надограђивао поетичке особености свог првог романа *Ван контроле*. Популарношћу романа *Писац издалека* појачава се интересовање и за његова ранија прозна дела, па се књижевни критичари баве и компаративном анализом Матијевићевих романа. *Писац издалека* је тако, на више начина постао интересантан књижевној критици, јер је понудио радикално наглашен „зачудни” приповедни образац. Михајло Пантић између осталог примећује дугачку традицију приповедања<sup>24</sup> која је довела до тренутка у којем је

<sup>19</sup>Владан Матијевић, *Ван контроле*, Горњи Милановац: Дечје новине, 1995.

<sup>20</sup>После рата деведесетих у домаћој прози осликава се апокалиптична слика света у приповедачким концепцијама домаћих аутора као што су Михајло Пантић, Јовица Аћин, Владан Матијевић... Ратно искуство не само што је пореметило дотадашњи поредак, већ није наметнуло нови, па су те године и апокалиптичне и анархистичне.

<sup>21</sup>Владан Матијевић, *Р.Ц. Неминовно: роман о случају*, Београд: Рад, 1997.

<sup>22</sup>Владан Матијевић, *Прилично мртви*, Нови Сад: Агора, 2011.

<sup>23</sup>Владан Матијевић, *Писац издалека*, Нови Сад: Агора, 2012.

поетика романа *Писац издалека* постала аналитички релевантна и у ширем књижевноисторијском контексту:

„Матијевићев роман *Писац издалека* свог издалеког претка има у стерновском моделу приповедања заснованог на низању и нагомилавању слободних асоцијација и, стерновски речено, прогресивних дигресија, а управо је тај модел, према неким теоретичарима (на пример, према Виктору Шкловском), најавио, а донекле и омогућио појаву модерног романа.” (Пантић 2019: 24)

И надаље, Пантић примећује:

„Гледајући га у светлу сродних, парадигматичких текстова српске романескне традиције рекло би се да у њему долази до још једног окретаја завртања, дакле, до отварања још једног наративног плана и то овим редом: ако је Стерија писао *роман без романа*, Киш *роман о роману без романа*, Матијевић је свој прозни експеримент засновао на наизглед неосвешћеном, тобож наивном, а заправо лукавом *коментару романа о роману без романа*.” (Пантић 2019: 25, 26)

Три године након романа *Писац издалека* објављен је Матијевићев роман *Часови радости*<sup>25</sup>, бурлескни, хибридни текст, иронијски означен као „витешки роман”. У њему се интензивира и заоштрава однос према теми насиља и еротике. *Часови радости* нису у довољној мери тумачени у текућој критици. Можда је разлог томе нови поетички и обликовни заокрет испољен у том делу које би, сагласно томе, ваљало тумачити на оптималан, сукреативан начин. Милета Аћимовић Ивков наводи:

„Кратки, фрагментарни, жанровски хибридни роман Владана Матијевића *Часови радости*, који би неки читалачки пуриста могао, са подразумеваном ригидном искључивошћу, да назове и *Часови гадости*, стиче вредносно оправдање и препоруку у оној мери у којој се његова тематска и стилска саображеност и сведеност, те једноставност блиска колоквијалном изразу и ритмизованој фрази, прихвате као самовољни креативни учинак.” (Аћимовић 2006: 896)

Матијевићева књига *Жилави комади* (2009) садржи три драме које нису подстакле интересовање домаћих позоришних или филмских редитеља, по њима нису постављане позоришне иценације нити снимани филмови, те су остале такозване „драме за читање”, али ни позоришна ни књижевна критика које се баве том књижевном врстом нису обратиле пажњу на тај део ауторовог стваралаштва. Иако драме Владана Матијевића настају у међупростору театра и литературе и не бивају у потпуности остварене ни на једном пољу, оне су свакако својеврсни експеримент пишчеве „међужанровске расписаности”, политичке ангажованости, али, такође, и нарочита „вежба” писања уверљивих и аутентичних дијалога, који до пуном изражаја долазе у његовим потоњим романима и приповеткама.

Обимни роман омнибус *Врло мало светлости*<sup>26</sup> објављен је 2010. године. Роман се састоји од три дуге новеле (или кратка романа) у којима се на сажет начин огледају особености Матијевићеве поетике, која је била својствена и његовим ранијим делима, те је, скупно узев, од кључног значаја за анализу и тумачења. Књижевна критика високо је оценила вредност тог романа: аутор је за њега награђен са више престижних књижевних награда: Награда „Меша Селимовић”, Награда „Борисав Станковић”, Награда „Исидора Секулић”.

Књигу есеја *Мемоари, амнезије*<sup>27</sup> Владан Матијевић је објавио 2012. године. За њих се може рећи да представљају својеврсни аутопоетички манифест аутора јер се у њима писац осврће на сопствено стваралаштво из перспективе тумача књижевности.

<sup>25</sup> Владан Матијевић, *Часови радости*, Београд: Народна књига, 2010.

<sup>26</sup> Владан Матијевић, *Врло мало светлости*, Зрењанин: Нови Сад: Агора, 2010.

<sup>27</sup> У овој анализи се не наводе закључци из Матијевићевих аутопоетичких текстова јер се тежи што објективнијем приказивању његове прозне поетике, без личних уплива и запажања самога аутора,

Након четрнаест година паузе Матијевић се враћа приповеци, објављујући збирку *Пристаништа*<sup>28</sup>. Лирски осенчене и са јасним знаковима поетичке самосвести, приповетке те збирке изазвале су одговарајућу пажњу критике. Синтеза поезије и прозе и дискретно дати постмодернистички елементи на формалном плану (у уводним приповеткама збирке) наводе на различита тумачења, те понекад долази и до наглашавања жанровске неодредивости саме форме:

„На одредници текст се инсистира, јер их не можемо назвати приповеткама. Разлог томе лежи у њиховој наглашеној лиричности и специфичној де-фабулизацији.” (Пајовић 2016: 41)

Надаље Пајовићка анализира фабуле, како наводи, текстова, да би на самом крају критике ипак дозволила тексту да постане приповетка:

„Градећи приповетку на осећању напетости и стрепње пред надолазећим...” (Пајовић 2016: 44)

Такви и слични осврти на књижевне хибриде двадесет првог века доводе до забуна. Хибридни жанр је по себи интегришући, и не сме се тежити томе да се из њега „насилно” изолују ни лирски ни приповедни елементи, већ ваља посматрати на који начин они творе књижевно дело у сагласју свих саставница. У случају почетних приповедака збирке *Пристаништа*, управо је сагласје лирског и прозног довело до њиховог прожимања те посебног стила који није ни лирски ни прозни и који се мора тумачити као такав. Тумачење прозе Владана Матијевића с краја двадесетог века може усмерити актуелну књижевну критику на тумачење у искључиво постмодернистичком кључу. Упитна је дефабуларизација приповедака *Пристаништа*, док су поменуте уводне приповетке збирке обележене формалним елементима постмодернистичке поетике, у наредним приповеткама тих елемената готово да и нема. Из тих разлога стваралаштво Владана Матијевића с почетка двадесет првог века мора се проучавати у контексту различитих приповедачких и епистемолошких концепција.

Мирјана Бојанић Ћирковић у обимној анализи „Са пристаништа приче: између сторителинга и стварности” истиче важност збирке приповедака *Пристаништа*:

„*Пристаништа* су још једна потврда снаге мале приче – било да имамо у виду њен комуникативни потенцијал, снажно поље деловања на емоције и очекивања, умирујуће дејство, или пропагандну снагу. Мала прича је насушна потреба, средство за полемику, али понекад, парадоксално, једина која може да издржи тешке и велике теме, као што су рат и савремена стварност.” (М.Бојанић Ћирковић 2016: 39)

Свет збирке приповедака *Пристаништа* наставља се у роману *Сусрет под необичним околностима*<sup>29</sup>, две године касније. У претходним романима писац се поиграва наслеђем постмодерне како би избегао решавање одређених романескних ситуација (*Писац издалека*), или се из истих разлога служи фантастичним (*Р. Ц. Неминовно*) или конструише бурлескне приповедачке сцене и призоре (*Часови радости*). У роману *Сусрет под необичним околностима* писац примењује уобичајени тип узрочно-последичне наратије, при чему је препознатљив његов приповедачки стил, посебно у ритмичности излагања и карактеризацији ликова. Међутим, Драган Бабић о фантастици која се јавља у роману, о њеној употреби, износи донекле неповољно мишљење:

„Да се задржао на овом нивоу, *Сусрет под необичним околностима* могао је бити успелија егзистенцијалистичка интимна драма на граници алегорије којој анђеоско уплитање служи као катализатор. Међутим, све више идући у домен фантастике, како текст одмиче, Матијевић

---

који у тренутку писања аутопоетичких записа не мора нужно да има читалачко искуство одељено од самих стваралачких постулата.

<sup>28</sup>Матијевић Владан, *Пристаништа*, Нови Сад: Агора, 2014.

<sup>29</sup>Владан Матијевић, *Сусрет под необичним околностима*, Београд: Лагуна, 2016.

ступа на друго поље, а демонска потрага, која кулминира намерно карикираним, скоро карневалском епизодом, није била потпуно потребна. Мада је жанровске одреднице похвално померати, овде би можда било сигурније пратити их, посебно ако се зна да контролисано кокетирање са фантастиком није непознато Матијевићу.” (Бабић 2016: 33)

Природа Матијевићеве фантастике у роману *Сусрет под необичним околностима* неретко је жанровска у класичном смислу, онако како је Драган Бабић посматра, помињући да се приповедање креће од „благих алузија до конкретних приказа”. Конкретни прикази фантастике не могу се објаснити искључиво тумачењем психичког стања јунакиње и њених порока (алкохолизам). Поменуто „кокетирање са фантастиком” уочава се у претходним прозним делима Владана Матијевића, док се у роману *Сусрет под необичним околностима* писац јасније одређује према питањима жанра. Реч је о обимним епизодама романа у којима је примарна приповедачка интенција изазивање језе код читалаца (први сусрет главне јунакиње романа Ане Жежељ са демонским Другим није иронијски третиран, приповедачка ситуација је лишена смеха и не релативизује се упливима стварности).

Бабић централну тему романа, љубавну причу главне јунакиње, тумачи као пародирање жанра љубавног романа, док је тема љубави, осим фантастичних епизода, једини део романа који није пародично третиран. Пародија подразумева хумористичко подражавање стила и значења, а у љубави главне јунакиње према песнику Марјану Верговићу хумористичне су само манифестације њене опсесије. Уколико се тумачи роман у целости, нарочито узимајући у обзир завршницу романа, љубав се читава као трагички мотив. *Сусрет под необичним околностима* пародичан је роман који љубав уважава као једину озбиљну (чак узвишену) тему.

Након романа *Сусрет под необичним околностима* Матијевић после вишегодишње паузе објављује роман *Слобода говора*<sup>30</sup> (2020). Локализована „негде” у централној Србији, у радњи романа заострава се тема друштвеног суноврата која се протеже на два века. У нерешивом свету без комуникације између отуђених појединаца и друштва, роман *Слобода говора*, директно и индиректно, асоцира на *Процес* Франца Кафке:

„Вероватно се из досадашњег осврта на *Слободу говора* може назрети колико ће кафкијанци моћи да уживају у роману. Који, што је најважније, пропитује насловну синтагму у околностима другачијег времена, двадесет и првог века, при чему не би смело да смета ни то што је коначна спознаја тескобнија од почетне. Напротив, утолико је тачнија.”<sup>31</sup>

У смислу савремености Матијевићевог приповедања, било да је реч о романима или приповеткама, читавају се „матрице” из прошлости које и даље функционишу како у друштву, тако и у самом „побуњеном појединцу”. Свежина Матијевићевог приповедања не огледа се само у томе што пише „у датом тренутку о датом тренутку” већ почива и на понављању, израњању из прошлости и „облачењу новог руха” овладаним поступцима и темама.

Рецепција досадашњих Матијевићевих приповедака и романа у књижевној критици сразмерно је разноврсна и обимна, нарочито уколико се у обзир узме чињеница да је реч о савременом аутору који и даље ствара и често модификује своју приповедачку поетику. Пратити Матијевићево стваралаштво на критичарски начин подразумева ревидирање старих закључка о неком његовом делу. Аутор је, у неколико наврата, ревидирао своје књиге. У истраживању су коришћена прва издања прозних дела Владана Матијевића јер су она сматрана као најверодостојније верзије за тумачење његове поетике. Савременост Матијевићевог приповедања подразумева ванкњижевне утицаје који се, каснијим преправкама, могу, по мишљењу истраживача, изгубити и замаглити. У стваралачком смислу

<sup>30</sup>Владан Матијевић, *Слобода говора*, Београд: Лагуна, 2020.

<sup>31</sup>Домагој Петровић, приказ романа *Слобода говора*: <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-prikaz-romana-sloboda-govora-stivo-za-razne-vrste-citala-unos-15566.html>

Матијевић је један од „најживљих” писаца српске књижевности, спреман на експеримент, плодносан аутор различитих књижевних жанрова.



#### 4. РОМАН ПАКРАЦ

„Добро је што у нашим грудима постоји бол, када он буде нестало, ничег стварно неће бити.” (Матијевић 2023: 180)

„Опште је познато Пепи, да кад старо умре, а ново се још не роди, наступи доба чудовишта.” (Матијевић 2023: 57, 58)

Крајем 2023. године Владан Матијевић је објавио роман *Пакрац*<sup>32</sup>. Три године након романа *Слобода говора* Матијевић се у *Пакрацу* приповедачки ослања на неке од образаца романа *Слобода говора* и тиме одбацује поједине приповедачке концепте карактеристичне за пређашња своја дела из двадесет и првог века. То не значи да роман *Пакрац* на више начина не корелира са већ увелико изграђеним пишчевим прозним опусом. Али, сам приповедни поступак *Пакраца* разликује се од Матијевићевих романа двадесет првог века у потпуном изостанку фантастике и по наглашавању телесног хорора.

1. Минус присуство фантастичког потенцијала мотивисано је ужасима свакодневног живота у престоници. Гротескно гомилање реалитета делује фантастично али није део фантастичког света. Током целог романа се, попут рефрена, понављају злочини који се дешавају у Београду. Фантастички дискурс је пратио све романа Владана Матијевића, и *Пакрац* је први роман аутора који ни на један начин у себе не укључује свет фантастике. Приповедани поступак је неочекиван: потпуни изостанак таквих образаца учитава се као радикалан. При тумачењу приповедака Владана Матијевића, нарочито у збирци прича *Пристаништа*, уочљив је изостанак фантастичког поступка у приповедању. Тако се роман *Пакрац*, поетички приближио ауторовим приповеткама.

2. Телесни хорор<sup>33</sup> у роману *Пакрац* представља новину у стваралаштву Владана Матијевића. Натуралистички приповедане ситуације у роману читавају се као хорор: мучење није само напоменуто или пружено у знацима.

„На стаблима си били завезани жицом голи људи, повађених очију и кастрирани, са својим гениталијама забијеним у уста. Било је дечака и стараца на њима. Птице су их кљуцале, безброј мува је шетало по њиховим телима.” (Матијевић 2023: 151)

Приповедачке епизоде из рата деведесетих година двадесетог века представљају једну од четири доминантне теме романа.<sup>34</sup> Телесни хорор, фокусиран на лимите и могућности тела често подразумева мучење. Ратне епизоде детаљно су развијене, главни јунак романа кога „прогањају сећања” нема парцијалну меморију. Потпуни увид у прошлост омогућава развијање живих ратних епизода чија се актуелност, будући да је део садашњости главног јунака, учитава управо у пластичним описима догађаја:

„Док си је силовао, држао си се за њену косу и све време јој главом ударао о земљу. Панталоне су ти биле спале до пола задњице, на леђима си имао пушку и руксак, о опасач су ти биле окачене бомбе. Амаркорд се онесвестила, глава јој је при ударцима производила

---

<sup>32</sup>Пакрац је град у западној Славонији (Хрватска) у којем су се деведесетих година двадесетог века водиле вишемесечне борбе између ЈНА и хрватске војске.

<sup>33</sup>„Централни концепт телесног хорора је слика тела: призори уништења и повређивања тела од кључног су значаја за телесни хорор. До данас, два најважнија медија путем којих се приказује телесни хорор јесу филм и литература, а дијалог између њих је од посебне важности.” (Фицпатрик: 2017: 57)

<sup>34</sup>Под великим темама романа подразумева се ратиште, однос са родитељима, љубавни однос са Жаном и убиства у приповеданој садашњици. Свака тема актуелизована је у посебном наративном току. Посредством нарушеног психичког стања главног јунака оне се смењују и допуњују.

потмуо звук. Мислио сам да ће јој се сваког часа распукнути и просути мозак, а ти ниси престајао да крвнички удараш њоме.” (Матијевић 2023: 264)

Тело „муче” до крајњих граница издржљивости. Међутим, стравична природа ратних ситуација не исходи искључиво из телесног хорора колико год он био доминантан. „Поремећена природа” починиоца је приповедачки поступак који изазива језу код читалаца. Читалац перципира починиоца као личност „поремећене свести” која није у стању да контролише своје агресивне пориве. Неизвесност која настаје посредством спознаје да је починилац заправо приповедач прати цео роман и атмосферу ужаса транспонује из прошлости и у свет садашњости.

„Збацио си га на земљу, конопцем си му везао ноге и крај конопца завезао за плуг. Почео је да цвили. Глас му је био детињи. Сео си за управљач и момка вукао путем, онда и по ливади. Покушавао је да хода на рукама, и неко време је у томе успевао, али после двадесетак метара оне су га издале. У почетку је питао, браћо, зашто?, онда те је молио за милост. Држао је у лактовима савијене руке и главу подигнуо увис док му се није одећа поцепала и кожа са подлактица огулила. После се по земљи суљао на грудима, докачињао је земљу и врхом браде. Возио си округ трактор читав сат, нико из чете није реаговао. Били смо као омађијани, да су наишли непријатељски војници, побили би нас све до једног са лакоћом. Онда се момак предао, пао је лицем на земљу. Искрварио је много пре него што си зауставио трактор. Ухватио си га за косу и подигао главу, призор је био језив. Била му је згуљена кожа са предње стране лобање, није имао ни очи. Међу нама је владала мукла тишина. Извадио си нож и одсекао му главу. Можда је несрећник био наше националности, то никада нећемо сазнати. Свима из наше чете било је јасно да теби није важна националност, када решиш да убијаш.” (Матијевић 2023: 193, 194)

У наведеном примеру хорор се уочава на различите начине. Првенствено, огледа се у описима мучења тела: у читалачкој свести формира се узнемиравајућа „ментална слика” осакаћеног тела. Тело се, у цитираном примеру, постепено дезинтегрише чиме се „оснажује” уверљивост приповеданог. Суровост мучења младића други је елемент страве којем, такође, доприноси дужина трајања мучења од „сат времена”. Неумољивост и бруталност огледа се и у чињеници да убици није битно да ли момак припада непријатељској страни у рату. Немотивисаност поступка истиче убилачку природу јунака. Минус присуство мотивације прати све подухвате јунака на ратишту и тиме он бива портретисан као „истински, урођено” насилан. Трећа приповедачка линија хорора учитава се у односу друштва према убици. Саборци се плаше импулсивних поступака јунака, они су устукнули пред суровошћу мучилачког чина. Натуралистичко приповедање о језивим призорима прати одсуство фантастике, сви поступци главног јунака постоје и у стварности и не припадају зачудном или чудном. При томе, јунаци нису животиње:

„Али у рату је назамислив повратак анималности, потпуни заборав граница. Увек преостаје изван обзир који даје нешто људско иначе необузданој слепој сили – Жедни крви, помахнитали, ратници ипак не нагрћу једни на друге. Ово правило у основи организованог беса, неприкосновено је.” (Ватај, 1980: 89)

Иако је наглашена дивља природа војних јединица добровољаца (њима не може нико да командује) они су структурисани и не прелазе границе које бих их поистоветиле са животињама без свести. Војници су изненађени и уплашени од онога што виде и чињеница да се група „сурових и сирових” добровољаца уплашила од поступка главног јунака посебно истиче бруталност његовог поступка али и чињеницу да је у опкорачењу границе отишао најдаље. Добровољци су опчињени, насиље које посматрају превазилази измаштане границе очекиваног чак и у ратним околностима. Иако су хорор елементи видни у приповедању Владана Матијевића<sup>35</sup> (роман *Слобода говора*, роман *Сусрет под необичним околностима*), у роману *Пакрац* они постају доминантан жанровски образац приповедања и заузимају

<sup>35</sup> Видети поглавље „Хорор у прози Владана Матијевића”.

просторе приповедане прошлости и садашњости. Природа хорора у роману *Пакрац* не подразумева мистику и назнаке страшног, већ се огледа у опису физичких ужаса и у напетости која се гради у приповедању а која код читалаца изазива језу. Напетост произлази из приповедачке ситуације у којој је читалац свестан убилачке природе главног јунака али главни јунак ње није свестан.

„Исто тако може бити случај да читалац већ зна одговор, али лик не зна. Напетост је у том случају другачија. Не ради се више о томе како гласи одговор већ да ли ће лик на време наћи одговор. Ова напетост лежи у основи претње. Лик прави грешку. Да ли ће то увидети на време? Неко стоји иза њега са секиром. Хоће ли се окренути на време.” (Бал: 2000: 136)

Тај који стоји са секиром јесте сам јунак који ће на крају романа извршити самоубиство верујући да убија непријатеља. Иако је, током целог романа, читалац свестан природе јунака, он са нестрпљењем очекује тренутак у коме ће се јунак освестити и стрепи од последица које ће донети такво отрежњење.

Приповедачка садашњост романа *Пакрац* такође је обележена жанром хорора. Јунак и у тренутку из којег приповеда чини убиства, у Београду. Убиства која је починио главни јунак такође су приказана веристички убедљиво:

„Никада ту сцену нећу заборавити. Драго је узмицао унатрашке, а када си га плуснуо бензином из кантице коју сам ја донео, он је потрчао. Међутим, после неколико корака се саплео и пао. Окренуо се ка теби, унезверен. Ти си му пришао, извадио шибицу, запалио палидрвце, њиме запалио читаву шибицу и бацио је на Драга, већ избезумљеног од страха. Букнула је ватра, жене су вриснуле и скочиле са својих столица...  
... Бежао сам од мириса спаљене одеће, коже, меса...” (Матијевић 2023: 224, 225)

Убрзаност и динамичност приповедања доприносе језивој атмосфери исприповеданих садржаја. И у прошлости и у садашњости при опису насилних ситуација појављује се глас жртве. Приповедач описује понашање жртве која жели да се избори и очува свој живот. Трагичност убиства постаје „снажнија”, живот „вреднији”, а поступак убице „суровији”.

Када је реч о поетичкој подлози *Пакраца*, видне су и сличности са претходним романима Владана Матијевића објављеним у двадесет првом веку. То су пре свега:

- 1) Симулација детективног романа и трилера<sup>36</sup>
- 2) Јунак поремећене свести
- 3) Иронија и критика савременог друштва

- 1) Јунак романа у низу ситуација „проматра” и „тражи доказе”. Он је, психички одељен од идентитета убице, детектив који проналази очевице почињених убиства. Сам јунак себе карактерише као детектива:

„Није лако бити детектив.” (Матијевић 2023: 55)

Главни јунак романа *Пакрац* прати младића са доберманом, тражи просјака Драга, испитује познанике и од њих добија информације, доушник је полиције; неколико пута месечно одлази код инспектора Драгише Васовића којем преноси „информације са улице”. Његово „делање” уско је локализовано: он борави на пијаци Ђерам и на Булевару. Трилер као књижевни жанр подразумева динамичност и неизвесност приповедања. Те карактеристике јесу део романа *Пакрац*. Убиства, политички ангажман, борба полиције и побуњеника, као и однос медија и појединца обележиће Матијевићево приповедање у *Пакрацу*. Читалац је током целог романа у неизвесности. Неизвесност се постиже увидом у импулсивну и неконтролисану природу приповедача.

---

<sup>36</sup>Видети поглавље „Криминалистички роман и невољни детектив.”

2) У свим романима и приповеткама Владана Матијевића актуелизују се јунаци „поремећене свести”<sup>37</sup>. Њихови поступци су импулсивни (*Крчмити ситну друшу*, *Врло мало светлости*, *Ван контроле*), екстремни (*Истопити Ендија Ворхола*, *Врло мало светлости*, „Каменчићи пута Брне Зрнч”), острашћени (*Сусрет под необичним околностима*, „Српска прича”), опсесивни (*Писац издалека*, *Р. Ц. Неминовно*, „Превара у Бургасу”), немотивисани (*Слобода говора*). У роману *Пакрац* заострава се фигура јунака који је „психички болесник”. Роман започиње обраћањем главног јунака Пепију. Комуникација је једносмерна, Пепи не одговара главном јунаку. Није јасно да ли се главни јунак обраћа писмено или усмено. Након неколико почетних приповедачких ситуација, и након првог убиства, читаоцима постаје јасно да је јунак који приповеда починилац злочина а да је Пепи његова „друга личност”. Дисоцијативни поремећај личности<sup>38</sup> се први пут недвосмислено третира као болест главног јунака.

Јунак романа *Пакрац* и јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола* (*Врло мало светлости*) једини су јунаци Матијевићеве прозе који се лече од своје болести. Јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола* (*Врло мало светлости*) напомиње да је мајка тера да пије лекове, док се у роману *Пакрац* детаљно развија однос главног јунака са његовим психијатром, од средње школе све до приповедачке садашњости из које јунак проговара. О јунаковом психичком стању непосредно се приповеда:

„Доктор ми је толико пута говорио да су моја запажања и луцидност невероватни, да имам зачуђујуће добру интелигенцију за особе са проблемима моје природе и да је мој случај тотално атипичан.” (Матијевић 2023: 119)

„Природа проблема” главног јунака није директно предочена, али се у његовом приповедању уочава да је реч о подељеној личности, то јест развијању два различита идентитета. Јунак није свестан постојања Другога унутар себе самога, Пепију се обраћа као да је његов друг из добровољачке чете. У тренуцима убиства, он га види у својим халуцинацијама и њему приписује злочин као и све злочине у *Пакрацу*. Неколико је могућих узрочника поменутог психичког поремећаја који у роману обележавају главног јунака. Иако „дисоцијативни поремећаји обично настају као реакција на шокантне, узнемирујуће или болне догађаје”, рат у Славонији не може бити „окидач” јунакових психичких проблема. Јунак је психијатра први пут посетио у средњој школи:

„Као средњошколац виђао сам птице. Летеле су напољу, и по стану, касније и у учионици. Те птице нико други није видео.” (Матијевић 2023: 210)

Узрок јунаковог психичког поремећаја јавља се у најранијем детињству. Компликован однос према родитељима биће друга важна тема романа. Као и сви јунаци Матијевићеве прозе, и јунак романа *Пакрац* мрзи своје родитеље.

„Неколико дана сам патео због њихове смрти, онда сам схватио да је патња неискрена. Жалио јесам, али не за њима већ зато што нисам стигао да им се за живота осветим.” (Матијевић 2023: 202)

<sup>37</sup> Видети поглавље „Од лудила до порока – психолошки атрибути јунака прозе Владана Матијевића.”

<sup>38</sup> „Дисоцијативни поремећаји личности укључују губитак везе између мисли, сећања, осећања, окружења, понашања и идентитета. Ти поремећаји подразумевају бекство од стварности на начине који нису жељени и нису здрави. ДИД узрокује проблеме у управљању свакодневним животом. Дисоцијативни поремећаји обично настају као реакција на шокантне, узнемирујуће или болне догађаје и помажу да се одбаце тешка сећања. Симптоми делимично зависе од врсте дисоцијативног поремећаја и могу се кретати од губитка памћења до развијања неповезаних идентитета. У стресним ситуацијама симптоми се погоршавају.”

<https://www.mayoclinic.org/diseases-conditions/dissociative-disorders/symptoms-causes/syc-20355215>

Главни јунак романа *Пакрац* у приповедачку садашњицу уводи две важне наративне линије, ратиште и детињство. Оба искуства су трауматична и ометају живот у садашњици, јунак не може да се ослободи прошлости. Приповедање о детињству везано је искључиво за однос са родитељима:

„Мене су родитељи кажњавали батинама, али ништа лакше нису биле ни разноразне психичке тортуре које су нада мном примењивали, сматрајући их васпитним методама.” (Матијевић 2023: 132)

„Мислим да су они од мог рођења били кивни на мене.” (Матијевић 2023: 186)

„Госпођа Мајка је била продужена очева рука.” (Матијевић 2023: 294)

Јунак преиспитује своје животне одлуке у посттрауматском стању. У опхођењу родитеља проналази одговоре за многе своје поступке и карактерне особине: неодлучност, недостатак самопоуздања и социјалну инхибираност.

Иако се на почетку романа јунак не разоткрива као убица, читалац га одмах упознаје као „лудака”<sup>39</sup>: он стоји на хоклици код Ђерам пијаце и узвикује различите паролe. Приповедање о злочину из *Пакраца* постаће само један од „психопатских ангажмана” главног јунака. Главни јунак романа је у приповедачкој садашњици портретисан као серијски убица који не преузима идентитет серијског убице јер верује да то чини други (Пепи), он је у улози коментатора догађаја, неретко и моралног ревизора који неке Пепијеве поступке осуђује, док за нека убиства проналази оправдање. Јунак убиства препричава, он о њима говори посредно, као саучесник и очевидац, и из тог разлога се учитавају као импулсивна, непланирана и немотивисана. Јунак убија како би отклонио очевице свог првог убиства, приповедачка ситуација се компликује и свако ново убиство маркира нове жртве. Низ убистава која имају везе са првим убиством (јунак је усмртио Смајлија због тога што га је препознао као Пепија са ратишта) прекида се епизодом у Дому здравља. Јунак, кога су испровоцирали други болесници у чекаоници, баца ручну бомбу и убија двоје људи. То убиство указује на дезинтеграцију друге личности главног јунака; Пепи више нема никакву контролу над својим нагонима.<sup>40</sup> Компулзивни нагон за понављањем телесног насиља се интензивира и више није битно – као и на ратишту у Пакрацу – ко је следећа жртва.

Матијевић на суптилан начин у приповедање главног јунака уводи његова промишљања о природи серијских убица. Главни јунак романа *Пакрац* често говори о филмовима.<sup>41</sup> На њега је филм *Докер* снажно деловао:

„Феликс, тако се звао главни глумац, маестрално је одглумио романтичног убицу. Већина серијских убица је у души романтична, међутим, за разлику од његових холивудских колега, Феликс је на тој особини инсистирао.” (Матијевић 2023: 185)

Романтизована портретизација серијских убица релативизоваће злочине Пепија у свести главног јунака. На крају романа јунак ће, ипак доћи до спознаје о свету у којем постоји, па и о себи. Главном јунаку романа *Пакрац* Матијевић је доделио (као и у романима *Р. Ц. Неминовно* и *Истопити Ендија Ворхола*) најнижи ниво самосвести. Парадоксално, самосвест коју јунак „осваја” на крају романа обухвата све равни његовог постојања. Главни

<sup>39</sup> „Писац и читалац су иза говорникових леђа тајно у дослуху, они се слажу по питању мерила по којем овај не задовољава. Ефекат се најјасније разбира кад приповедач показује непознавање чињеница.” (Бут, 1976: 331)

<sup>40</sup> „Убица, као прво, примећује свој компулзивни нагон за понављањем телесног насиља са потпуно непристрасном рационалношћу.” (Селцер 2000: 98)

<sup>41</sup> У роману *Пакрац* главни јунак помиње неколико филмова: „Бол и слава” (Алмодаовар), „Било једном у Холивуду” (Тарантино), „Докер” (Филипс), „1917” (Мендес), „Вод” (Стоун), „Моја Африка” (Полак).

јунак романа *Пакрац* постаје у потпуности свестан свега што сачињава његово биће, његова самосвест постаје свепрожимајућа и целокупна.

„Оног судбоносног дана, ја се нисам пријавио у добровољце ни због Жане ни због мојих родитеља, ни због регрутационе комисије, ни због прослављеног редитеља Стоуна, ни због осећања моћи које пружа гомила, ни да бих се у борбама излечио од својих фрустрација, већ зато што сам испред Робне куће Београд на Теразијама осетио мирис крви и тебе у близини.” (Матијевић 2023: 306)

Самоспознаја долази постепено. Гомилање убистава преплављује свест главног јунака и он не може да се избори са фиктивним светом који га угрожава. Јунак почиње да преиспитује свој однос са Пепијем:

„Престао сам да ти се дивим. Са закашњењем. Ако не на самом почетку, када си из вечерње измаглице изашао са секиром кратке дршке за појасом, онда је требало да схватим да си лудак макар оног дана кад си онако дивље претукао певачицу.” (Матијевић 2023: 263)

Приповедање се премешта из акционог у контемплативни регистар. Убиства престају и након тога долази до промишљања и самоиспитивања:

„И ми и они желели смо да рат траје што дуже, ако може у недоглед, јер кад стане клање, предстоји преиспитивање и суочавање.” (Матијевић 2023: 262)

Главни јунак је током целог романа у комуникацији са Другим, он је лоциран на пијаци, налази се међу неретко сличним маргиналним јунацима. У тренутку „затишја”, када престају убиства и наступа преиспитивање, јунак је усамљен и не улази у комуникацију ни са ким осим са самим собом. Његово психичко стање се рапидно погоршава јер престаје да пије лекове које пије од детињства.

„Мешали су ми се сан и јава, садашњост и прошлост. Чуо сам гласове.” (Матијевић 2023: 257)

Главни јунак романа још увек не познаје праву природу Пепија, али увиђа његове негативне карактеристике:

„Време је пролазило, ја сам седео у свом стану. Мој свет се рушио, спознао сам да си ти, Пепи, негативац.” (Матијевић 2023: 264)

Дезинтеграција јунаковог света подразумева суштинско преиспитивање идентитета у ширем и ужем смислу<sup>42</sup>. Главни јунак романа се од самог почетка декларише као „кукавица” која никога не може да убије. Трагика Матијевићевог јунака почива у суштинској и непомирљивој супротности две личности које га формирају. Док је јунак који приповеда инхибиран, страшљив и праведан, Пепи је екстровертни садиста. Главни јунак романа постаје свестан да Пепи није био само на ратишту, да се он уклапа и у постапокалиптичну савременост.

„Али, јасно сам видео да ти живиш добро и овде, сасвим лепо се сналазиш и у изопаченом граду Београду.” (Матијевић 2023: 299)

Неизвесност и тензија се интензивирају на самом крају романа када приповедач схвата да Пепи жели да га убије. Он се спрема на суочавање и самерава снаге са непријатељем који је близу:

---

<sup>42</sup>„Сваки облик идентитета носи у себи објективне одлике припадности неком ширем ентитету, али и црте појединачног, самосвојног ја.” (Аврамовић, 2021: 239)

„Знао сам да живиш у мом стану. Свакодневно сам те чуо, налазио твоје трагове.” (Матијевић 2023: 300)

Последња епизода у роману пружа разрешење некарактеристично за постмодерно тумачење света. Јунак у потпуности спознаје све „делове” себе, Пепијеву „праву природу”, и свом непријатељу пререзује гркљан бајонетом:

„У том тренутку сам и сам осетио бол, учинило ми се као да смо се тада нас двојица саставили у једну особу. Захваљујући том болу знао сам одакле си дошао. Спознао сам истину. Ира је била у праву. Зло није напољу.” (Матијевић 2023: 310)

3) Роман *Пакрац* обилује ироничним коментарима садашњице. Савремени свет приказује се посредством ироничних исказа који упућују на дезинтеграцију етичких вредности друштва. Будући да је приповедачки тренутак у знаку коментарисања друштвених појава, обимни делови романа приказани су иронично. Ипак, три битне бочне нарације (ратиште, детињство и љубав) нису ироничне. Озбиљност приповедања о животним сегментима јунака чини да се то приповедање у роману *Пакрац* приближава нарацији приповедака у збирци *Пристаништа*.

Иронично приповедање о друштвеној ситуацији у земљи огледа се, пре свега, у паролама које узвикује главни јунак:

„Влада је обезбедила амбијент!” (Матијевић 2023: 99)

„Наша држава зна да функционише!” (Матијевић 2023: 117)

„Београд има велико срце!” (Матијевић 2023: 138)

„Београд је извозник стабилности!” (Матијевић 2023: 180)

„Наша држава је направила велики помак!” (Матијевић 2023: 219)

„Ми имамо потенцијал! Ми имамо студију издржљивости!” (Матијевић 2023: 226)

„Лион на добром путу!” (Матијевић 2023: 240)

Приповедани романескни свет у супротности је са садржајем парола које узвикује главни јунак. Убивства и насиље, корупција, нефункционисање институција и утученост народа сведочи о постапокалиптичној слици света. Матијевић ипак на једном месту у роману разоткрива намере главног јунака који узвикује поменуте пароле:

„Наша држава зна да функционише!, викао сам са своје хоклице. Када је све већ обесмишљено, онда је хумано таквој стварности додати шаљиви тон.” (Матијевић 2023: 127)

Јунак се често у приповедању о стању у друштву позива на медије који не сведоче о стварности већ креирају и пласирају лажну слику стања у друштву.

„Не знам шта бих ти, Пепи, после одгледаних информативних емисија могао рећи, сем да у нашој земљи теку мед и млеко. Нама никад није било оволико добро.” (Матијевић 2023: 108)

Актуелност Матијевићевог приповедања огледа се у тематизовању политичких афера из блиске прошлости. У роману се помиње афера у фабрици оружја Крушик, цитати из медија преузети си из стварности. У језовитом приказу одсечених глава уочава се догађај који је, само две године пре објављивања романа, узнемирио јавност.

„Синоћ су у Другом дневнику приказиване одсечене људске главе, јутрос је у дневним новинама изашло упутство за силоватеље. Председник владајуће странке је преко свих телевизија са националном фреквенцијом, из вечери у вече, држао скраћени курс из

форензике. Целе породице су се окупљале испред телевизијских екрана и хватале белешке. Дечаци су после Дневника вежбали на кућним љубимцима, девојчице на луткама. На све стране се пропагирала борба мањег зла наспрам већег.” (Матијевић 2023: 76)

Актуелност у случају романа *Пакрац* подразумева већи степен поверења у истинитост исприповеданог. Цитатни карактер референци из некњижевног живота доприноси уверљивости приповедања.

Роман *Пакрац* својим приповедачким карактеристикама близак је и Матијевићевим романима насталим у двадесетом веку, што се огледа пре свега у приказу Друштва. Постапокалиптична атмосфера блиска је роману *Ван контроле*. Матијевић се враћа првој приповедачкој концепцији Друштва: агресија се читава у свим сегментима цивилизације, а етички атрибути су гротескно изокренути и изобличени.

„Признајем, помишљао сам да је због свега тога убијем, али од те мисли сам бежао, нисам је ни себи признавао, прокажену мисао дубоко сам скривао. Сматрао сам је болесном. Друго је то време било, другачија култура живљења, другачији обичаји.” (Матијевић 2023: 253)

Предратно време у роману представља опозит садашњости. Рат мења друштво, активира категорију агресије и дезинтегрише етичке вредности које су му претходиле.

„Јавно мњење је знало да буде носталгично, људи су се сећали времена пре последњег таласа криминализације друштва, када се тежило правди.” (Матијевић 2023: 41)

Роман *Пакрац* обилује исказима који потврђују постапокалиптичну концепцију друштва у форми „извештаја” из црне хронике. Иако су ти „извештаји гротескно нагомилани” и чине се зачудним у представљеном свету романа, они се читавају као релевантни и могући јер их читалац уочава као део свог ванлитерарног света.

„Синоћ је дванаестогодишња девојчица у Кнез Михаиловој улици ножем нападала пролазнике и неколицини нанела повреде, јутрос је у Цркви Свете Петке лопов однео кутију за прикупљање добровољних прилога за дете оболело од рака коштане сржи...” (Матијевић 2023: 93)

„Синоћ је у Земуну седамнаестогодишња девојка енглеско-српским речником тукла оца док га није убила, јутрос је на Карабурми зет одгризао ташти нос...” (Матијевић 2023: 127)

Грађани се убијају и самоубијају, нису поштеђени ни болесни ни сиромашни. Ниједна институција није одржала ни привид правичности, црква је такође место злочина. Матијевић не контекстуализује поменуте извештаје, не мотивише агресивне поступке и они се читавају као импулсивни и насумични. Свет романа *Ван контроле* готово у потпуности је транспонован у свет романа *Пакрац*. Осим осликавања агресивног постапокалиптичног друштва, у *Пакрацу* се појављују и сукоби који су обележили и роман *Ван контроле*. Реч је о сукобу старог и новог, при чему не долази до компромиса и узајамне комуникације. Пензионери кидишу на млађе људе спремни да агресијом поврате стари поредак:

„Испред трафике су двојица пензионера кидисала на човека средњих година, јер је купио новине које заступају опозиционе ставове.” (Матијевић 2023: 178)

Главни јунак романа *Пакрац* позициониран је у односу на Друштво другачије од главног јунака романа *Ван контроле*. У Матијевићевом „првенцу” јунак је „урођен” је у Друштво, аутентичан само због тога што приповеда. *Пакрац* тематизује јунака који жели да се „уклопи” у постапокалиптично друштво тако што ће некога убити.

„Предуго сам био индолентан, било је крајње време да се уклопим у друштво и мало живнем.” (Матијевић 2023: 14)



„Уклапање у друштво” подразумева агресију. Јунак, несвестан сопственог Другог, верује да није у стању да убије, сви његови покушаји бивају осујећени. У свету романа *Пакрац* главни јунак се јавља као аутентичан јер не припада Друштву и тиме формира свој натфиктивни свет. Природа натфиктивног света главног јунака није у потпуном опозиту са светом фикције као што је то случај у романима *Сусрет под необичним околностима* и *Истопити Ендија Ворхола (Врло мало светлости)*. Јунакове тежње да се уклопи у свет фикције приближавају га вредностима фиктивног света романа. Вредности јунак својим приповедањем релативизује и иронизује, али она и даље остају идеал који може пружити потребну припадност.

Роман *Пакрац* ослања се на многе приповедачке поступке Матијевићевих претходних романа. У том делу Матијевић, међутим, радикално раскида са битним обележјем своје дотадашње поетике: фантастиком, ступајући суверено у нови непосредни и „огољени” дијалог са савременошћу.

## 5. ПОСТМОДЕРНОСТ ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

„Празну флашицу на којој је писало „Уметност је велика док је мала”  
бацила је у канту за отпатке.” (Матијевић 1995: 7)

Приповедање Владана Матијевића обележено је, нарочито у стваралачком периоду крајем двадесетог века, коме припадају романи *Ван контроле* и *Р. Ц. Неминовно*, постмодернистичким наративним карактеристикама. У својој студији *Поетика постмодерне*, Линда Хачион наводи неколико одлика постмодернистичког приповедања, које можемо пронаћи и у прози Владана Матијевића:

1. Веза са савременом културом
2. Децентрализована заједница наспрам централизоване личности
3. Просторна децентрализација
4. Аутофикција и псеудо-документ
5. Иронија
6. Одбацивање свезнајућег приповедача
7. Отвореност
8. Фрагментарност приповедања
9. „Плитко” наспрам „дубинског”
10. Одрицање од великих наратива

1. Веза са савременом културом<sup>43</sup> у стваралаштву Владана Матијевића уочава се на неколико приповедачких равни. Реч је пре свега о ауторској критици друштва која је, посредно или непосредно, уочљива у свим Матијевићевим прозним делима.<sup>44</sup> Запитаност јунака о друштвеним збивањима и опсервације појава те врсте готово увек прате разобличавајући иронијски коментари, односно иронична па и саркастична интонација. Списатељство, и савремено уметничко стваралаштво уопште, у роману *Писац издалека*, иронијски је окарактерисано као опортунистичко наглашавање бесмисла:

„Нарочито ме је као мислилац, придобио када сам у његовом манифесту једног од изама, не памтим којег, прочитао како би, по његовом мишљењу требало писати. Набавите себи прибор за писање, сместите се на што је могуће погодније место и пишите, пишите брзо без унапред смишљеног сижеа, толико брзо да се не бисте зауставили и дошли у искушење да себе прочитате.” (Матијевић 2012: 84)

„Врапци стоје на грани и цвркућу, залажу се за чист психички аутоматизам, за одсуство контроле коју би вршио разум, за диктат изван сваке естетике или моралне преокупације, цив, цив.” (Матијевић 2012: 85)

Савремена уметност спорадично се, као узгредна тема, јавља у прозном стваралаштву Владана Матијевића. Наратор приповетке „Гласник, римејк” у разговору са савременом уметницом и посредством својих ироничних опаски још једном актуелизује тему модерног и концептуалног изражавања уметника у Србији:

„Стајао сам у галерији и слутио да она није разголитица само тело, већ је открила и неку важну тајну, али своју слутњу нисам био у стању да сагледам у целисти.” (Матијевић 2011: 45)

<sup>43</sup> „Веза постмодернизма са савременом културом није, дакле, само једна од његових импликација, она је такође критички усмерена.” (Хачион 1996: 79)

<sup>44</sup> Видети поглавље „Отаџбина у прози Владана Матијевића”.

Критички став према савременој уметности и њеној рецепцији уочава се и у роману *Истопити Ендија Ворхола*, у којем писац иронично коментарише идеолошки карактер, али и тумачење савремене уметности.

„Лично, мислим да је он гасио звезде да би у што мркијем мраку његова седа перика боље бљештала. Драга Дона, он је уништавао људе и њихову пропаст мирно снимао камером због перверзног задовољства, не зато што је био филмски режисер.” (Матијевић 2010: 25)

Осим ироничних осврта на политику, савремену уметност и ригидно схватање националних питања, Матијевић савременост третира и као постапокалиптичну позорницу на којој се јунаци његове прозе „крију иза завесе”, неспособни за живот и стваралаштво.

„Питала она кустоса уметничке галерије чему се ти надаш, а он јој казао не надам се ничему, па додао, и испод тог минимума никад не идем, а ни далеко изнад њега. Маца Аксентијевић се смејала, па га загрлила и казала му, такве као ти могла бих, без гриже савести, убити.” (Матијевић 2006: 111)

2. У првом роману Владана Матијевића, који је парадигматичан за проучавање постмодерне поетике у пишчевом опусу, децентрализована заједница<sup>45</sup> приповедана је кроз одбацивање различитости, бинарних опозиција<sup>46</sup> у оквирима целокупног света романа. У роману су, парадоксално, сви исти, појединац је урођен у заједницу (Ја не постоји, Ми је заузело све његове друштвене позиције) и са њом дели етичке и естетске вредности. Аутентичност не опстаје и уступа место „колективној хипнози”.

„Мирис хлора подсећа на мирис јода, самим тим на мирис мора. И јак мирис хлора, који је све запахнуо, творио је код становништва масовну халуцинацију да се њихов град налази на обали Медитерана. Конзервативнији грађани су у купаћим гаћама ишли улицама, а на једном делу Трга устанка своје пешкире распрострли су нудисти. Иза липе, која је уображавала да је кокос, вирили су дечаки и гледали нудисткиње.

И док се тротоаром, између пободених сунцобрана провлачио градски фотограф са унајмљеном мазгом, коловозом су се вукли чамци, бродићи, педолине, а деца, уобручена гумама за пливање, махала су рукама и издизала увис брадицу да им у уста не уђе имагинарна вода. Јесте сулуда слика, али није монтирана.

Од колективне халуцинације, сутрадан је остало: покоја изгубљена гумена играчка, бушна лопта, празна бочица млека за сунчање, употребљен презерватив, и пријава Служби за унутрашње послове да је Маца Аксентијевић покушала да отрује ...” (Матијевић 2006: 123)

Приповедачку концепцију романа *Ван контроле* Матијевић је делимично ублажио већ у следећем роману *Р. Ц. Неминовно*. Радоман Циврић, главни јунак, ипак је личност одељена од заједнице<sup>47</sup>, његово Ја је у опозитном односу са Друштвом.

<sup>45</sup> „Центар више не стоји чврсто. А, из децентриране перспективе, можемо претпоставити маргинално и оно што ћу назвати екс-центричним (било у класи, раси, полу, сексуалној оријентацији или пореклу) добија ново значење у светлости импликованог схватања да наша култура заиста није хомогени монолит (да је средњокласна, мушка, хетеросексуална, западна). Појам отуђене другости (заснован на бинарним опозицијама које скривају хијерархију) уступа, како сам раније истакла, пред појмом разлика, који не афирмише централизоване истости, већ децентрализовану заједницу – још један постмодеран парадокс.” (Хачион 1996: 31)

<sup>46</sup> „Друга стратегија постмодерне критике је да се поремете бинарне опозиције као што су мушко/женско, запад/оријент, здрав/луд на којима је утемељена западњачка мисао. Ове опозиције које су *prima facie* сматране безазленим, чине, каже Дериде, насилну хијерархију „где један од два појма доминира над другим”. Постмодерни одговор на ову хијерархију је, прво, да се преокрене њен редослед уздизањем инфериорног изнад супериорног појма и, друго, да се ублажи његово концептуално поље стављајући у први план елементе неодлучности који опседају овакве опозиције.” (Тејлор, Винквист, 2001: 303)

<sup>47</sup> Иако деструктивна и аутодеструктивна заједница, у прози Владана Матијевића постоји као хомогена структура, о чему ће касније бити речи.

У модерни је јачање индивидуалистичког осећања довело до драстичне промене приповедачке перспективе: не описује се околина која окружује јунака већ његове емоције спрам те околине, то јест, у фокусу није Друштво већ Ја. Ја престаје да буде део веће целине то јест Друштва. У модерни је реч о изузетном појединцу, он је у нескладу са Друштвом због својих особености. Постмодерна другачије конституише субјекта те доноси другачију парадигму односа Ја–Друштво:

„Гледишта о 'постмодерном самству' сугеришу да су наши уобичајени напори да испунимо улоге које нам је приписало друштво имали за последицу да смо временом заменили нашу трајнију индивидуалност и субјективни осећај обједињености и јединствености скупом самопредстава (представа о себи), које немају квалитет трајности. Уместо тога, те представе и појмове о себи ми имамо тренутно, а онда их занемарујемо или одбацујемо зарад неких других, новоконструисаних самопоимања.” (Златановић 2008: 82)

Из наведеног следи немогућност трајнијег конституисања или тумачења односа Ја–Друштво будући да је „нови субјект”<sup>48</sup> у сталној промени. Јунак романа и приповедака Владана Матијевића у приповедању се јавља као аутентични појединац<sup>49</sup> који не напушта своју апатриду позицију и тиме се ближи модернистичком субјекту.

Онеобичени свет романа *Р. Ц. Неминовно* подразумева споредне јунаке који се пред читаоцима појављују као зачудне јединке које нису репрезенти препознатљиве друштвене групе, али у свету романа формирају заједницу истих етичких и естетских уверења. Иако ниједан јунак романа не припада познатим карактерним схемама савременог света, Радоман Циврић није део тог зачудног друштва и у односу на њега се у читалачкој рецепцији појављује као неснађени и аутентични појединац.

У наредним романима Владана Матијевића, са изузетком романа *Часови радости*, однос према различитости наставиће да се трансформише у наглашавање аутентичности главних јунака. У роману *Часови радости* тај однос није заоштрен, главна јунакиња романа Маца Аксентијевић није „осуђена” због својих поступака, а из односа са Другим јасно је да се њене вредности прихватају као део фиктивног света романа.

„Када Маца Аксентијевић забавља друштво, она прича о својој доброту. Тврди да никад ником ништа нажао није учинила.” (Матијевић 2006: 55)

Аутентичност Маце Аксентијевић огледа се у екстремној природи њених поступака и слободи коју осваја у животу: карактеристике које је одељују од апатичног друштва али је не доводе с њим у конфликт.

Насупрот томе, у роману *Сусрет под необичним околностима* главна јунакиња, Ана Жежељ, носилац је особина које друштво оштро одбацује и осуђује. Структурисано друштво које је дато, насупрот аутентичној позицији главне јунакиње, огледа се у свим односима Ане Жежељ у којима су њене вредности супротне увреженим вредностима Друштва тј. јавном моралу, а вредности Друштва и друштвене норме огледају се у ћерци Милени и комшиници Боси.

Приповедачка ситуација романа *Слобода говора* знатно је измењена. Друштво постаје носилац аутентичности, док је појединац, тј. главни јунак, представник друштвених вредности. Матијевић главног јунака поставља у сукоб са Друштвом у којем нема структуре, те долази до суштинског и нерешивог неразумевања. У свим приповеткама Владана Матијевића јунаци су традиционално обликовани као трагични јунаци који не могу да делају у свету који их окружује. Наведеним приповедачким поступцима Матијевић се удаљава од битне карактеристике постмодернистичког приповедања. Сви романи и приповетке Владана

---

<sup>48</sup> „У својим разматрањима, која одишу антихуманизмом карактеристичним за постмодерну мисао, постмодерни аутори се полемички залажу за крај говора о субјекту као месту рационалности и аутономије, као несумњивој тачки референце за мишљење и делање, и као месту слободе и истине.” (Златановић, 2008: 83)

<sup>49</sup> Видети у поглављу „Рефлекси аутентичног искуства”.

Матијевића, са изузетком романа *Ван контроле*, у већој или мањој мери успостављају опозицију нормалног и зачудног, битног и небитног, прихваћеног и одбаченог, па се на тај начин унутар њих граде и хијерархијски односи. Иако је центар у многим романима заиста *померен* с хетеросексуалног белог мушкарца западне културе, он ипак и даље постоји и твори романескни свет (трансродни главни јунак у приповеци „Путања шарене лопте или Промена”). Дестабилизација центра уочљива је само у оним романима у којима се писац иронијски односи према задатом дискурсу. Таква приповедачка ситуација карактерише и роман *Р.Ц. Неминовно*.

3. Јунаци прозе Владана Матијевића често су просторно измештени<sup>50</sup> из центра на периферију, из главних градова у варошице или села. Уколико се радња дешава изван Србије, биће смештена у мањи град као у приповеци „Превара у Бургасу”. Уколико је локализација приповедака или романа везана за Србију, јунаци се често налазе у мањим градовима и предграђима. Неретко је радња романа или приповетке смештена у Београд (често на периферији града, роман *Крчмити ситну душу*), али се премешта (посредством сећања или у збиљи) у мање средине<sup>51</sup>. Јунак романа *Крчмити ситну душу* одлази у свој родни крај, јунак романа *Окајавати Јулијану Ранковић* чини исто, али у својим сновима. Јунак романа *Писац издалека* из мањег града долази у Београд код свог брата. Велики град је по правилу непријатељско место које на различите начине угрожава јунаке. Кад приповедачка ситуација обухвата Београд, он је негативно окарактерисан честим ироничним коментарима о односу провинција главни град<sup>52</sup>.

„Зоричина кућа је, за разлику од моје, смештена у Београду, могуће је да ову причу неко преведе на други језик, па тим транспортом куће читаоцу олакшавам да лоцира место радње. Значи, Београд. Било где, рецимо, негде код Новог гробља, тај део Београда ми се највише свиђа. Ваљда то припада општини Палилула, а може и било која друга општина, било која улица, само не улица Страхинића Бана. Тамо не бих сместио ни најгору своју јунакињу.” (Матијевић 2014: 29)

И провинција је носилац злокобних карактеристика. Она је највидљивија у збирци приповедака *Пристаништа*, али многе приповетке те збирке урођене су у руралне пределе.

„Нека гужва на петљи и ја закасних на онај новопазарски, улетех у чачански, мислим до Милановца ћу са њим, после ћу се снаћи.” (Матијевић 2014: 69)

„Нама бодови нису били важни, али ФК Мијковцима јесу.” (Матијевић 2014: 72)

„На Милошево запрепашћење, Марта се изненада вратила у родни град. Рекла је да Београд једе време и да она неће да јој живот буде поједен.” (Матијевић 2014: 163)

4. Потенцијал аутофикцијског<sup>53</sup> у прози Владана Матијевића најприметнији је у романима *Ван контроле*, *Р. Ц Неминовно* и *Часови радости*. Напуштање идеје о свезнајућем

<sup>50</sup> „Другачији облик тог истог ванцентричног помака може се пронаћи у оспоравању централизације културе путем вредновања локалног и периферног: не Њујорк, Лондон или Торонто, већ Албани Вијема Кенедија, мочваре Грејама Свифта, канадски запад Роберта Креча.” (Хачион 1996: 111)

<sup>51</sup> „У постмодернизму, ранија биполарна подела географског простора на град и село мањкала је сложеност која је била потребна да би се приказао свет који је заменио бинарне опозиције другачијим конфигурацијама. Ово је послератна реконцептуализација дихотомија као што су урбано-рурално, јавно-приватно, утопијско-дистопијско, хомогено-хетерогено, природно-конструисано јер се предграђе јавља као гранични простор између оваквих поларитета.” (Смит, 2012: 1,2)

<sup>52</sup> „Постмодерно не премешта маргинално у центар. Он толико не преокреће вредновање центра у вредновање периферија и граница, колико искоришћава такав двоструки положај да би критиковао унутрашњост споља и изнутра.” (Хачион 1996: 125)

<sup>53</sup> „У мартовском броју часописа *Esquire* за 1986. годину, Јержи Косински је, у рубрици „Документарно”, објавио чланак под називом *Смрт у Кану*, приповест о последњим данима и смрти

приповедачу и улазак у директну комуникацију са читаоцем- одлике су постмодернистичког приповедања Владана Матијевића с краја двадесетог века.

У роману *Р. Ц. Неминовно* приложени су различити документи који читаоца упућују на истинитост исприповеданог. Ипак, да ли употреба (псеудо) документарних детаља подразумева аутофикцију? Дубровски ће аутофикцију дефинисати на следећи начин:

„Аутобиографија? Не, то је привилегија резервисана за познате људе који су на крају свог живота. Фикција стриктно стварних догађаја или чињеница, да кажемо, аутофикција, где је авантура језика поверена језику авантуре, изван мудрости традиционалног или новог романа.” (Дубровски: 1977)

Једина фикција у аутофикцији представља рад на језику док су чињенице стварне. Дубровски истиче „обичног човека” и његову слободу да дела ван традиционално схваћеног романа. Наратор Матијевићевих романа често ће говорити из позиције самосвесног приповедача који је свестан свог приповедања. У таквим исказима Матијевић се ближи аутофикцијском квалитету прозе. Наратор се изједначава са писцем, а критике пишчевог дела представљају документ (роман *Р.Ц. Неминовно*).

Остали документи са којима се читалац сусреће покушавају да објасне јунаке романа и прича те не припадају делима аутофикције: читалац се сусреће са нотним записима, фотографијама, деловима драмских текстова јунака, описима дивљих животиња. Уколико је неки мотив значајан за карактеризацију јунака или даље вођење радње, он бива поткрепљен „доказним материјалом”. Ради бољег разумевања Радомана Циврића и његове опсесије књижевним стваралаштвом, у роману је наведена његова песма у целисти.

„ПРИЛАЖЕМ ИСЕЧАК КЊИЖЕВНИХ НОВИНА СА ПЕСМОМ Р.Ц-А:

ИЗ ЧИЈЕГ КРАЉЕВСТВА ЛЕПА КРАДЉИВИЦЕ

из чијег винограда  
си убрала тај грозд  
и донела да мене опијеш  
ти лепа странкињо  
из чијег сна  
си украла осмех  
из чијег језера  
си украла тишину

зашто ме свим тим  
дариваш” (Матијевић 1997: 7, 8)

---

француског биолога Жака Ноноа. Типичан постмодеран текст одбацује свезнање и свеприсутност трећег лица и уместо тога улази у дијалог између наративног гласа (који и припада и не припада Косинском) и замишљеног читаоца. Његова тачка гледишта је белодано ограничена, провизорна, лична. Међутим, он уз то оперише (и игра се) са конвенцијама из књижевног реализма и новинарске збиљности; текст је пропраћен фотографијама аутора и предмета о којима говори. Тумачење користи фотографије да нас, као читаоце, учини свесним наших очекивања везаних за наративну и сликовну интерпретацију, као и наше наивне, али опште вере у представљачку тачност фотографије. Један скуп фотографија пропраћен је речима: Кладим се да је насмејана слика била последња, увек сам се кладио на срећан крај. (1986, 82), али прозни одломак који следи завршава се исказом: Посматрајте слике ако морате, али немојте се кладити на њих. Кладите се на вредност речи (82). Ипак, касније увиђамо да постоје догађаји – као што је Моноова смрт – који сежу иза речи и иза слика.

Овај постмодерни облик писања Косински назива аутофикцијом: фикција, због тога што је целокупно сећање фикционализовано; ауто, због тога што је, по њему, књижевни жанр довољно дарезљив да допусти аутору усвајање природе његових фикционалних јунака – други начин за то и не постоји.” (Хачион 1996: 27, 28)

Боље разумевање је само привид, иронија према документарној грађи. Доказни материјал не разјашњава приповедне ситуације, већ их додатно чини компликованијим и често их релативизује до апсурда.

#### „ПРИЛАЖЕМ ПРИЗНАЊЕ ЧИТАОЦУ:

„Последња реченица у овом поглављу није истинита, да не кажем, лаж је. У ствари, реченица којом ово поглавље трба да се заврши, а која је (не)праведно изостављена гласи: Р. Ц. је скочио, све што му је било на путу срушио, истрчао у ходник, ударио у курира Ђулафу, оборио га и прегазио, ударио у радно време, оборио га и прегазио, ударио у шефицу Анђу, оборио је и подигао је, клањајући се понизно, извинио се, очистио јој ципеле, опрао јој веш, ухватио и кроз прозор избавио врапца који се био устремио у њена широм отворена уста, утрчао у ВЦ, орибао кофу прашком, песком, шљунком и пепелом, опрао је, напунио је водом, истрчао на ходник, ударио у шефицу Анђу, оборио је, подигао је, клањајући се понизно, извинио се, очистио јој ципеле, опрао јој веш, из њених широм отворених уста извукао и кроз прозор избацио врапца, ударио у радно време, оборио га и прегазио, ударио у курира Ђулафу, оборио га и прегазио, утрчао у канцеларију и пружио Слободанки кофу пуну воде. Али због складности са претходним делом текста, одлучио сам, уз доста размишљања, двоумљења, у неким тренуцима и кајања, да дискутабилна реченица гласи онако како гласи.” (Матијевић 1997: 18)

Писац постаје редактор романа, постаје један од јунака. Граница између писца и наратора романа у роману *Ван контроле* скоро да је невидљива. Сличност романа *Ван контроле* и *Писац издалека* огледа се у необичној позицији приповедача који пише а не приповеда:

„Заронио сам у свој роман и кренуо тајним путевима прозе. Самим тим што сам заронио, мораћу и изронити. Уколико решите да заједно са мном роните кроз овај роман, мада вам то не бих препоручио, знате да ћемо изронити на почетку ове приче. Започео сам причу реченицом АМЕРИЧКИ ОФИЦИР ЈЕ УБИЈЕН.” (Матијевић 1995: 8)

Непосредно обраћање читаоцу, писање о догађајима који се дешавају у тренутку у којем се пише, неповерење у наратора – обележја су постмодернистичког приповедања:

„Желим да на самом почетку скинем с врата говнаре што читају књиге, а онда ћу се лако обрачунати са самим собом и са онима који ме следе, ако после ове сцене неко преостане.” (Матијевић 2012: 8)

„(...Моја сажетост нема везе са неспособношћу да описујем надуго и нашироко. Ко је луд нек верује претходној реченици.)” (Матијевић 2000: 155)

Да јунак романа *Писац издалека* није именован роман би се у целости могао посматрати као дело аутофикције. Писац писањем романа ствара документ у тренутку приповедања. Зачудна приповедачка ситуација релативизоваће фигуру писца и наратора али ће се писац, именован главног јунака, јасно оделити од аутофикције. Спознајни дијапазон који је допуштен приповедачу сужен је до карикатурног облика у ком он може да види, да спозна само оно што појединац који пише може да опази око себе: то су обриси стварности који узнемиравају наратора. Веза субјекта и објекта приповедања сложенија је него у другим романима Владана Матијевића. Наратор приповеда о себи и свим чиниоцима сопственог „мисленог” света. Реч је о постмодернистичкој дестабилизацији рудиментарних карактеристика класичне наративне структуре.

Касније романе Владана Матијевића све ређе карактеришу постмодерни приповедачки поступци те врсте иако се увек појављују, истина, у знатно мањем обиму. Документ је приметан и у свим романима омнибуса *Врло мало светлости*: јунаци својим приповедањем формирају документ (електронско писмо, тестамент, дневник). За разлику од романа *Писац*

издалека, њихово приповедање у записима је приповедање о прошлости, препричавање доживљеног.

Привид уверљивости који пружају документи у романима омнибуса није сасвим нарушен (као у романима *Ван контроле* и *Р. Ц. Неминовно*). Могуће је да се, услед линеарнијег и хомогенијег приповедања, приложен документ разуме као веродостојнији доказ о истинитости исприповеданог, с обзиром на то да га пружа приповедач у кога читалац има више поверења.

5. О иронији ће бити више речи у поглављу „Смех и гротеска у приповедању Владана Матијевића.”

6. У многим романима и приповеткама Владана Матијевића наратор задржава своје свезнајуће карактеристике. У роману *Сусрет под необичним околностима* свезнајући приповедач опажа све: он приповеда о унутрашњим превирањима јунакиње, о прошлости, садашњости и будућности. Традиционалније приповедање у трећем лицу једнине угрожено је пристрасношћу наратора која се огледа у портретисању Ане Жежељ као главне јунакиње романа; наратор приповеда њену „скандалозну прошлост”, али читаоци уочавају и друге чиниоце, пре свега романтичну љубав према песнику Марјану Верговићу, а потом се сазнаје и да је Ана Жежељ новчано помагала своју ћерку. Реч је о суптилним назнакама комплексности личности Ане Жежељ, а такве назнаке се у роману *Часови радости* јављају у облику поетски снажних и кратких узлета који прате приземне и сексуалне авантуре главне јунакиње.

„Ноћ је била топла, месец пун. Липе су мирисале. Са хотелске терасе чула се музика. Улицама су се шетали загрљени парови. Њој су низ образе лиле сузе, а на лицу јој се ниједан мишић није померао. Плакала је неутешно, затим је узела каменицу и хитнула је у прозор неке куће, и онда је трчала, трчала, дуго, дуго.” (Матијевић 2006: 89)

Емотивна обојеност, или опредељеност наратора ипак не нарушава његову свесознају, већ умањује растојање између субјекта и објекта приповедања. Тиме приповедање постаје уметнички целовитије и уверљивије.

7. „Отвореност” постмодернистичког приповедања у контексту стваралаштва Владана Матијевића уочава се, пре свега, у завршецима романа: често није јасно која је судбина јунака (роман *Слобода говора*, романа *Сусрет под необичним околностима*, роман *Ван контроле*). Неразрешеност приповеданог света подразумева отвореност за различита тумачења, али не и детерминизам крајњег решења, то јест расплет<sup>54</sup>.

„И пажљиво пратим како он, благо подижући рамена, надима груди, и како страшно разјапљује уста, испуштајући, за потребе краја, више него довољно ужасан, неки врисак.” (Матијевић 2012: 234)

„Идемо из почетка. Како се зовете, када и где сте рођени, шта сте по занимању, где живите, где желите да будете сахрањени? Немојте журити, имамо доста времена.” (Матијевић 2020: 300)

У есеју о Павићу Никола Милошевић истиче разлику између отворене и затворене форме књижевних дела:

---

<sup>54</sup> „Термин завршавање не односи се само на разрешење главног сукоба у причи већ подразумева читав низ очекивања и недоумица које се јављају током рецепције наратива и које ми бар делимично покушавамо да разрешимо. Термин завршавање најбоље би било дефинисати као нешто што ми очекујемо од наратива, као тежњу коју аутори дела веома добро разумеју и настоје да је у значајној мери задовоље или осујете.” (Абот, 2009: 102)



„Не би разлика била у томе што се, рецимо, отворена књижевна дела у погледу значења могу лакше или брже дешифровати а затворена него би фундаментална структурална разлика била у томе што за затворена дела постоји увек кључ или шифра, ма колико да је пут ка том кључу или шифри трновит и заметан тај кључ и та шифра постоје.” (Милошевић 1994: 35)

Многи романи Владана Матијевића привидно су затворене структуре: детективска форма романа *Слобода говора* подразумева да се убица може пронаћи, у роману *Сусрет под необичним околностима* очекује се разрешење јунакињиног сукоба са оностраним услед непосредног приповедања које му је претходило<sup>55</sup>. Затвореност је само привидна јер је разрешење немогуће. Док поменуто романе одликује отвореност структуре романе као што су *Крчмити ситну душу* и *Истопити Ендија Ворхола* одликује јасан завршетак који је последица исприповеданог. Матијевићева проза, дакле, подражава затворену структуру али је некада и остварује, и то на радикалан начин, на пример смрћу главног јунака (*Крчмити ситну душу*).

8. Фрагментарност и нелинеарност приповедања, као и већина постмодернистичких поступака, најизраженије су у раним романима Владана Матијевића: у романима *Ван контроле*, *Р. Ц. Неминовно* и *Часови радости*. Роман *Ван контроле* започиње поглављем „Di end”. Радња није формално подељена као у случају романа из омнибуса *Врло мало светлости* у којима је фрагментарност условљена карактером преписке, тестаментa и дневника. У роману *Ван контроле* традиционална линеарна узрочно-последична структура „замућује” се иронијским приповедањем. Фрагментарност радње поткрепљује се изненадним упливима различитих докумената о којима је било речи али и логичким асоцијативним дигресијама које не објашњавају раније исприповедано већ уводе сасвим нове теме и мотиве.

„Ушао сам у лифт, пазећи да не нагазим један мушки пар што се гужвао по поду. Једном од њих сијале су очи па је било видљиво. Размишљајући зашто не промене прегорелу сијалицу у лифту и откуда Лили Курва зна да ме је прошле ноћи оставила Гертруда прочитао сам тајну поруку од Хермана.” (Матијевић 1995: 40)

За разлику од романа *Ван контроле*, у коме се тешко прати основна наративна нит, већ у роману *Р. Ц. Неминовно* Матијевић чвршће структурише приповедање са јасно издвојеном основном темом и упливима кратких дигресија. Приповедни ток се не прекида, с тим што се повремено обогаћује одговарајућим документарним детаљима. Управо такво, узрочно-последично приповедање и пластично обликована централна тема у каснијим ауторовим романима постаје тачка размимоилажења (или превазилажења?) битних формалних елемената постмодернистичке поетике. Чврсто структурисано приповедање може представљати корак ка привидној нормализацији приповедачког света:

„Утисак који изазива каузални низ представља снажно средство дочаравања нормалног поретка догађаја. Међутим, реторичку моћ нормализације можемо проширити на многе друге особине наративности. У том смислу, наратив можемо сматрати неком врстом *реторике реалног*, јер објашњава различите ствари и појаве.” (Абот, 2009: 83)

Матијевић привидно нормалан свет, изграђен, између осталог, уз помоћ каузалне наратије, конфронтира свету фантастичног.

Од три романа омнибуса *Врло мало светлости*, прва два (*Истопити Ендија Ворхола* и *Крчмити ситну душу*) упркос формом одређене фрагментарности, карактерише узрочно-последично, линеарно приповедање: сваки имејл садржајем се наставља на претходни, сваки параграф тестаментa представља ново поглавље у радњи романа. У трећем роману поменутог омнибуса, роману *Окајавати Јулијану Ранковић*, приповедање је скоковито, а не узрочно-последично. Реч је о приповедању које упућује на свет снова. Такав свет подразумева нелинеарну радњу, одбацивање центра и замућену наративну перспективу. У сновима

---

<sup>55</sup>Наратор прати јунакињу од самог почетка романа.

ниједан догађај није узрочно-последично одређен, те дигресије често постају водећи догађаји а асоцијативност израза гомила приповедачке ситуације. Будући да је реч о сновима, ти приповедачки поступци не могу се окарактерисати као нужно постмодернистички.

Приповетке Владана Матијевића у великом броју случајева карактерише јасно и линеарно приповедање. Осим уводних кратких приповедака у збиркама *Пристаништа* и *Прилично мртви*, наратори се враћају у своју прошлост изражавајући је на узрочно-последичан начин. Структурисаност узрока и последице још је наглашенија уколико се узме у обзир да су догађаји из прошлости о којима наратори приповедају узрок њиховог тренутног стања у садашњици из које започињу приповедање. И у случајевима наглашене скоковитости радње у приповеци „Каменчићи пута Брне Зрнч”, догађаји се ипак ређају у узрочно-последичном низу. Фрагментарност приповедања функционише у приповеткама „Кратки резони”, „Прилично мртви” и „Моменти”.

Обимне дигресије тј. ретроверзије<sup>56</sup> у роману *Слобода говора* не указују на фрагментарни карактер приповедања. Реч је о дигресијама у служби расветљавања околности које претходе доминантној наративној равни (за разлику од дигресија у роману *Писац издалека* које не доприносе детаљнијем објашњавању приповедачких ситуација већ релативизацији исприведаног).

9. Подразумевану „плиткост” (одустајање од наратива о томе да је историја прогресивна и да знање ослобађа, иронијско третирање метафизичких питања) посмодернистичког приповедачког дискурса у стваралаштву Владана Матијевића могуће је уочити у „узгредним” коментарима друштвених појава и стања. Уколико је метафизичка категорија некарактеристична за поезију постмодернизма, њено иронијски третирано присуство читава се у роману *Сусрет под необичним околностима* у виду борбе добра (Анђео Милинко) и зла (демонске силе). Измењена етичка ситуација подразумева „добро које није добро” у контексту етичких вредности заједнице и вере. Анђео Милинко ће згрешити са девицом, али потом покушава да заштити Другог – Ану Жежељ, и према њој показује разумевање и љубав. Сагрешење Анђела са девицом удаљена је и апстрактна мисао, па се у читалачкој рецепцији не прима као довољно стварно релативизовање норми, док су његова брига и топлина једини искрени и неиронијски однос у целом роману. Стога, „плиткост” третирања метафизичких тема исказана кроз полно општење с девицом бива релативизована истински добрим опхођењем Анђела Милинка према главној јунакињи романа. У наведеном примеру примећује се Матијевићев хуманистички поглед на свет, искуство које може сведочити о извесном, али не суштинском и превладавајућем утицају традиције високог модернизма. Такође, без иронијског отклона понекад су дата и осећања љубави и привржености. Реч је о извесном уверењу у постојање добра:

„Можда би јој за нијансу било лакше да је видела како испред врата собе за реанимацију скрушено седи бркати полицајац и жучно се моли за живот непознате младе жене, ни због љубави, ни због савести, већ због људске добротe. (Матијевић 2014: 125)

Приметна је Матијевићева приповедачка иронија у односу према академизму, као и према преиспитивању метафизичких вредности и јасно се огледа у примерима романа *Писац издалека* и *Часови радости*. У роману *Писац издалека* наратор у роману непрестано „преиспитује” вредности фиктивног света на пародијски обликован начин:

„За један мој роман је рекао да се од њега могла направити добра кратка прича, само да сам од сваког поглавља направио по један краћи пасус. С тим се, у суштини и ја слажем. Чак мислим да би се према мом стваралаштву могло наћи места и за већу строгост. Можда би се могло рећи и да би се од свих мојих дела (рецимо, када би се од сваког мог романа узела по једна реч) могла направити једна добра хаику песма.” (Матијевић 2012: 94)

---

<sup>56</sup> „Екстерне ретроверзије често дају податке о пореклу, прошлости актера, у толикој мери колико је то битно за интерпретацију догађаја.” (Бал, 2000: 73)

Однос према уметности, како је већ речено, без изузетка је иронијски осенчен.

„Они само куцају, куцају, ураде save, онда извуку дискету из компјутера, однесу је издавачу, и за неколико дана књига је готова.” (Матијевић 2012: 114)

10. Традицију великих историјских наратива, као тежњу према истинитости исприповеданог, Матијевић у потпуности напушта у свим својим прозним остварењима. Таква приповедачка одлука не подразумева аисторичност већ иронијско третирање историјских и националних тема. Многи Матијевићеви романи и збирке приповедака (*Ван контроле*, *Слобода говора*, *Врло мало светлости*, *Пристаништа* и *Прилично мртви*), тематизоваће, мање или више посредно, рат и његове последице по човека.<sup>57</sup> Историјност Матијевићевог приповедања огледа се у приповедању о догађајима који су се десили у блиској прошлости у односу на тренутак писања романа или приповедака. Реч је о ратовима деведесетих, бомбардовању Србије, послератном периоду и транзицији.

Матијевић се на почетку свог стваралаштва служи формалним обележјима постмодернистичке поезике: фрагментарност, дестабилизацију једног свезнајућег наратора, документ и плиткост. У познијем стваралачком периоду Матијевић и даље прати постмодернистичке тенденције, али на „дубљем” суштинском нивоу: иронизацијом, доследном карикатуром друштва и отвореношћу наративне структуре. Формална обележја постмодерне и даље одликују његову прозу, у романима се често среће псеудо документ, али такви поступци постају све ређи и уступају место традиционалнијем приповедању. Приповедање у каснијим романима Владана Матијевића омогућава и озбиљнији „продор” строгих матрица жанровске књижевности, али и неиронијско третирање осећања. Тим изласцима из постмодернистичког дискурса Матијевић ствара персоналну поезику коју, осим дескриптивног и аналитичког приступа делима, још увек није могуће прецизније одредити.

---

<sup>57</sup> Видети у поглављу „Отаџбина у прози Владана Матијевића”.

## 6. ЖАНРОВСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

„Осим кише, чула се и једнолична шкрипа, иако тиха, сметала је. Ф. је јетко помислио да само глуп и крајње неопрезан човек може себи дозволити да се нађе на таквом месту.” (Матијевић 2020: 77)

### 6.1. Матијевић као жанровски писац

При проучавању прозе Владана Матијевића намеће се питање да ли је он жанровски писац? Питање жанра<sup>58</sup> односи се, између осталог, на одређивање типа традиције којој припада књижевно дело:

„Уопштеније говорећи, не признавати постојање жанрова значи сматрати да књижевно дело нема никаквих веза са већ постојећим делима. Управо жанрови представљају спојеве преко којих се успоставља однос са светом књижевности.” (Тодоров 2010: 12)

Књижевна критика неретко се сумњичаво односи према жанровској књижевности,<sup>59</sup> а чињеница је да се сва књижевна дела на различите начине позивају на претходна. „Ослањање” на претходна књижевна и уметничка остварења не подразумева непосредно преузимање карактеристика претходних жанрова већ основних матрица стила или приповедања које се у новом делу аутономно развијају.<sup>60</sup>

У знатној мери постмодеран, Матијевићев прозни свет се донекле ослања на традицију жанровске књижевности, при чему је потребно ближе одредити тај појам:

„За разлику од назива тривијална, забавна, популарна, масовна, који инсистирају између осталог на прагматичким аспектима текстова, жанровска у први план истиче њихову синтаксу и семантику. Под жанровском књижевношћу подразумевају се фикционални текстови (романи и приповетке) укалупљени у препознатљиву формулу. Карактеристичне структуре, ликови, заплети, теме и хронотопи, намењени су читаоцима, тј. љубитељима датог жанра којима схематизованост представља један од предуслова задовољства, забаве и бекства од стварности. По угледу на седму уметност, за жанрове жанровске књижевности узимају се: авантуристички, детективски, криминалистички, хорор, фантазија, научна фантастика, вестерн, порнографија итд.” (Милутиновић 2013: 828)

---

<sup>58</sup> „Иако се веома дуго жанр користио као синоним књижевне врсте, модерна генолошка истраживања показала су да је реч о феномену који превазилази оквире само једне уметности или дискурсне праксе и представља семиолошку категорију на основу које се врши разврставање текстова по заједничким особинама.” (Милутиновић 2013: 816)

<sup>59</sup> „Скупина текстова која је настала у другој половини XVIII века била је одређена као популарна, забавна, тривијална, жанровска, масовна књижевност/уметност. Таква карактеризација текстова са детективском, љубавном, хорор или фантастичном тематиком и данас је врло честа. Милутиновић наводи да су у антици еп и трагедија били популарни, и да се о „популарности, забавности, тривијалности, масовности на појавном плану може говорити искључиво као о релативној категорији, те да се, самим тим, те одреднице не могу прихватити за групни назив одређених жанрова”. (Милутиновић: 819)

<sup>60</sup> „Ако знамо каква је врста тигар, можемо да закључимо и каква својства има сваки тигар понаособ; рођење новог тигра не може да мења врсту у њеном одређењу. У области уметности или науке то није случај. Еволуција у њима следи сасвим различит ритам: свако дело утиче на промену скупа свих могућих дела, сваки нови примерак мења врсту. Могло би се рећи да се налазимо пред језиком чији је сваки исказ у тренутку исказивања аграматичан. Тачније, тексту признајемо право на постојање у историји књижевности или науке само уколико уноси некакву промену у дотадашњу представу о једној или другој делатности.” (Тодоров 2010: 6)

Описана општа одредница жанровске књижевности не може се у целости применити на стваралаштво Владана Матијевића, нити на многе текстове настале у периоду постмодерне и (пост)постмодерне у којима долази до дестабилизације приповедања и мешања жанрова, те иронијског третирања фиктивног литерарног света. Термин жанровска књижевност може се оперативно употребљавати у контексту кривог термина који у себи сажима различите жанрове као што су криминалистичка књижевност, фантастичка књижевност, порнографска књижевност. Наведене књижевности повезане су термином „жанровска” искључиво на равни делимичне схематичности текста.

Матијевићев однос према жанру криминалистичког, детективског, порнографског и фантастичког романа веома је комплексан. Тај однос није одређен само фантастиком већ, као што је то случај у романима *Крчмити ситну душу* и *Слобода говора*, и приповедањем блиским криминалистичком роману, који тематизује живот криминалца, односе преступника са полицијом и уопште са друштвом. Наслеђе хорор романа које обликује атмосферу дела *Слобода говора* сведочи о утицају књижевних жанрова при формирању важних сегмената постмодерног романескног света. Матијевићев ироничан однос према друштву и појединцу који се против тог друштва бори, иронизацију књижевног и говорног језика, могуће је приметити и као иронизовање жанровске књижевности, што писац постиже на следеће начине:

1. трансфером фокуса са главног на споредно;
2. сувишним реферисањем;
3. детронизацијом „озбиљних” ситуација.

Стилско претеривање у контексту иронизације жанровске књижевности можемо пронаћи у свим Матијевићевим прозним делима. Реч је о приповедачком поступку помоћу којег се у први план истичу и пренаглашавају споредне карактеристике жанровске слике. Тако роман *Писац издалека* започиње експлицитном сценом зоофилије, која није у служби развијања порнографског садржаја романа него служи томе да изненади и упозори „сензитивног читаоца”. На тај начин порнографска слика постаје комична, лишена страсти и еротског контекста.

„Морам овако. Желим да на самом почетку скинем с врата говнаре који читају књиге, а онда ћу се лако обрачунати са самим собом и са онима који ме следе, ако после ове сцене неко преостане.” (Матијевић 2012: 8)

И у делима у којима писац јасно реферише на коришћење жанровских образаца, они су такође иронизовани. У роману *Слобода говора* јунак се непрестано пита да ли су ситуације у којима се налази реалне или кошмарне. Исувише бистра свест јунака о необичности догађаја, али и непрестани коментари које јунак упућује самом себи, а који се односе на различите необичне и страшне ситуације – умањују „ефекат страве” и иронизују оно што је исприповедано. У роману се уочава директно асоцирање на Кафку, и то у три наврата. Наратор роман назива кафкијанским. Рецепционер у хотелу „Панорама” главног јунака, у приповедачкој ситуацији која наговештава фантастичку и хорор атмосферу, експлицитно пита:

„Да ли сте ви читали Кафку? – упитао га је рецепционер.” (Матијевић 2020: 84)

Главни јунак прихвата такво жанровско одређење ситуације, те пред крај романа и сам потврђује природу својих доживљаја у контексту кафкијанског света:

„У хотелу сам непрестано имао утисак да сам јунак Кафкиног романа.” (Матијевић 2020: 293)

Јасним реферисањем на спољне факторе зачудног, у роману *Слобода говора* нарушава се и иронизује фантастичка атмосфера која је до тада пажљиво грађена детаљним, мистификованим описима хотела.

Детронизација „озбиљних” ситуација најкомплекснији је и најчешћи приповедачки поступак Владана Матијевића. Тај поступак карактеристичан је за сва пишчева прозна дела, било да се у њима јасно увиђа жанр или не. У ситуацијама у којима се не може говорити о жанровској књижевности, таквим поступком писац истиче бесмисао озбиљности људске егзистенције. Када је, међутим, реч о жанровској књижевности, поменути поступком се исмева ригидност жанровског приповедања, исмева се снага речи. Тако је у роману *Сусрет под необичним околностима* фантастика често третирана на ироничан начин. Иронија се у роману остварује посебношћу одабира фантастичких јунака. Анђео Милинко је пародичан јунак и код главне јунакиње је дошао како би окајао грехе.

„Анђели су бесполни, али у летњој ноћи радо изватају неку zgodну девицу.” (Матијевић 2016: 9)

Инверзија у којој анђео мора да окаје своје грехе ироничан је приказ хришћанске догме, а затим и подразумеваних узвишених карактеристика фантастичког јунака. За иронизацију фантастичке ситуације битне су и реакције главне јунакиње на збивања у којима и учествује. Под дејством алкохола често реагује неочекивано смирено, те успева да одагна привиђења.

„Ана Жежељ је тада схватила да је тог јутра видела анђела. Није се сећала да ли је младићу спазила крила, али је однекуд била сигурна да је то прави правцати анђео. Само, не може се рећи да је Ана том сазнању дала велики значај.” (Матијевић 2016: 40)

Незаинтересованост главне јунакиње за присуство фантастичког бића у потпуности разара фантастички потенцијал приповедачке ситуације. Реч је о ироничном третирању озбиљног догађаја који симболише велике промене у животу главне јунакиње. Иако Ана Жежељ током развоја радње романа покушава да се врати Богу, ти покушаји су иронијски обојени првенствено њеном мотивацијом која се заснива искључиво на страху од смрти.

У приповедању Владана Матијевића жанровско обликовање текста често прате иронични искази који су битна особина пишчеве поетике. Матијевић делимично деконструира жанр и на тај начин га признаје као важан елемент новог приповедног чина. Појава полижанровских модела карактеристична је последица поменутог третирања наратије:

„Тенденције деконструкције, релативизације и прекорачења жанра у уметничким стратегијама постмодернизма образују полижанровске моделе. Полижанровске моделе одређује: (1) пародијско и апсурдно одузимање мотивације жанру и померање жанровског означавалачког поступка (ишчашени жанр), (2) преношење жанровског модела једне уметничке дисциплине у другу уметничку дисциплину, (3) увођење различитих жанровских карактеристика у основну и полазну жанровски схему, и (4) синхроно успостављање односа према жанру као првостепеном материјалу (уметник је у конкретном жанру) и као мета говору о жанру (уметник излази из жанра и третира жанр као језик нижег реда).” (Шуваковић 1995: 163)

Индикативни су и врло чести су примери Матијевићевог исмевања и пародирања које одузима мотивацију жанру: Ана Жежељ (*Сусрет под необичним околностима*) је на пример уплашена у тренутку рације демона, али ће читалац након пародијског описа демона, изгубити језу и страх које је до тада осећао. У роману *Слобода говора* сценографија својствена жанру хорора „угостиће” комичног јунака рецепционара и на тај начин простор ће изгубити део својих језивих својстава које је пре тога стекао. Преношење жанровских модела видно је у роману *Крчмити ситну душу* у којем се смењују елементи трилер и контемплативног романа.

## 6.2. Криминалистички роман и невољни детектив

Испрва рубни књижевни жанр, криминалистички роман је с краја двадесетог и почетком двадесет првог века доживео пун процват. Само у Норвешкој, током врло кратког временског периода, криминалистички или ноар роман постао је део националне књижевне традиције. И у Србији се писци све чешће окрећу криминалистичком жанру проучавајући злочине, сплетке и убиства, обично са снажним упливом коментара на друштвену ситуацију у земљи.<sup>61</sup> Криминалистичка књижевност тематизује криминални миље, осветљавајући однос између власти (полиције) и појединца (криминалца).

У роману *Крчмити ситну душу* лопов је бивши државни службеник, а полиција је на страни безакоња. Појединац који дела у законским оквирима не може да дође до новца и не може да води нормалан и испуњен живот. У тренутку у ком ступа у свет криминала он поново губи слободу. Јунак се у роману појављује након што је смењен са функције, те се изнова успоставља као отуђена личност. Реч је о искорењеном јунаку, односно лику који није остварен ни на пословном, ни на емотивном плану. Он се налази у незавидном положају: иако не ужива више никакве погодности који су му биле доступне док је био на функцији, и даље је везан за државу која га прогања у намери да га убије. Држава проговара и дела кроз ситне криминалце<sup>62</sup> који су са улице доспели на високе положаје али се, истовремено подрива, посредством такве децентрализације.

„Дрога је постао министар за културу и информисање.” (Матијевић 2010: 175)

Радња романа убрзава се у тренуцима у којима јунак верује да га неко прати, а право убрзање, карактеристично за криминалистички роман, достиже у тренутку у ком јунак почиње и заиста, а не само у мислима, да бежи. Иако је читалац, због сталног алкохолизованог стања главног јунака, склон да поверује да је све то уобразиља, тензија се гради јунаковим паничним бежањем од, у том тренутку, невидљивог непријатеља. Насупрот контемплативном времену романа у оквиру којег главни јунак проматра своју прошлост и антиципира будућност, згушњавање времена карактеристично је за кризне периоде:

„Аутобиографије, билдунгсромани, ратне приче, кадровске приче (*Хиљаду и једна ноћ*, *Декамерон*), путописи, захтевају прилично дуг временски период: најбитнији предмет који се презентује управо је проток времена. Остали наративни текстови, насупрот томе, захтевају краћи временски период. На првом месту када је у питању криза.” (Бел 2000, 174)

Аутобиографски пасаж романа *Крчмити ситну душу* бивају испресецани убрзаним приповедањем јунакове угрожавајуће садашњице и такав проток времена смешта роман у жанровске оквире.

Јунак романа *Крчмити ситну душу* и сам је био део криминалног миљеа који га сада прогања. С обзиром на то да је на положај дошао након великих друштвених промена, изградио је систем који га на крају убија. Тако у роману не постоји борба између лошег и доброг. У роману је „борба за голи живот” супротстављена борби за моћ и новац. Елементи криминалистичког романа уочавају се и у догађајима који нису део основне приповедачке

<sup>61</sup>Верџа Винсент Кол и Мирјана Узелац, *Убиство под псеудонимом*, Горан Милашиновић, *Случај Винча*, Верослав Ранчић, *Афера браће Т*.

<sup>62</sup>„Локални моћници имају улогу посредника између локалне заједнице и националне државе. Они су истодобно политички и локални моћници.” (Кастелс 2002: 276)

линије: јунаку су бивши сарадници обили стан у Београду у нади да ће пронаћи новац украден од давних, неодржаних избора. Јунак и даље поседује пиштољ, што у приповедање уноси посебну динамику својствену жанру криминалистике.

У роману *Слобода говора* главни јунак није криминалац, али је део криминалне апаратуре у ширем смислу. Он је новинар који се у младости борио против система, да би у старости постао његов део. Криминални политички систем посредством сложених механизма асимилује некадашње борце за правду одузимајући им побуњеничку природу. У сваком роману Владана Матијевића примећују се елементи различитих жанрова и поджанрова, те се тако о делу *Слобода говора* може говорити и као о детективском роману. Роман започиње низом извештаја из медија који приповедање на самом почетку везују за злочин:

„Како незванично сазнајемо, за убиства је осумњичен колега из редакције *Јутарњих новина* Владимир Филиповић, који се налази у бекству.” (Матијевић 2020: 9)

Владимир Ф., главни јунак, против своје воље истражује убиство колеге Чомског. Он је киднапован и смештен у простор потенцијалног места злочина, где се непрекидно сусреће са различитим доказима који упућују на страдање његовог колеге. У духу Матијевићевог ироничног преображавања жанровских матрица, он није интелигентан и способан детектив који успешно решава наизглед нерешив злочин. Јунак романа *Слобода говора* је неспособни алкохоличар који трезвено успева да размишља само у тренуцима у којима му, како верује, прети смртна опасност. Заинтересован је за злочин само у контексту свог потенцијалног страдања. Све што „истражује” чини како би спасио свој живот. Пасивна природа главног јунака у супротности је са детективским послом. Јунака кога одликују мизантропија и апатија Матијевић смешта у ситуацију у којој он мора да дела, враћајући му на тај начин аутентичност. Реч је о егзистенцијалном положају у којем се налазио у својој младости када се са колегом борио против владајућег режима. У новом контексту јунак је изгубио животни елан који му у датом приповедачком тренутку намеће ситуација у којој се налази. Може се рећи да је радња формирана као скуп или след непријатних доказа о нестанку колеге. У жељи да побегне из неповољне ситуације јунак током целог романа тумачи доказе злочина. Нарушено стање његове свести, узроковано лошим и алкохоличарским навикама, омета га у наметнутом детективском раду.

При организовању приповедања детективног романа уочљив је следећи образац:

„Робин Винкс тако у уводном тексту антологије дефинише четири поступка у организовању детективног романа: 1) дефинисање проблема; 2) докази који се односе на почињени злочин; 3) процена представљених доказа; и 4) доношење одлуке о значењу (и значају) истих.” (Томић 2014: 4)

Колико је тај образац уочљив у књизи *Слобода говора*? Проблем је дефинисан већ на почетку романа, приповедањем о мистериозном нестанку колеге новинара. Иако ту чињеницу прате опсежне дигресије о односу двојице колега и о њиховој младалачкој побуни, то је прва информација коју читалац добија. Повлашћени приповедачки положај који она носи означава нестанак колеге као битну тему романескне приче. Са доказима који се односе на злочин главни јунак се сусреће приликом премештања у магијски простор хотела у ком се, ненамерно, обрео. Докази су многобројни, али непроверљиви и углавном се ослањају на приповедање споредних јунака у које ни читалац ни главни јунак немају поверења. Да ли је главни јунак романа *Слобода говора* способан да процењује представљене доказе? Он за њима не трага, већ се са доказима ненамерно сусреће приликом невољног боравка у хотелу. Обузет је мислима о бекству и преживљавању, те докази остају на равни упозорења да може дочекати исту судбину као и његов колега. Природа те судбине није јасна: понекад јунак верује да је колега киднапован, али и даље жив, а некада је убеђен да је убијен у хотелу. У тренутку у којем Владимир Ф. својим очима види мртво тело свог колеге Саше Чомског, његова сумња престаје и он из позиције невољног детектива прелази у позицију оптуженог.



Отуда је јасно да се не може говорити о класичном приповедачком обрасцу детективног романа. Постојање злочина, наметнути докази о њему и централни јунак који на те доказе наилази сведоче о утицају детективске књижевности при конструисању теме и главног јунака.

У Матијевићевом ироничном приповедачком маниру, детектив је неспособан и себичан, док је радња пуна дигресија. Иронично приповедање не одговара уобичајеној представи света криминалистичког романа:

„Тако криминалистички роман постаје симболична замена за непосредни доживљај реалности као опасне и претеће, у коју се, најчешће посредством детектива, постепено враћа склад и сигурност након што је почињени злочин решен.” (Томић 2014: 4)

У готово свим Матијевићевим романима и приповеткама фиктивни свет представљен је као претеће место, као метафизички простор егзистенцијалног ужаса са којим јунак из свог натфиктивног света долази у непрестане сукобе, а они се, по правилу, за њега кобно завршавају. Непријатељска реалност описана у Матијевићевој прози никада не поприма другачије карактеристике. Јунак дела *Крчмити ситну душу* убијен је на крају романа, док невољни детектив романа *Слобода говора* не покушава да врати „склад и сигурност”, већ током целог романа настоји да побегне. Када је реч о првом примеру, злочини које је пре почетка радње починио главни јунак само су наговештени, док је његова смрт нови злочин, зло које се обнавља. Јунак из *Слободе говора* не решава злочин јер га је разрешење занимало само у контексту сопствене судбине. Разрешење злочина не постоји. Бесконачност трајања криминалног деловања један је од Матијевићевих коментара на друштвену ситуацију.

И у роману *Истопити Ендија Ворхола* примећују се обриси тема криминалистичке књижевности, знатно суптилнији него у делима *Крчмити ситну душу* и *Слобода говора*. Главна јунакиња књиге *Истопити Ендија Ворхола* спрема се да, у циљу одбране своје идеологије, бацачем пламена почини стравични злочин. Она је непрестано на ивици између свакодневног и криминалног делања, стога креирањем својих злочиначких планова, макар у мислима, крши закон и угрожава друге. Када је, дакле, реч о главној јунакињи романа *Истопити Ендија Ворхола*, злочин би био почињен из идеолошких побуда које су етички снажније од побуда за новцем или моћи, описаним у поменутих делима.

У контексту криминалистичког романа, Матијевићев јунак, представљен у граничним и опасним ситуацијама, делује из своје аутентичне позиције усамљене јединке одељене од друштва. Он није део криминалних банди или полицијских удружења. Увек је појединац који не мари за лажну борбу добра и зла.

### 6.3. Порнографско и еротско у прози Владана Матијевића

Тумачећи улогу еротског у оквирима постмодернистичке књижевности Мишко Шуваковић наводи следеће ставове:

„Предромантизам и рани модернизам карактерише цензура сексуалности, која се у модернизму прекорачује (еманципација сексуалности, сексуална револуција), а у постмодернизму трансформише у еротски дискурс (језика, тела-језика, екстазе спектакла). Еротско је симболички посредована сексуалност која производи жељу, мада је не мора и испунити. Еротско је производ текста, за разлику од полног које производи текст и сексуалног које текст преображава у тело репродукције и испуњења жеље.” (Шуваковић 1995: 115)

Уколико се еротско у књижевности одреди као алузиван и сугестиван опис вођења љубави између књижевних јунака, а порнографско као брутално представљање еротског

чина лишеног другог плана, делови романа Владана Матијевића могу се условно<sup>63</sup> тумачити и као иронијска употреба порнографског жанра.

Роман *Часови радости* репрезентује такав садржај. Од самог почетка романа читава се порнографска тематика која укључује и различите фетише: секс на јавном месту, секс са више партнера, нимфоманију. Промискуитет главне јунакиње израженији је од промискуитета њених партнера. Сценама полних односа управља Маца Аксентијевић.

Два су приповедачка начина помоћу којих Матијевић формира сцене поменутих односа у роману *Часови радости*. Први не припада порнографском приповедању и у основи је посредан, симболичан:

„У њој су, чини јој се, сви мушкарци света, и сви мушки преци, и њен отац, и сви нерођени потомци. У сваки њен отвор забијају се удови, све већи од већег. Забијају се у њене ушне шкољке, у њен пупак, у рупицу на бради. У њене године, у њене дане, у њене снове, у њене жеље, у њено име.” (Матијевић 2006: 83)

У наведеном примеру улога еротског односа у јунакињином животу премашује једноставно испуњење сексуалне потребе, те је и мотивација комплекснија. Описи су зачудни и, иако пластични, код читалаца не призивају оно што му је познато или проживљено. Обимни делови романа *Часови радости* исприповедани су пак у маниру порнографске књижевности:

„Језиком је пратио порубе гаћица, она се надала да ће језик увући испод поруба, дубоко у њен мравињак, али он то није хтео. Уснама и језиком кренуо је увис, поново истим путем преко њених бодљикавих гаћица, само сада знатно брже него кад се спуштао.” (Матијевић 2006: 96)

Матијевић без преседана сцене полних односа прекида мислима главне јунакиње које су неретко гротескне. Тако се опис наведене сцене полног односа наставља на следећи начин:

„Мора да ми смрди ко цркнута мачка, помислила је краљица ове песме. Веровала је да је њен мирис, због више температуре напољу, мало јачи и да зато он не претерује у блискости.” (Матијевић 2006: 96)

Гротескним приказом јунакињиних мисли приповедање се измешта и из еротског и из порнографског контекста. У њему нема сензуалности ни еротског набоја, он релативизује оно што је раније исприповедано.

Инструментализација љубавних односа постиже се и истицањем јунакињиних потреба, примера ради, смештањем сексуалне потребе у раван са потребом за цигаретама или алкохолом.

И у роману *Сусрет под необичним околностима* јунакиња Ана Жежељ живог је либида представљеног на необичан начин. Она не жели да води љубав, љубав је резервисана за песника из младости, Марјана Верговића. Други мушкарци постајали су за њу краткотрајни партнери са којима је задовољавала пожуду.

„Ана Жежељ је знала да је преступ, нимало безазлен, то што је као зрела жена доводила голуждраве момке у кревет, па је стојећи поред прозора почела да се каје.” (Матијевић 2016: 66)

Главна јунакиња романа *Сусрет под необичним околностима* не придаје емотивни значај полним односима и сматра их битним због тога што их третира као основну потребу.

---

<sup>63</sup>С обзиром на то да је Матијевићево приповедање прожето зачудним описима и ситуацијама, те да је свака исприповедана ситуација симболичка и указује на општије приповедачке теме, писац никада не приповеда искључиво о љубавном односу лишеном симболике и декоративности, чак и у приповедачким ситуацијама у којима је тај однос пластично приказан.

Иако стара, Ана Жежељ и даље има порив исте врсте. Премда је сада само посматрач, њене мисли о еротском чину још увек су најснажнији покретач њеног бића:

„Поглед је упорно држала на доктору и мислила како би било добро да њих две сложено скоче на њега, да га на силу распреме и оне њега прегледају.” (Матијевић 2016: 39)

Мисли главне јунакиње делују зачудно не само због тога што о еротици размишља старија жена, већ и због тога што она замишља полни акт са својом ћерком Миленом.

„У Аниној глави поново су оживеле скаредне слике. Доктор је ко од мајке рођен лежао на столу, а Милена га је љубила и руком шапољила између бутина.” (Матијевић 2016: 40)

Наратор карактерише слике као „скаредне” због тога што је јунакиња свесна својих грешних мисли и њихове „тежине”. Она се након таквих мисли увек покаје, међутим, покајање мотивисано искључиво страхом од Бога и смрти која се ближи. Права, аутентична природа Ане Жежељ садржана је у њеним „грешним мислима” којих, и поред свих страхова и самосвести, не може да се ослободи. Мике Бал у том смислу закључује:

„Портрет, опис спољашњости лика, даље ограничава могућности. Ако је лик стар, има другачија интересовања него што их имају млади.” (Бал 2000: 100)

И даље:

„Референцијални ликови су јаче детерминисани него остали ликови, али је, заправо, сваки лик више или мање предвидљив у односу на прво презентовање. Свака информација о идентитету неког лика садржи податке који ограничавају даље могућности.” (Бал 2000: 99)

Уколико спољашње описивање јунака ограничава могућности даљег развоја радње и мотивације, Матијевић у случају јунакиње Ане Жежељ намерно „осујећује” очекивану природу „јунакиње-старице”. Оно што се у читалачком искуству јавља као референцијални лик старице не одговара природи главне јунакиње. Поменути приповедачки поступком Матијевић постиже „неочекиваност” исприповеданих збивања и читаоце оставља у простору „нервозне антиципације”: уколико старица може да се понаша на тај начин, шта се још може очекивати? Таква карактеризација одговара „скандалозној” природи приповедања о љубавним односима.

У приповеци „Дошљак” љубавни чин мајке и очуха приказан је без било какве стилизације:

„Моја мајка прилази свом мужу и љуби га преда мном. Гура му свој језик у уста, дрхти, плаче и припија се уз њега.” (Матијевић 2011: 24)

Уколико порнографска књижевност не подразумева било какав симболички план, већ служи искључиво за изазивање похоте посматрача или читаоца, приповетка „Дошљак” ипак нема елементе порнографске књижевности. У њој нема хумора, главна јунакиња налази се у незавидном положају: она посматра љубавни однос мајке са странцем, дошљаком.

„Желим да прекинем то, али не знам како ћу. Ударам ногама о патос, рукама о зид, али они не чују, они ме не виде.” (Матијевић 2011: 24)

Сексуални чин симболизује не само мајчин однос према љубави већ и однос мајке и ћерке према породици. Одсуством хумора и посредством последица које наведена слика изазива код главне јунакиње, сцена односа мајке и дошљака постаје гротескна. Таквим представљањем полног чина Матијевић успева да непосредно приповеда о полном односу који не припада ни еротском ни порнографском жанру.

У романима *Часови радости* и *Сусрет под необичним околностима* сексуални чин представља испуњавање животне потребе, а у рецептивној равни указује читаоцима на природу односа главних јунакиња према концепту љубави и секса, са необавезним, ефектом изазивања пожуде, нарушеним ироничним и хумористичким третирањем љубавног односа.

Роман *Писац издалека* такође је прожет порнографским елементима; примера ради, мастурбација главног јунака, наратора, представља један од порнографских елемената у приповедању. Необичан положај наратора који записује оно што му се дешава у садашњости омогућава виши степен непосредности, односно аутентизације садржаја.

Шта то значи, посматрано у контексту порнографске књижевности? Порнографска књижевност тежи непосредном односу са читаоцем ради постизања што снажнијег еротског утиска изазваног исприповеданим садржајем који би евентуално, али и врло могуће, у читаоцу изазвао сличну пожуду. Тај ефекат на читаоца може се остварити на различите начине: детаљним описима, пластичним и једноставним типским јунацима, или лако препознатљивим ситуацијама из свакодневног живота. Непосредност односа између порнографског садржаја и читаоца најлакше се постиже укључивањем читаоца у приповедање. Такво укључивање у роману *Писац издалека*, наравно, није у потпуности непосредно, али приповедање у садашњем тренутку омогућаје да се читалац осећа као да учествује у формирању ситуација романа или да је сведок дешавања. Воајерска и активна позиција читаоца романа *Писац издалека* отвара могућност да порнографски елементи романа достигну свој пун потенцијал.

У роману *Окајавати Јулијану Ранковић* гради се сасвим другачији опис интимног односа. Стога поређење тог романа са другим прозним делима Владана Матијевића истиче разлику еротског и порнографског у његовом приповедању. Главни јунак романа *Окајавати Јулијану Ранковић* говори о сензуалном односу између њега и девојке у коју је заљубљен. Опис њиховог односа је развијен и детаљно исприповедан али је лишен вулгаризама, пластичних слика и гротеске:

„Подигла је брадицу и понудила ми свој белег.” (Матијевић 2010: 238)

Суптилни опис односа сугерише другачију природу емоција главног јунака према Јулијани Ранковић, дат кроз разноврсне еротеме<sup>64</sup>. Она остаје измаштана и невинна драга и не учествује у односу који не подразумева љубав:

„Када смо, после ко зна колико времена, изронили изнад таласа, запазио сам испод њене усне белег величине зрна мака. Био је тако еротичан, и у исто време тако невин. Провоцирао је да га језиком скинем.” (Матијевић 2010: 238)

Реч је о љубавној интеракцији која се јавља као доказ емотивног набоја јунака. Смеран љубавни однос могућ је само у сновима. Тако Радоман Циврић, главни јунак романа *Р. Ц. Неминовно*, измаштава невин и смеран карактер колегинице у коју је заљубљен, док из нараторовог приповедања постаје јасно да је она промискуитетна. Јунакиња се неретко карактерише као лепа, а Радоман Циврић ту лепоту, заједно са претпостављеном невиношћу, примећује као посебну вредност<sup>65</sup> свог плена. У стварности је вођење љубави немогуће,

---

<sup>64</sup> „Еротема је пресецање границе, која се у чулној сфери одређује као отворено-затворено, дозвољено-недозвољено, привлачно-одбојно, блиско-далеко, раздвајање-додиривање. Разуме се, еротема је знак односа, а не телесност или телесни покривачи сами по себи. Пресецање границе, дакле, еротски догађај – може бити додиривање руке, или подизање сукње, или кретање прстију дуж превоја на лакту – све зависи од тога каква граница одређује структуру односа у датом тренутку времена.” (Епштајн, 2009: 177)

<sup>65</sup> „Ако се лепота, која на свом врхунцу одбацује анималност, страсно жели, то је стога што поседовање на њу баца љагу анималности. Она се жели да би била заблаћена.” (Батај, 1980: 164)

полни односи су најчешће описани на наизглед порнографски начин, али су у суштини гротескни.

Честе су приповедачке ситуације у којима мушки јунак иницира разговор о полним односима или у њима учествује. У роману *Крчмити ситну душу* главни јунак на баналано говори о свом еротском искуству:

„Узео сам га у руку, не бих ли јој скратио муке. Док сам се самозадовољавао, руком сам јој непрестано ударао по носу.” (Матијевић 2010: 160)

И у роману *Писац издалека* жена је предмет пожуде, док мушкарац дела или не у циљу остварења својих еротских жеља. У истој мери у којој су мушкарци у романима и причама приказани као сексуални манијаци или оптерећени мислима о сексу, јављају се и јунакиње са сличним, често нимфоманским тежњама. Једнакост полова у Матијевићевом приповедању уочљива је и у третирању сексуалности, па се на тај начин и сексуална жеља јунакиња иронишује и често прелази у гротеску. Реч је о необичном положају женских ликова у домаћој књижевности. У патријархалној стварности друштва којем домаћа литература припада, јунакиње Матијевићеве прозе јављају се као самосталне и аутентичне индивидуе које не зависе од етичких правила или принципа заједнице.

#### 6.4. Хорор у прози Владана Матијевића

За разлику од порнографске и криминалистичке књижевности, чији се елементи могу пронаћи у појединим Матијевићевим романима и приповеткама, елементи хорор књижевности<sup>66</sup> појављују се у готово сваком роману и многим причама.

„Хорор је прозни литерарни жанр са доминантном одликом садржаном у естетској намери изазивања страве код читаоца, што се остварује двојако: а) кроз избор тематике прикладне том циљу (суочавање са демонским мистериозним Другим) и одговарајућих мотива (често, али не нужно, повезаних са мрачним и злокобним аспектима чудесног фантастичног), и б) кроз особену жанровску реторику подређену задатку да код читаоца производи осећања неизвесности, стрепње, нелагоде, слутње, језе, страве, страха, изненађења, неочекиваног шока и грозде, при чему су та осећања за читаоца истовремено одбојна и привлачна.” (Огњановић 2022: 42)

Комплексност Матијевићевог односа према хорор књижевности испољава се, између осталог, спајањем страшног и хумористичког тона. Страшно тим приповедачким поступком губи на свом потенцијалу изазивања страве код читалаца. Атмосфера страве притом не нестаје у потпуности, а хумор поприма мрачне карактеристике.

Већ у првом Матијевићевом роману *Ван контроле*, уочљиви су зачеци ауторовог стваралачког интересовања за хорор књижевност, њене мотиве и стилске поступке. У случају тог дела, реч је о необичним поступцима главних јунака који у читаоцима буде језу:

„У собу је ушла Адолфова баба, пришла плинској боци од шпорета и почела да отвара вентил. Очигледно је желела да нас потрује плином.” (Матијевић 1995: 21)

„Када ме је Гертруда миловала органима, дизала ми се коса. Када ме је миловала по коси, дизали су ми се сви органи.” (Матијевић 1995: 70)

---

<sup>66</sup>Под елементима хорор књижевности подразумева се зачудна и страшна приповедачка атмосфера, теме које изазивају страх и језу код читалаца „путем приповедања непознатог”, карактеризација јунака који „не долази са овог света” и слично.

*Сусрет под необичним околностима* је први роман у којем се јунак суочава са демонским Другим. Главна јунакиња Ана Жежељ на почетку романа сусреће се с натприродним бићем: анђелом Милинком. Реч је о односу лишеном хорор елемената: анђео није демонски Други, његове намере према Ани Жежељ су племените. Исто као и главна јунакиња и анђео има пориве еротске природе који су га довели у незавидну позицију описану на почетку романа. Иако главна јунакиња покушава да одагна присуство анђела, она га врло брзо прихвата и престаје да осећа стрепњу. Читалац је свестан намера анђела да заштити главну јунакињу, с обзиром на то да има увид у дневнике које анђео пише, те се ни у једном тренутку на читалачкој рецептивној равни не јавља страх или nelaгода.

Прави сусрет са демонским Другим догодиће се у завршници романа, када стан Ане Жежељ опседају демони. Они се први пут појављују као назнака предстојеће борбе, у телима двоје деце и једног одраслог човека који главној јунакињи закуца на врата.

„Погледала је његове прсте, па је подигла поглед. Беоњаче су му биле црвене, лице нездравно бело. Затварај врата, викнуо је анђео. Бако, могу ли да добијем чашу воде, упитала ју је девојчица. Сачекај ту, сад ћу ти изнети, рекла је Ана. Затварај брзо, поново је викнуо анђео. Зар ми нећеш дозволити да уђем, упитала је девојчица строгим, љутитим гласом, непримереним детету њеног узраста. Ана Жежељ се штрецула. Осетила је да нешто није у реду, да упозорења анђела треба да схвати озбиљно. Испитивачки је погледала у девојчицу. Имала је тен жут попут свеће, трепавице беле као и обрву изнад десног ока, а лева обрва јој је била тамносмеђа. Твојих пет минута нечији цео живот, прошапутао је човек дугих, негованих прстију. Девојчица је почела да виче. Не треба ми твоја вода! Не треба ми твоја вода!

Ана Жежељ је схватила да је ту девојчицу видела како трчи четвороношке и много се уплашила. Муњевито је погледала у дечака као да је пожелела његову заштиту. Цело дечаково лево уво било је у фронтлама, лева страна лица била му је грозно изгребана, поглед му је био свиреп и подмукао.” (Матијевић 2016: 160)

Физички опис придошлица изазива код читалаца и главне јунакиње страву и nelaгоду. Тен девојчице „жут попут свеће”, беле трепавице и дечаково повређено уво и изгребано лице указују на необичну, онострану природу јунака.<sup>67</sup> Сви физички атрибути који су приписани придошлицама говоре о њиховој демонској природи, иако приповедач никада директно не указује на ту демонску природу, остајући на тај начин у пољу фантастичке природе представљеног света. Дугачки прсти алудирају на вампирску природу јунака. И поступци придошлица буде језу. Девојчица проговара строгим гласом, непримереним за њене године. У хорор филмовима посебно се користи поступак измењене боје гласа приликом приказивања детета које је запосео ђаво. Трчање четвороношке не само што подсећа на деловање демонских сила већ изазива nelaгоду непримереном појавом у којој се у наизглед нефантастичкој стварности дешава нешто необично и неочекивано.

Анђео не успева у својој борби за спасење душе главне јунакиње и њу, у завршници романа, походе војске демона. Иако је до те приповедачке ситуације све што окружује Ану Жежељ било иронизовано и хумористички исприповедано, епизоду са демонима Матијевић третира на другачији начин. Читалац се, будући да је у питању завршница романа, везао за главну јунакињу и стало му је до њене будућности. У окршају са демонима јавља се стрепња због њене судбине. Демони који угрожавају главну јунакињу су описани иронично, са чудним физичким карактеристикама али то не умањује стрепњу за јунакињину судбину. У приповедању, у ком није до краја разговетно да ли је реч о демонима или обичним људима, Матијевић се служи жанровски устаљеним епитетима: жут тен, изгребано лице, груб глас. Чим се у приповедању непосредно назначи да су силе које опседају Ану Жежељ демони, Матијевић им придодаје необичне карактеристике које не припадају жанровском корпусу хорор књижевности:

---

<sup>67</sup> „Фикција постиже језовит ефекат само онда када наратор лажно претендује да своје приповедање прикаже као реалистичко: уколико читаоци верују да се приповедају стварни догађаји. Доживљај језовитог зависи од неслагања између стварних и фантастичних догађаја у измишљеном свету. Наратор обећава да ће исприповедано бити истинито и веродостојно, а онда крши ово обећање.” <https://courses.washington.edu/freudlit/Uncanny.Notes.html>

„Прво је видела како њеним двориштем трчи кепец у бадемантилу, са каубојским чизмама на ногама, онда су се појавили и други демони, што живописно обучени, што голи и боси, тако жељни да свету показују властиту наказност.” (Матијевић 2016: 172)

„Дугајлија с једним оком шљапкао је по води у папучама за плажу, демон са чироки фризуром је наизменично изувао леву па десну копачку и попут неког лудог Сизифа из обуће цедио воду.” (Матијевић 2016: 175)

Чињеница да су демони напали усамљену главну јунакињу и да она пружа отпор у жељи да се одржи у животу, у читаоцима изазива страву, nelaгоду и неизвесност. Јунакињу у борби онемогућава онострана природа агресивних бића. Иако се „хорор ефекат” ублажава жанровски „непримереним” описима демона, стрепња за судбину главне јунакиње ипак не нестаје.

Појам језивог, у ширем смислу, карактеристичан је за роман *Писац издалека*. Непознато и претеће осећање прати јунака током целог романа, а отелотворено је и у ситуацији бомбардовања Београда. Пратећи јунака како пише роман, читалац „стрепи” од онога што јунака може задесити. Колективна трагедија народа активира се посредством истицања сталне претње кроз наизглед узгредно помињање ситуације у којој се главни јунак налази. Језа се код читалаца јавља у посебном контексту групног посттрауматског стреса и уочавања описане опасности. Суптилни наговештаји смрти и деструкције могу имати ефекат страве само на људе који су боравили на територији бивше Југославије у историјском тренутку НАТО бомбардовања, стога је тешко тај елемент приповедања уочити као универзални наративни хорор поступак.

Универзално „језиву” хорор слику блиску телесном хорору могуће је уочити на самом крају романа када главни јунак пластично описује леш своје мртве снахе који се налази крај њега:

„Једна рука јој је забачена иза леђа, а друга је опружена поред главе. Глава јој је сагнута и видим само црну косу слепљену крвљу.” (Матијевић 2012: 227)

У роману *Писац издалека* природа хорор елемената није онострана, не постоји демонска сила која угрожава јунака. Чак и када би рат био демонизован, и даље би представљао појаву из реалног света.

Суптилни хорор елементи одликују роман *Окајавати Јулијану Ранковић*. Јунак је између *јаве и сна* и током приповедања покушава да успостави везу у догађајима над којима, на почетку романа, нема никакву контролу. Управо је губитак контроле и разумног расуђивања на почетку романа извор nelaгоде и стрепње. Исто као главна јунакиња романа *Сусрет под необичним околностима* и главни јунак дела *Окајавати Јулијану Ранковић* увиђа (или слуги) присуство необјашњиве опасности. Писац већ на почетку приповедања наглашава да су јунаци угрожени.

„Ана Жежељ се није осећала нимало боље. Била је свесна да се над њу надвила опасност, осећала је хладну сенку која пада по њеном животу, али није била у стању да ту опасност потпуно сагледа и дефинише...” (Матијевић 2016: 20)

„Запазио сам да је заједничка црта сва три сна да ми доживљаји у њима мање-више пријају, али да непрестано осећам присуство нечег страшног, нечег лошег.” (Матијевић 2010: 187)

Већина догађаја у роману *Окајавати Јулијану Ранковић* одвија се у сновима. Јасно назначен свет снова допушта фантастичко грађење света које је у реалности оправдано измењеним стањем свести. И поред такве, сном измештене природе догађаја, хорор елементи не губе ефекат изазивања језе и стрепње. Када је реч о роману *Окајавати Јулијану Ранковић*, хорор елементи подразумевају грађење сабласне атмосфере описима простора у којима борави главни јунак:

„Ветар је сабласно лупао крилима отворених прозора. Мршави црни коњ вукао је запрежна кола.” (Матијевић 2010: 207)

Језиво и непознато прати и описе јунака. Он у сну види мајку гротескно измењену, и како не наилази на познато и очекивано, и најинтимније сећање претвара се у онострану и загробну слику:

„Мајка је била огромна, сва отечена, а памтио сам је као ситну жену.” (Матијевић 2010: 211)

Матијевићев роман *Слобода говора* формално прати многе схеме хорор књижевности: физички и психички необични споредни јунаци који крију тајну, зачудан екстеријер и оронули ентеријер, необјашњива безизлазна позиција главног јунака, нејасно дефинисане категорије времена и простора. Приповедачким поступком који се заснива на иронији Матијевић непрестано детронизује жанр на исти начин на који је то чинио у случају криминалистичке и порнографске књижевности. Читалац ће вероватно осетити језу и нелагоду у тренуцима у којима главни јунак није сигуран у оно што види или онда када главни јунак губи контролу. У интеракцији са другим јунаком њихов разговор се пародира на кафкијански начин и ефекат страве престаје.

Елементи хорор књижевности се у приповедању најјасније уочавају у Матијевићевим описима ентеријера:

„Хотел је био запуштен, у њему је све било дотрајало. Ф-а је посебно депримирано лоше осветљење. Погледао је увис. Кугле су биле пуне труња и мртвих инсеката, већина сијалица је била прегорела, оне које су радиле светлеле су слабо.” (Матијевић 2020: 77)

Описи хотела и хотелске собе у којој борави главни јунак романа изразито су типски, тако да се могу означити као општа места жанра. Хорор иконографија постаје сценографија за нетипичну радњу. Чак је и појава рецепционара архаично жанровска: он говори као батлер и обучен је старомодно. Док на први поглед делује архаично али свакидашње, главни јунак запажа његове необичне физичке карактеристике:

„Владимир Ф је вратио поглед на рецепционара и утврдио да је његово десно око вештачко, исто као и очи препарираних вепра.” (Матијевић 2020: 84)

Матијевић се у роману *Слобода говора*, не посебно инвентивном дескрипцијом, готово у потпуности приближио жанровској матрици хорор иконографије. Знатно истанчаније и промишљеније делују поступци аморфизације лица споредних јунака, нелинеарно протицање времена и прећутана немогућност напуштања хотела. Стално изражена ноншалантност с којом јунаци проговарају о потенцијално угрожавајућим ситуацијама утиче на формирање језовите карактеризације особља хотела. Тако „јунакиња” романа, истовремено и собарица и шоферка, на језив крик који допире из собе хотела реагује врло сталожено:

„Јак, језив крик је на неколико секунди испунио читав хотел. Звучало је као да се оглашава неко кога тог тренутка кољу.” (Матијевић 2020: 118)

„Вероватно су некога убили. Мислим да то често раде.” (Матијевић 2020: 119)

Неименовани ОНИ представљају највећу опасност за јунака управо због тога што није јасно ко су ти неименовани нити колико их има. Главни јунак је потпуно збуњен, особље хотела мења физичке и психичке карактеристике, као и радне позиције. Суровост особља огледа се и у третирању мртваца који се налази у холу:

„У холу се налазио мртац, а рецепционара то није узбуђивало.” (Матијевић 2020: 251)



Поменута суровост особља не примећује се само у пасивном одговору на језовите догађаје, споредни „јунаци” су спремни и да изврше насиље:

„Шоферка је дизалицу подигла у висину и у трену њоме ударила лане у главу.” (Матијевић 20210: 73)

Након агресије испољене на животињи, кошта прати кола у којима се налази убица њеног младунца. Страва и језа исходе из неприкладног догађаја који животињи приписује људске емоције.

Следом карактеристика хорор књижевности, у Матијевићевој прози видљиве су следеће стилско-тематске компоненте:

1. У највећем броју романа хорор елементи су испреплетани са хумором, иронијом и гротеском;
2. Заоштравање хорор елемената дешава се, углавном, у завршници романа;
3. Присуство Другог подстиче динамику приповедања, односно акцију.

#### 6.5. Фантастика у прози Владана Матијевића

Елементи фантастике у прози Владана Матијевића граде сложене приповедачке светове и јунаке. Реч је о компликованом систему односа стварности и збиље, како на равни природе јунака и доживљених ситуација, тако и у односу читаоца према самом свету дела. Фантастичко у романима и причама опстаје, између осталог, због неодлучности читаоца, а видно и јунака, пре свега када је у питању природа самих доживљаја:

„Фантастично заузима простор 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. Фантастично, то је неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред наоко неприродним догађајем.” (Тодоров 2010: 27)

У прози Владана Матијевића фантастички елементи ослањају се на домаћу традицију постмодернистичког третирања фантастичке књижевности:

„Фантастичка компонента у разним облицима и обимима може се препознати не само код Павића него и код већине других релевантних аутора, почевши од оних старијих који су у новим развојним фазама интензивирали постмодернистичко усмерење попут Киша и Пекића, па све до млађих и најмлађих за које је то усмерење представљало подразумевано полазиште, одређену књижевно-стартну позицију, као што су рецимо- Албахари, Басара, Немања Митровић и други. [...] Додуше српска постмодерна проза, дакле и Павићева као њен врхунски репрезент, углавном се лишава чисте фантастике какву су неговали, рецимо, романтизам или модернизам, што је нормално с обзиром на претходно разматране поетичке моменте, али зато максимално користи њену алтернативност, њену слободу, њену субверзивност и друге особине које одговарају оном свеопштем анархизму постмодерног дуга, о коме је још педесетих година говорио велики историчар цивилизације Арнолд Тојнби.” (Дамјанов 1994: 65)

Рано стваралаштво Владана Матијевића, првенствено роман *Ван контроле*, свакако припада корпусу млађе и најмлађе прозе коју наводи Дамјанов. Ипак, у Матијевићевом стваралаштву у двадесет првом веку фантастика ће попримити нови облик, изостаће иронијска дистанца као и фрагменталност приповедања.

Јунаци прозе Владана Матијевића у недоумици су како да разумеју догађаје у којима сами учествују. С обзиром на то да су креатори својих натфиктивних светова, ситуације које се у фиктивном свету примећују као чудне или чудесне у склопу њиховог натфиктивног

света могу бити схваћене на сасвим другачији начин. Јунаци Матијевићеве прозе се на више начина разликују, пре свега на основу свог односа према чудном и чудесном:

1. јунаци који чудесно и чудно не примећују у оквиру свог натфиктивног света;
2. јунаци који чудесно и чудно примећују у оквиру свог натфиктивног света;
3. јунаци чији је натфиктивни свет сличан или истоветан фиктивном свету, те чудно и чудесно не примећују ни јунак ни друштво.

Јунак романа *Р. Ц. Неминовно* не доживљава као чудесне оне ситуације које се дешавају у склопу његовог натфиктивног света. Реч је о аутентичном положају јунака из којег он властитим запажањима гради чудно и чудесно. У случајевима у којима долази у непосредни контакт са чудесним, главни јунак романа Радоман Циврић на необичан начин одговара на те појаве:

„Његова мршава женица зове се Ранка, али су је сви звали Веки, зато што су мислили, и тврдили, да је вештица. Често би и он сам у ту глупост поверовао јер су јој ручкови били неукусни, једном је у чорби нашао крилце од слепог миша, по цео дан је шапутала враџбине, а умела је и да лети на метли, али би на крају одагнао такву могућност. Ово је, ипак, век просвећености, и у њему, неминовно, не могу живети вештице, закључивао би Р. Ц. Летење, на метли, које је она истина ретко упражњавала, оправдао је њеном жељом за висинама и сновима из младости да буде стјуардеса.” (Матијевић 1997: 6)

Радоман Циврић у свом натфиктивном свету живи живот фантастике. На рецептивном хоризонту фантастика се огледа у неповерењу у психичко стање главног јунака. Читалац, наиме, не спознаје да ли су чудни и чудесни елементи део уобразиље јунака изазване његовим нарушеним психичким здрављем, или су неке фантастичке ситуације заиста могуће, не само у натфиктивном свету јунака већ и у фиктивном свету литературе.<sup>68</sup> Усамљени главни јунак једини опажа чудно и чудесно.

Питање је да ли је и јунакиња романа *Сусрет под необичним околностима* носилац то јест творац фантастичког оквира свог натфиктивног света. Исто као у роману *Р. Ц. Неминовно*, и у роману *Сусрет под необичним околностима* фантастика се јавља искључиво у оквиру натфиктивног света главног лика. За разлику од Радомана Циврића, Ана Жежељ необичне појаве у свом натфиктивном свету примећује као чудно и чудесно. Тај степен самосвести главне јунакиње градиће виши степен поверења читаоца према њеним способностима расуђивања. Самим тим, фантастичко се у свести читаоца испољава снажније, те се он више колеба у погледу истинитости чудног и чудесног, како у натфиктивном свету јунакиње, тако и у фиктивном свету романа. Иако необичне појаве види само Ана Жежељ, она је интенционално приказана углавном сама у свом стану.

Нису сви догађаји једнаки у смислу вероватности чудног и чудесног. Матијевић детаљно описује психичко и физичко стање јунакиње када она угледа своју покојну пријатељицу. У том тренутку Ана Жежељ није сама, налази се у колима у којима су њена ћерка и зет. Читаоцу је јасно да је аветна појава другарице уобразиља главне јунакиње пошто приповедач непрестано приповеда о јунакињином алкохолизму и лошем психичком стању. Самосвест додељена Ани Жежељ, као и снага њене воље, релативизују претпоставку о халуцинацијама изазваним алкохолом. На самом крају романа, услед детаљних описа напада демона и убрзаног приповедања читалац губи перспективу унутрашњег стања јунакиње. Он тада залази у поље фантастичког због немогућности да одреди да ли су се исприповедани догађаји заиста десили.

---

<sup>68</sup> „Фантастично, дакле, подразумева увлачење читаоца у свет ликова: оно се одређује помоћу читаочевог двосмисленог опажања испричаних догађаја. Најпре треба упозорити на то да, овако говорећи, немамо на уму овог или оног посебног, стварног читаоца, него улогу читаоца коју подразумева сам текст.” (Тодоров 2010: 33)

У роману *Ван контроле* представљени су свет и појединац који се налазе у истој равни – у целовитом фиктивном свету створеном од низа чудних и чудесних ситуација. И јунак и друштво творци су фантастичког света фикције. Јунаци и свет нису свесни фантастичке димензије збивања, оно се дешава свакодневно и учитава се као нормално. У читалачкој свести, свет романа *Ван контроле* у потпуности припада чудесном.

У појединим прозним делима Владана Матијевића фантастичка представа света, услед читалачке неодлучности, остаје актуелна и након завршетка романа (*Сусрет под необичним околностима*, *Писац издалека*, *Окајавати Јулијану Ранковић*, *Слобода говора*), док у другим делима прелази у поље чудног и чудесног (*Ван контроле*, *Р. Ц. Неминовно*, *Слобода говора*). Када је реч о чудном и чудесном, подразумева се читаочев однос према исприповеданом а не однос јунака према ономе што му се дешава. Цветан Тодоров у *Уводу у фантастику* на следећи начин тумачи природу поменутих жанрова:

„Фантастично, као што смо видели, траје само онолико колико и неодлучност заједничка читаоцу и лику, на којима је да одлуче да ли оно што опажају потиче или не потиче од *стварности* каква она јесте према општем мишљењу. На крају приче читалац, па и сам лик, доносе одлуку, опредељују се за једно или друго решење, и тиме излазе из фантастичког. Ако читалац прихвати да закони стварности остају нетакнути и да пружају објашњење описаних појава, кажемо да дело припада другом жанру – чудном. Ако, напротив, одлучи да се морају прихватити нови закони природе којима би та појава могла бити објашњена, улазимо у жанр чудесног.” (Тодоров 2010: 42)

Тодоров у својој студији издваја четири поджанра фантастичког:

## 1. Фантастично чудно

„Догађаји који изгледају натприродни током целе приче на крају добијају разумно објашњење.” (Тодоров 2010: 45)

У Матијевићевом прозном стваралаштву не постоје романи или приповетке који одговарају Тодоровљевој дефиницији фантастично чудног. Уколико читалац примети догађаје као необичне и одлучи се да они припадају свету који не познаје, оне ће, без изузетка, заиста тамо и припадати. У завршницама романа и приповедака по правилу не долази до разрешења фантастичке ситуације.

## 2. Чисто чудно

„У делима која припадају датом жанру причају се догађаји који се савршено могу објаснити правилима која познаје разум, али су на неки начин невероватни, запањујући, јединствени, онеспokoјавајући, неуобичајени, па због тога и код јунака и код читаоца изазивају реакцију сличну оној коју смо упознали у фантастичним текстовима.” (Тодоров 2010: 47)

„Чудно, као што видимо, остварује само један услов фантастичног – опис извесних реакција, посебно страха. Везано је само за осећање јунака, а не и за материјални догађај који упућује изазов разуму (чудесно, напротив, јесте обележено само постојањем натприродних чињеница, и не подразумева реакцију коју оне изазивају код јунака).” (Тодоров 2010: 47)

За разлику од фантастичног чудног, чисто чудно се проналази у готово сваком Матијевићевом прозном остварењу. Јунаци романа и приповетки увек су у страху и поремећеним душевним стањима, те перципирају свет на другачији, зачудан начин, творећи тако своје натфиктивне светове. Јединственост догађаја, невероватност и неуобичајеност карактеристике су свих романа у роману-омнибусу *Врло мало светлости*. Главна јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола* доследно је приказана у сталном необичном расположењу, њене „акције” су неочекиване и мало вероватне. Натприродни чиниоци не постоје, реч је о неузвраћеној љубави која радикализује идеолошке ставове јунакиње.

Лудило, које је романом имплицирано али не и именовано, гради зачудност света романа. Када би аутор понашање јунакиње недвосмислено подвео под лудило, зачудност би нестала.

И јунак другог романа из омнибуса *Врло мало светлости – Крчмити ситну душу* – непрестано је у поремећеном стању свести. Његове халуцинације објашњене су алкохолизмом и делиријум тремансом, али се атмосфера опасности и присуства невидљивог непријатеља протеже кроз цео роман, изазивајући и код јунака и код читалаца неодлучност, страх и стрепњу.

Роман *Окајавати Јулијану Ранковић* парадигматичан је у контексту проучавања чистог чудног у оквиру Матијевићевог прозног стваралаштва. Као да се роман одвија у језичкој измаглици: јунак се креће у свету снова, онеспособљен да направи јасну разлику између сна и јаве. Свет стварности се меша са светом снова, те дело обилује чудним јунацима и ситуацијама које су довољно блиске стварности да јунака наведу на криви спознајни пут. Колико год ситуације у сну биле чудне, читалац је свестан да се оне одвијају у сну. Управо због тога што су снови сачињени од чистог чудног са примесима фантастично чудесног, они су ближи стварном животу и код читалаца изазивају сумњу да се све заправо дешава у стварном свету фикције.

„И на јави и у сну био сам свестан да моји снови нису нормални, да су чудни, у најмању руку.”  
(Матијевић 2010: 187)

### 3. Фантастично чудесно

„Врста приповести које се испочетка представљају као фантастичне, а завршавају се прихватањем натприродног.” (Тодоров 2010: 52)

На равни перцепције света који окружује јунака, роман *Сусрет под необичним околностима* припада фантастично чудесном. Када је реч о читаочевом односу према исприповеданим збивањима, роман до краја остаје у пољу фантастике, па сагласно томе изостаје неупитно решење мистерија које су се непрекидно појављивале. Главна јунакиња сусреће се са анђелима и демонима и у већ при сусрету са анђелом прихвата протвиприродне законе свог надфиктивног света.

### 4. Чисто чудесно

„Попут чудног, нема тачно утврђене границе. У случају чудесног, натприродни чиниоци не изазивају никакву посебну реакцију, ни код јунака, нити код подразумеваног читаоца.”  
(Тодоров 2010: 53)

Први роман Владана Матијевића *Ван контроле* у потпуности је чисто чудесан. Натприродне ситуације које непрестано прате јунака, летећи тањир који види са терасе и групна хипноза не могу се рационално објаснити. Поменуто ситуације ни појединац ни друштво не примећују као неприродне и чудне, оне не изазивају никакву реакцију. Чак ни научнофантастични елементи романа – летећи тањир, примера ради – не изазива бурну реакцију јунака како би се могло очекивати у датомј ситуацији:

„Пошто сам се плашио да у три не уведу Ерихове три керушице, предложио сам јој излазак на балкон, са кога ћу јој показати космички брод.” (Матијевић 1995: 32)

„На броду су отворили прозоре и чудни људи су нам махали. Ми смо према њима били индолентни. Моја цура у црном је рекла да их страшно мрзи. Ја нисам мрзео ванземаљце, већ жене које носе панталоне.” (Матијевић 1995: 32)

У прози Владана Матијевића није примењен само један тип фантастике. У једном роману приповедање из чисто чудног може прећи у фантастично чудесно и обратно. Променљивост и нестабилност фантастичких приповедачких поступака Матијевићеву прозу

удаљава од устаљених матрица жанра. Реч је о недоследности која обележава ауторов стил постмодернистичког приповедања, нарушава границе и диференције различитих жанрова, а код читалаца изазива ефекат изневереног очекивања. Изневерено очекивање, као приповедачки поступак, у служби је конструисања напетости и стварања нових очекивања читаоца.

„Кључни елемент у стварању напетости свакако је стална могућност новог обрта. Ефекат изненађења који је својствен сваком успешном наративу, јавља се управо онда када се догађаји у извесној мери одвијају другачије од онога што очекујемо.” (Абад 2009: 105)

Када говори о фантастичким елементима у књижевности, Тодоров упозорава на употребу поезије и алегорије која читаоце и тумаче књижевности може навести на то да текст читају у фантастичком кључу. Ипак:

„Ако, читајући текст, одбацујемо свако представљање и сваку његову реченицу посматрамо као семантичку комбинацију, фантастично неће моћи да се појави: оно, као што се сећамо, тражи реакцију на догађаје онакве какви су они у свету који се описује. Из тог разлога фантастично може постојати само у фикцији: поезија не може бити фантастична.” (Тодоров 2010 59)

Матијевић се у приповедању ретко када служи поезијом, али алегорија<sup>69</sup> одликује многе његове романе и приповетке. Употреба алегорије чини сложенијим тумачење књижевног дела у контексту фантастичке књижевности. Тодоров наводи пример Гогољеве приповетке „Виј”, у којој је неодређена граница између стварног и имагинарног јер нос у приповеци упућује на фантастично чудесно, док презиме Носов указује на то да је реч о алегорији.

Тако и Владан Матијевић у роману *Р. Ц. Неминовно* често карактерише свог јунака путем алегорије. Када стави руку у цеп, њега уједају змије, што упућује на израз којим се описује нечија шкртост. Матијевић детаљно развија ту реторичку фигуру, и њено значење у потпуности релативизује.

„Змија Цица, која је углавном била задужена да чува ситније паре, није могла да верује да јој Р. Ц. поверава толику своту новца. Била је пресрећна: и кожа јој се свлачила од радости.” (Матијевић 1997: 59)

Матијевић алегоријску слику постојано разрађује у целом роману и она не остаје на симболичком нивоу пословице или израза. Опсежном приповедачком деконструкцијом изреке и поигравањем са њеним дословним значењем, приповедање се приближава фантастичком обликовању функционалног текста.

Чињеница да Матијевић никада не наговештава да ли је реч о алегорији или метафори још више смешта приповедање у простор фантастике, препуштајући читаоцима да описане ситуације схвате дословно. У роману *Ван контроле* Матијевић се, такође, служи антропоморфизацијом:

„Сенка је са плафона нечујно пала на под.” (Матијевић 1995: 21)

„Тишина је покушала да ишчупа кабл од усисивача из утичнице...” (Матијевић 1995: 29)

Иако се антропоморфизације могу тумачити као стилски поступак близак поезији, боље рећи да у тексту функционишу на поетичан начин, Матијевић се тим поступком служи

---

<sup>69</sup>„Алегорија подразумева постојање најмање два значења исте речи: у неким случајевима каже нам се да основно значење мора нестати, а у другим да оба морају заједно деловати. Друго, то двоструко значење у делу је експлицитно назначено: оно не потиче од читаочевог тумачења, било оно произвољно или не.” (Речник књижевних термина 1986: 62)

толико учестало да се свет романа формира на основу необичних карактеристика предмета и појава, које постају кључна одлика приповедања. На тај начин оне постају стварне у фиктивном свету, а фантастичне у читалачкој перцепцији и, ипак у целини узев, не представљају Матијевићеву склоност поетизацији прозе.

Осим алегорије и поезије, Тодоров издваја три приповедачке ситуације у којима је чудесно оправдано:

### 1. Хиперболично чудесно

„Појаве су ту натприродне само по својим размерама, које су веће од нама познатих.” (Тодоров 2010: 54)

Хипербола је једно од основних стилских обележја Матијевићевог приповедања. Хиперболизују се емоције: љубав Ане Жежељ према песнику Марјану Верговићу и љубав Радомана Циврића према колегиници<sup>70</sup> (*Сусрет под необичним околностима* и *Р. Ц. Неминовно*), сексуална жеља Ане Жежељ и Маце Аксентијевић (*Сусрет под необичним околностима* и *Часови радости*), мржња према мушкарцима (*Истопити Ендија Ворхола*). Хиперболизовани су и различити догађаји и поступци јунака: реакција јунака романа *Писац издалека* на опасност, реакција Радомана Циврића на изругивање колега (*Р. Ц. Неминовно*), поступци портира у роману *Слобода говора*. Наведене употребе хиперболе не приближавају роман фантастичком типу говора, већ сведоче о нарушеној свести јунака.

### 2. Егзотично чудесно

„Ту се говори о натприродним збивањима која се не представљају као таква: подразумевани читалац тих прича не сме препознати области у којима се збивања одвијају: следствено томе, нема разлога да у њих сумња.” (Тодоров 2010: 55)

Приповетка „Каменчићи пута Брне Зрнч” парадигматична је за тумачење егзотично чудесног у Матијевићевој прози. У причи је описан живот главне јунакиње, њена честа промена места пребивалишта, невероватна али постојећа занимања којима се бавила. Иако невероватан и готово немогућ животни пут Брне Зрнч није фантастичан, сви исприповедани догађаји реални су, премда мало вероватни:

„Брна Зрнч јаше слона, пуши марихуану и почиње навелико да се јебења. У једном часу медитације чула је романтичну песму ветра, ватре и пепела: напушта чупавце и запошљава се у циркусу као кротитељица лавова и тигрова.” (Матијевић 2000: 92)

„Једног хладног дана, много година касније, док је у чизмама ловила рибу на реци Мисисипи, Брна Зрнч је рекла: да оне ноћи када сам се родила нису мог оца појели вуци, не би мој први живот остао непроживљен: пре једанаесте године јела бих чоколаду коју би ми отац куповао и крио у недрима да ми је да кад сам добра, па би ми рано пропали зуби.” (Матијевић 2000: 94)

### 3. Инструментално чудесно

„Често се појављују мале направе, техничка савршенства неостварива у описаним временима, али ипак савршено могућа.” (Тодоров 2010: 55)

---

<sup>70</sup>Љубав коју осећају јунакиња романа *Сусрет под необичним околностима* и јунак романа *Р. Ц. Неминовно* може се објаснити њиховим неразумевањем саме природе осећања: „На перцепцију утиче и то колико је особа упозната са оним што види. Када су Индијанци у Централној Америци први пут видели коњанике, нису видели исто као када ми видимо јахаче. Они су видели огромна чудовишта са људским главама и четири ноге. То мора да су богови.” (Бал: 2000: 118)

„Овде је натприродно рационално објашњено, али на основу закона које савремена наука не познаје.” (Тодоров 2010: 56)

У Матијевићевој прози не постоји пример инструментално чудесног. Уколико су направама приписане неке необичне особине, оне нису рационално објашњене. Једини пример близак инструментално чудесном у Матијевићевој прози јавља се у роману *Ван контроле*, и то као летећи тањир. Писац не образлаже ту слику и интегрише је у свакодневицу фиктивног света романа.

## 7. РЕФЛЕКСИ АУТЕНТИЧНОГ ИСКУСТВА

Уколико се тумачи у кључу Хајдегерове филозофије аутентичност је:

- ”1) нужна, због смрти као егзистенцијалног краја;
- 2) могућа је само после своје симболичке смрти, а пре егзистенцијалног краја, као есенцијална ствар, и
- 3) мора да се дефинише садржајем живота насупротив ништавилу смрти.” (Брдар, 2015: 153)

Питања аутентичног и неаутентичног искуства нису везана само за јунаке који припадају књижевноисторијском контексту 21. века: вечити егзистенцијализам се уочава и у прошлости:

„Филозофија и књижевност двадесетог и двадесет првог века између осталог се у извесној мери баве и конвенцијама, односно игром улога, што је у складу са Јасперсовом доктрином која егзистенцијализам одређује као „[...] облик једне исте, прастаре филозофије која је оно што је једно време био готово заборављен задатак филозофије: сагледати стварност у њеном пореклу и захватити је на онај начин на који се, мислећи, сам собом бавим у унутрашњем делању.” (Јасперс 1973: 46)

Хајдегер дефинише ту-битак као место на којем се човек разоткрива, он јесте ту-битак, онај који битак разуме. Милан Брдар ту-битак објашњава на следећи начин:

„Бити, дакле, у модусу тубића значи бивствовати у свету с односима: према себи, према свету и према другима. Сва три односа окрећу се око осовине бивствовања ка смрти (тачније, зачињу се тек са свешћу о њој).” (Брдар 2015: 152)

Надаље Брдар тумачи Хајдегеров однос према смрти који је у основи аутентичности:

„С помисли на смрт почиње да се размишља о себи у свету. Свест о својој смрти (*meine eigene*) нужен је услов помисли на свој живот (*nur meine*) и његов смисао. Пре тога, није могућ појам који се односи на „моје сопствено“ и посебно живот као мој посед (*Eigentum*). Моја смрт и мој живот биће услов побуде ка аутентичности.” (Брдар 2015:152)

Како би управљао својим животом човек мора да савлада страх од смрти:

„И у случају тубића, човек мора да савлада страх од смрти, да би се одвојио од бивствујућег. Прво мора да учини да би располагао својим бивствовањем, то јест временом као ограниченим, ненадокнадивим ресурсом, а друго, да би досегао аутентичност (еквивалент Хегеловој самосвести).” (Брдар 2015: 160)

Разумевање битка, дакле, произилази из разумевања смрти јер без знања о њој не може доћи до аутентичног искуства.<sup>71</sup> Јунаци Матијевићеве прозе недвосмислено проговарају из те позиције, интуитивног освешћења своје смртности:

„Маца Аксентијевић је одлучила да живи седамдесет девет година, и она се не боји смрти. Што би се бојала, кад до ње има још доста. Сигурна је да неће умрети пре, и не чуди је њена

---

<sup>71</sup>По Хајдегеру, човек није у стању да прихвати своју аутентичност из страха од смрти. „Човек је биће које бивствује ка смрти. Смрт је увек индивидуална, само моја. Нема опште смрти. Аутентичан однос према смрти остварујем када је видим као своју извесност.”(Хајдегер, 2019: 13).Тренутак смрти доноси разрешење:„Додуше, чак и у умирању тубистовање суштински остаје бивствовање-у-свету и сабивствовање са другима, али бивствовање се сада заправо премешта директно у ја јесам. Тек у умирању ја могу у неку руку апсолутно рећи ја јесам.” (Хајдегер, 2019: 393)



сигурност у тако нешто. Оно што страшно чуди Мацу Аксентијевић јесте то да ће и после ње постојати свет. Она тај свет никако не може да замисли.” (Матијевић 2006: 130)

Литерарне категорије слободе, виталности и снажености кључне су у портретисању јунака Владана Матијевића; они јесу јунаци постмодернистичке прозе како у књижевнопоетичком контексту, тако и у друштвеним означитељима (провинција, савременост) који их везују за сам појам постмодернизма.<sup>72</sup> Да би се тумачила природа јунака Владана Матијевића, донекле се мора одступити од контекстуализовања његове целокупне поетике у оквиру постмодернизма. Наиме, постмодернизам се снажно супротставља категорији сопства јер отуђење субјекта није одређено његовим односом према свету, већ фрагментарношћу унутар њега самог. „Јунаци са маргине више не постоје”, јер не постоји центар који би јунаке на те маргине скрајнуо.

Имајући у виду да Владан Матијевић без изузетка своје јунаке смешта у литерарни простор из којег они проговарају о својим страховима, доживљајима и судбинама, као и рецептивни квалитет остварен таквим приповедањем које је неретко обухваћено „real time” приповедачком техником, те се и временски и просторно повезује са читаоцем, списатељски фокус усредсређен на „сада”. Матијевићеви јунаци увек делају „са оне стране памети” и крећу се у свету измаштане реалности који у неким делима заиста функционише без центра и у складу са поетиком постмодернизма (*Ван контроле*, *Р. Ц. Неминовно*), док се у неким делима јунак одређује управо у односу на центар такозване нормалности (*Сусрет под необичним околностима*, *Писац издалека*). Стога, сразмерно често, Матијевићеви јунаци бивају позиционирани у односу Ја–Друштво, чиме је дата њихова аутентична позиција.

Уколико се аутентичност тумачи путем психолошке теорије она је виђена као „средство неопходно за оптимално постојање, повезано са начином на који људи остварују вишу сврху.”(Пејтон Робертс, 2014: 3,4)

У оквиру односа Ја- Друштво психолошко тумачење аутентичности разликује више и ниже самонадзорнике:

„Снудер (1987) је идентификовао разлике између појединаца који су високи самонадзорници у поређењу са онима који су ниски самонадзорници. Високи самонадзорници обраћају велику пажњу на то како ступају у интеракцију са другима и како изгледају пред другима, док би ниски самонадзорници радије да се понашају аутентично у друштвеним разменама без обзира на то како би могли бити перципирани.” (Пејтон Робертс 2014: 17,18)

Пратећи ту поделу Матијевићеви јунаци препознају се као ниски самонадзорници, индивидуе које у друштвеним интеракцијама иступају из своје позиције аутентичности остварене путем спознаје смрти о којој је било речи. Тако ће се аутентичност у оквиру Матијевићеве приповедачке поетике тумачити у оквирима Хајдегерове филозофије смрти и психолошке теорије односа појединца и друштва.

## 7.1. Самосвест и спознаја

Матијевићев јунак је превасходно савремен, он приповеда о емотивно маркираним догађајима из прошлости. Управо је приповедање Матијевићевих јунака оно што им враћа

---

<sup>72</sup>Епштејн у свом раду о руском постмодернизму наводи: „Међу различитим дефиницијама постмодернизма, издвојио бих једну од најзначајнијих а то је продукција реалности као серија веродостојних копија, или оно што је француски филозоф Бодријар назвао симулација. Друге особине постмодернизма, као што су опадање свеобухватних теоретских метанаратива, или укидање опозиција између високог и ниског, елитистичког и масовне културе, чини се дериватом овог феномена хиперреалности.” (Епштејн 1993: 6).

аутентичност – тренутак у којем је човек свестан свог постојања и постојања других људи и те две равни формира у причу.

Најсликовитији пример интроспекције проналазимо у роману *Писац издалека*, у ком наратор, који је уједно и главни јунак романа, у реалном времену<sup>73</sup> константно и као невољно преиспитује сваки свој поступак. Природа његовог приповедања која маркира „сада” и „овде”, доводи га до окретања ка себи, услед ограничавајућих услова у којима се налази. Ипак, јунак не посеже искључиво за дигресијама већ често преиспитује своја духовна стања и одбацује спознаје до којих је дошао.

„Онда сам се загледао у своје очи и упитао се зашто живим. Ништа нисам одговорио, мирно сам сачекао да падне ниво изненада набујале меланхолије.” (Матијевић 2012: 19)

Иронично третирана приповедачка ситуација подразумева одбацивање спознаје али ипак такав вид нарације не искључије чињеницу да је до спознаје заиста дошло. Јунаци Матијевићевог приповедања често се сусрећу са немогућношћу да прихвате „свет реално” мада су до спознаје дошли. Они крећу из „минус позиције померене свести”<sup>74</sup>, те се „скок” на високи степен самосвести перципира као шок.

Јунак романа *Р. Ц. Неминовно* у сусрету с реланошћу узвикује: „Ох, полудећу!”, што на прави начин истиче његову отуђеност. Јунак помишља да луди у ситуацији у којој се враћа у свет „такозваног нормалног поретка” и када, за разлику од осталих, проживљава катарзично искуство.

Постмодернистичке тврдње сведоче о томе да интегралног сопства нема осим у фикцији, што се у Матијевићевој прози проналази у метадискурсу: његови јунаци унутар света приповетке и романа измаштавају свој свет<sup>75</sup> у којем могу да буду аутентични јер им то иницијални измаштани свет не омогућава. Тиме Матијевић наглашава реалност свог првопостављеног наративног круга. На тај начин се јунакова аутентичност остварује посредством његове натфикције<sup>76</sup>, коју јунак претпоставља фикцији главног приповедног тока. Основни облик нарације за јунака је „медиокритетски простор” у којем он не може да се искаже и који је преузак за његове тежње и идеале. Натфиктивни свет јунака двоструко је одаљен од такозване стварности.

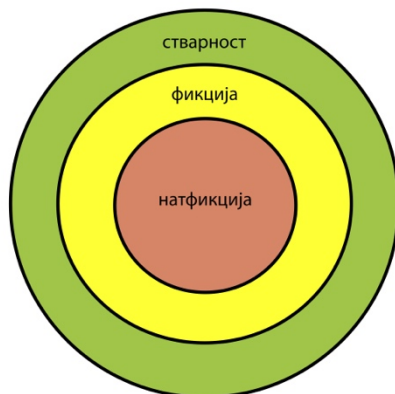
---

<sup>73</sup>Одредница „real time” користи се у значењу термина „реално време”.

<sup>74</sup>Видети у поглављу „Од лудила до порока. Психолошки атрибути јунака прозе Владана Матијевића.”

<sup>75</sup>„Иако се сматра да је реални свет конструкција културе, још увек бисмо се могли запитати какав је онтолошки статус описаног света. Овај проблем за наративне могуће светове не постоји. Пошто њих оцртава текст, они изван текста постоје само као исход тумачења, и имају исти онтолошки статус као било који други докстични свет.” (Еко, 2001:195)

<sup>76</sup>Одредница „натфикција” користи се како би се означио фиктивни свет који јунак ствара унутар фиктивног наратива приповедачаз



Слика бр. 1

Уколико је подсвест психички „квалитет” који није разумљив свесном Ја, Матијевићев јунак је отишао корак даље, на оне медитативне лествице са којих је могуће сагледати и своју подсвест.

„У својој подсвести је знао да је борба са Венијамином плод његове маште и да се повредио тако што се оклизнуо у свом купатилу, али то није хтео никоме, а поготово не самом себи да призна.” (Матијевић 1997: 138,139)

Велики део трагичког искуства Матијевићевих јунака, али и велики део њихове аутентичности управо је у томе што су и свест и подсвест огољене и трпе „терор” јунаковог натфиктивног света.

„Ако бих занемарио овај кишобран, ни по чему другом се од осталих не издвајам. Сви смо подједнако обамрли. Забезекнути зуримо једни у друге, ћутимо и падамо тихо као снег. Хиљаде и хиљаде нас.” (Матијевић 2011: 100)

Јунак Матијевићеве приповетке „Суноврат” себе сврстава у групу људи које среће на улици, покушавајући да истакне да се ни на један начин од њих не разликује. Он тиме потражује не само припадност у друштву већ и утеху, доказ да није особењак и да „трпи муке које трпе хиљаде њих”. Ипак, свест коју Матијевићев јунак остварује, а која је проистекла из његовог натфиктивног света у коме се формирао његов идентитет, пружиће му могућност да детектује проблем и да се на њега осврне.

Слично јунаку из приповетке „Суноврат” и јунак романа *Писац издалека* покушава да о себи говори као о делу књижевног колектива. Главни јунак често указује на „нас писце” иако његови искази упућују на ниво самосвести који остали писци немају и који би се обесхрабрили у својој професији када би до таквих спознаја дошли. Тај јунак постаје свестан свог идентитета<sup>77</sup>: он је уздрман, али не због тога што су писац и улога писца у друштву

<sup>77</sup> Идентитет није исто што и улога у друштву: Улоге (на примјер, истодобно бити радница, мајка, сусјед или милитантни социјалист, члан синдиката, кошаркаш, особа која иде у цркву и пушач) дефиниране су нормама које су струкуирале друштвене институције; организације. Њихова релативна тежња утјецају на понашање људи овиси о преговорима и договорима између појединца и тих организација. Идентитети су извори смисла за саме актере, и по њима, изграђене процесом индивидуализације. (Кастелс, 2002: 17)

запостављени и застрањени већ зато што са нивоом свести који поседује, он не проналази саговорника, Другог коме би могао да се повери и са ким би могао да размени искуства. Улога у друштву, како је јунак романа схвата, подразумева одређен допринос колективу, чега нема управо због изостанка интеракције и размене. У Матијевићевој прози, будући да су у питању романи и приповетке једног, централног јунака, углавном само тај јунак формира своју натфикцију.

Самосвест је један од предуслова аутентичности:

„Сопство какво се доживљава кроз самосвест је кључно за интраперсонални процес аутентичности. Самосвест се односи на тренутну, рефлексивну способност појединца да примети, обради и осмисли унутрашња искуства у реалном времену. Самосвест се односи на способност појединца да перципира и активно размишља о унутрашњем функционисању себе док он или она постоји у свету и комуницира са њим. Ово укључује индивидуални развој и флуидну свест о личним физиолошким одговорима, емоцијама, мислима, нагонима, потребама или висцералним реакцијама. На пример, када особа постане нервозна, да ли та особа заиста примећује како њена стрепња расте и опада у тренутку?” (Пејтон Робертс, 2014: 35)

Главна јунакиња романа *Сусрет под необичним околностима* током целог романа поседује изражену самосвет. Већ при првом појављивању анђела Милинка она је свесна тога да халуцинира. Натфикција Ане Жежељ не формира се око анђела Милинка и његове посете, у центру њеног натфиктивног света је непрежаљена љубав, песник Марјан Верговић. Љубав према Марјану Верговићу формално припада фиктивном свету, али опсесијом главне јунакиње и њеним зачудним третирањем поменуте емоције, та љубав постаје битан елемент њеног натфиктивног света. Посета анђела Милинка такође припада простору јунакињине натфикције. Ана Жежељ у свету натфикције остварује свест којом проговара о себи и својим психичким стањима у оквиру фиктивног света.

„Није хтела да компликује живот прихватајући очигледну и непобитну чињеницу да се у њеној кући и даље налази андђео и да јој се обраћа.” (Матијевић 2016: 70)

И Ана Жежељ се опире спознаји. У директним сусретима са Другим (ћерка Милена, доктор, зет) ступа у свет фикције обележена размишљањима, навикама и уверењима из свог натфиктивног света.

Одбијање реалитета фиктивног света романа јавља се код јунака који су у непосредној комуникацији са другима (случај Ане Жежељ), али и код јунака од којих само посредно сазнајемо да су са неким комуницирали, као што је то случај у роману *Истопити Ендија Ворхола (Врло мало светлости)*, када јунакиња у имејлу описује резултате разговора са својом мајком, која оповргава чињеницу да је њено дописивање валидно.

„Накратко сам помислила да она може бити у праву, и осетила сам се тако беспомоћно и сломљено, али релативно брзо сам успела да одбацам ту могућност.” (Матијевић 2010: 63)

Јунакиња се труди да одбаци отрешњујуће тврдње, одбија да из своје позиције пређе у свет фикције који је близак стварности, неспремна, као и многи јунаци Матијевићеве прозе, за суочавање. Ипак, јунаци који су интегрални део фиктивног света романа својом интеракцијом снажно утичу на натфиктивни свет главне јунакиње. Након што ју је издала девојка која је наводно требало да набави оружје за борбу против мушкараца, главна јунакиња резигнирано признаје пораз.

„Чини ми се да је моја борба велика узалудност. Тешког срца то признајем.” (Матијевић 2010: 74)

## 7.2. Јунак фиктивног и натфиктивног света

У Матијевићевом приповедању пораз не подразумева останак у свету натфикције и развијање тог света, за јунаке је пораз излазак из света натфикције у свет фикције. Наративна металапса<sup>78</sup> формира се на два различита начина:

1. Посредни сусрет фикције и натфикције
2. Непосредни сусрет фикције и натфикције.

У случају посредног сусрета фикције и натфикције јунаци делају по механизмима који функционишу у њиховом натфикцијском свету, не допуштајући да фикција утиче на њих. Тако Радоман Циврић, јунак романа *Р. Ц. Неминовно*, небројано пута бива суочен са светом фикције, којем припадају његове колеге са посла, жена и пријатељи, али се до самог краја романа непосредно не суочава са стварношћу фиктивног света. У роману *Р. Ц. Неминовно* започиње приповедање из трећег лица:

„Радоман Циврић, гојазни педесетогодишњак звани Неминовно (у даљем тексту Р. Ц.) седео је на WC шољи, пушио, листао еротски часопис и сањарио.” (Матијевић 1997: 5)

Кроз цео роман Радоман Циврић „дела” из свог натфиктивног света. Приповедач у првој реченици романа јунака назива „сањаром”, што је јасна одредница која његов натфиктивни свет означава као фантазмагорију, нереалност. Тиме се јунак портретише као особењак из перспективе наратора, али и из перспективе споредних јунака, које је наратор такође позиционирао у свет фикције. Јунак је у свету натфикције рањив и јунаци из света фикције посредно могу да му напакосте услед његове несвесности о постојању та два света, па се тако он често налази у различитим неприликама до којих су га „довеле” колеге. Матијевићеви се јунаци (и у ситуацијама у којима су несвесни другог света и његових вредности, и док не дође до непосредног додиром два света) неретко осећају комфортно у свом натфиктивном свету, њему у потпуности припадају и доследни су у својим акцијама. Тако Радоман Циврић заиста остварије пун потенцијал „јунака избавитеља”, иако таква карактеризација функционише само у свету натфикције. Питање је шта у поменутом роману на посредан начин повезује свет фикције и натфикције? Јунак је несвестан другог фиктивног света, он у додир са њим долази физичким присуством и у нужним интеракцијама на послу и код куће. На сличан начин и Ана Жежељ, у принудној комуникацији са доктором, као и у комуникацији са својом комшиницом Босом, долази у додир са светом фикције. Јунак романа *Окајавати Јулијану Ранковић (Врло мало светлости)* са светом фикције долази у контакт у сваком тренутку у којем је будан.

Овакви сусрети не доприносе томе да јунак освести постојање фиктивног света већ у његове односе уносе забуну и нелагоду. Приповедачке ситуације у којима се свет фикције и натфикције посредно сусрећу, подразумевају јунаке који након тог сусрета остају непромењени, у својим позицијама из којих проговарају у духу сопствених вредности.

Непосредни додир света фикције и света натфикције подразумева приповедачке ситуације у којима јунаци из света фикције интервенишу у оквиру света натфикције главних јунака. Тако у роману *Истопити Ендија Ворхола (Врло мало светлости)* мајка јунакиње инсистира на томе да је њена преписка са бившом девојком плод маште, ћерка Ане Жежељ указује на нездрав живот који мајка води, кућна изолација услед повреде приморава Радомана Циврића на комуникацију са пријатељима и породицом. У одређеним приповедачким ситуацијама јунаци се боре за своју позицију, јасне одлике њиховог натфиктивног света прете да се уруше упливом нових механизма фиктивног света. Они се на различите начине боре за одржање свог света. Негирањем постојања фиктивног света

---

<sup>78</sup> „Када се граница било ког од ова два света наруши, када неко, на пример, из једног света пређе у други, тада долази до ситуације *нاراتивне металапсе*.” (Абот, 2009: 269)

јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола (Врло мало светлости)* одбија да поверује својој мајци у то да њене поруке не стижу до бивше девојке. Боре се и наизглед свесним одабиром: Радоман Циврић тврди да му је неподношљиво да буде у „реалности” и одлучује да се врати у „свет маште”.

Још један вид борбе за опстанком у непосредном контакту са светом фикције подразумева лаж и „маскирање”: јунакиња приповетке *Цвеће за доктора* се претвара се да је попримила обрасце фиктивног света како би успела да избегне осуду:

„Да се не бих издвајала, претварала сам се да и ја плачем.” (Матијевић 2011: 77)

Приповедачка ситуација романа *Слобода говора* умногоме се разликује од поменутих образаца. Борба је у току али се јунак бори за своју неаутентичност, он жели да се врати у свет фикције. Однос света фикције и света натфикције у роману се компликује. Главни јунак романа, Владимир Ф., у тренутку приповедања урођен је у друштво и поштује његова правила. Он не би био носилац аутентичног искуства да му није додељен одређен степен самосвести који му дозвољава да са удаљености сагледа своју позицију: свестан је изневеравања породице и идеала. Негирањем успеха колеге Чомског, јунак заправо проговара о својој исфрустрираности која потиче од одабраног лакшег и животног пута.

Јунак романа *Слобода говора* сусреће се са хороричним светом, карактеристичним за тај роман. Доминантно присуство жанра доводи у питање постављени однос натфиктивног света јунака и фиктивног света романа. Фиктивни свет који подражава стварност није свет са којим се сусреће јунак романа, он се сусреће са измењеним, онеобиченим светом. Да ли је самосвест довољан чинилац карактера Владимира Ф., да би се његов свет могао сматрати натфиктивним светом а он сам аутентичним јунаком? Зачудни свет претпоставља супротстављање с јунаком фиктивног, подражавајућег света, тај свет аутентичан је због природе зачудних дешавања. Владимир Ф., дакле, иако носилац одређених аутентичних особина, представља неаутентичног јунака носиоца друштвених обележја. Његова борба са светом своди се на покушаје враћања на „старо стање”, у свет фикције.

Матијевићеви јунаци углавном пролазе „турбулентан пут” који води од затворености натфикцијског света до посредног и непосредног контакта са фикцијским светом, да би пред сам крај романа или приповетке дошло до корумпирања натфикцијског света из којег као дериват произлази свесност јунака о свом положају. Јунаци неретко сами себе постављају у аутентичан положај у натфикцијском свету (Маца Аксентијевић у роману *Часови радости*, Ана Жежељ у роману *Сусрет под необичним околностима*), али то раде свесно, било да тај порив долази из поремећаја личности,<sup>79</sup> или неке друге мотивације. Свог аутентичног положаја јунак није свестан у оквирима света фикције, али свакако осећа јасну одељеност Себе од Другога и то у ситуацији коју он није „изабрао”.

У приповедном свету Владана Матијевића постоје изузеци од претходно описаних својстава. Јунак *Ван контроле* не долази у контакт са натфикцијским светом јер тај свет не постоји. Не постоји свет фикције и свет натфикције: сви јунаци налазе се у јединственом онеобиченом свету. Измаштаност света романа *Ван контроле* подразумева стварност која важи за све јунаке романа. Своје необично понашање јунак исказује у свету у којем то понашање не бива схваћено као нешто што одступа од нормативног система друштва. Да ли је онда јунак романа *Ван контроле* аутентичан? Карактеристике романа указују да није, његови односи са девојкама и пријатељима утапају се у јединствени „модус” понашања групе. Свет је децентрализован у постмодернистичком кључу и сам јунак је растрзан без правог карактерног тежишта. Први Матијевићев роман јесте постмодернистички у пуном смислу те тврдње.

Случај романа *Часови радости* донекле је компликованији. Јунакиња дела у свету насиља и сексуалних настраности, али се у том свету понекада осећа као странац.

---

<sup>79</sup>Видети у поглављу „Од лудила до порока. Психолошки атрибути јунака прозе Владана Матијевића”.

„И онда је трчала, трчала, дуго, дуго, не жалећи штикле најдражих ципела. Морала је како год зна побећи од сенке спознаје да је на овом свету несхваћена и сама и зато је трчала, трчала, што је као наручено за добар крај песме.” (Матијевић 2006: 89)

Истичући Мацину неснађеност у свету Матијевић своју јунакињу ипак маркира „фигуром странца” и на тај начин је повлачи на маргину друштва<sup>80</sup> додељујући јој категорије аутентичног јунака. Свет романа *Часови радости* чини се зачудним, али до те зачудности долази првенствено необичним делањем Маце Аксентијевић, којој се сви остали јунаци у роману покоравају. Условно друштвено одобравање поступака главне јунакиње, као и њено покоравање, доводи у питање њену аутентичност. Ипак, њена изузетна позиција огледа се пре свега у „екстремизму” поступака. У роману *Часови радости* приповедан је обрт у односу Ја–Други, у којем се свет прилагођава необичном понашању појединца. Иако се у роману не тематизује директно фиктивни свет нити се наводе његове вредности, оне се увиђају у поступцима споредних јунака (доктор који vara жену) и преко рефлекса његових прописаних вредности у карактеру главне јунакиње:

„Мацу Аксентијевић је често покушавала да загризе савест.” (Матијевић 2006: 123)

Примери за јединство наративних светова фикције и нефикције представљају неке од приповедака из збирке *Прилично мртви*, као што су: „Ништа, тишина” (у којој се главни јунак обесио у безизлазној ситуацији „ништавила”), „Кратки резови” (у којој је приповедан низ гротескних ситуација), „Каменчићи пута Брне Зрнч” (приповедање судбине зачудне јунакиње). У тим приповеткама свет је јединствен (као и у роману *Ван контроле*), али јунаци су неретко усамљени, без комуникације са Другим. На тај начин јунаци самостално формирају свет у коме су они центар и изван тог света не постоји ништа. Контрапункт наведеним приповеткама јесте приповетка „Суноврат” из исте збирке, која функционише по истим принципима као и описани романи. Главни јунак приповетке „Суноврат” ипак формира свој натфиктивни свет који је у опозиту са светом фикције.

Било да је реч о приповеткама или романима, о посредном или непосредном сусрету фиктивног и нефиктивног света, те његовом наслућивању, Матијевићев јунак никада (осим у случају романа *Ван контроле* и романа *Слобода говора*) не постаје јунак који је у сагласју са Друштвом. Та законитост Матијевићевог приповедања објашњава се отпором јунака према свету фикције, али и маштовито разгранатим светом натфикције који јунаци формирају. Натфикција јунака у свом средишту готово по правилу има снажан интимни подложак (у случају романа *Сусрет под необичним околностима* то је религија, у *Писцу издалека* бег од суморне реалности фикције, у *Врло мало светлости* живот пијанчења или опсесивна љубав). Стожери натфиктивних светова јесу категорије као што су религија, љубав (или недостатак љубави као у *Р. Ц. Неминовно*), страх, и на таквим темељима јунаци успевају да формирају натфиктивне светове који функционишу по посебним аксиомима етике и не уклапају се са јавним моралом света фикције.

Јунаци врше радикалну промену вредности фиктивног света и у свој свет их уносе у њиховом, за свет фикције, непрепознатљивом облику. Тако се у роману *Писац издалека* за наратора бомбардовање јавља као животна околност која га „омета” у писању. Целокупан натфиктивни свет Маце Аксентијевић у роману *Часови радости* сачињен је од конвертираних вредности из света фикције, о чему сведоче и наслови поглавља: „Маца Аксентијевић воли (да пуши и да пије)”, „Маца Аксентијевић воли, такође (да једе месо, да води љубав у аутомобилима)”, „Верност (јунакиња тек други пут vara свог изабраника)”, „Маца Аксентијевић подучава млађе другарице (како да фасцинирају мушкарца)”, „О чврстом карактеру Маце Аксентијевић” и слично. Главна јунакиња романа *Часови радости* поседује све особине и тежње из фиктивног света преображене у опозите. Иако су све етичке категорије фиктивног света „мигрирале” у свет натфиктивног, оне у њему не губе на важности и формирају својеврсни систем вредности. Својим приповедачким поступком

<sup>80</sup>Маргина не би била могућа уколико би се говорило о роману који припада искључиво постмодернистичкој поетици.

Матијевић тематизује индивидуалан приступ формирању света и третирању етичких категорија у њему, те на тај начин јунаци аутентично „преживљавају” и обнављају своју егзистенцију.

Свет фикције је, са друге стране, делимично развијен и представља само контрапункт по којем се самерава свет натфикције. Јунаци који су део фиктивног света ретко када су темељно портретисани: они су „продукт” приче који служи даљем покретању радње (колеге Радомана Циврића у роману *Р. Ц. Неминовно*) или портретисању главног јунака (љубавници Маце Аксентијевић у роману *Часови радости*, жена и брат јунака из романа *Писац издалека*). Јунаци света фикције припадају групи и презентују етичке и естетске вредности групе и као такви маркирају се као неаутентични јунаци.



## 8. ОДНОС ЈА – ДРУГИ, ЈА – ДРУШТВО

„Драга Дона, мене ће убити њена хуманост. Сваки пут пребројава број мојих непопијених таблета, глумећи смртну забринутост. Често имам утисак да она од мене очекује да испијем све таблете одједном, да ме на то наводи.”

(Матијевић 2010: 18)

Однос Ја–Други и Ја–Друштво успоставља се на различите начине у прозном стваралаштву Владана Матијевића. У односу Ја–Други уочавају се следећи обрасци делања:

1. Изолација (Ја које одбацује Другог)
2. Асимилиација (Ја које конвертује Другог у свој свет натфикције ради борбе или спајања)
3. Имагинација (Ја које измаштава Другог)

1. У првом случају – у којем јунак одбацује Другог – долази до комуникације;<sup>81</sup> неретко агресивне и на ивици окршаја. Инцидентан однос између јунака и Другог тематизује се у роману *Сусрет под необичним околностима*, када јунакиња романа остварује непосредан контакт са својом ћерком. На почетку романа обрнуто је измењен однос мајке и ћерке (ћерка преузима улогу мајке). Мајка одбија савете своје ћерке, као и све њене интервенције. Одбијање се не своди на инат мајке већ се приказује као суштинско неразумевање јунака који долазе из различитих фиктивних светова чији су системи вредности и приоритети другачији. Неразумевање подстиче комуникацију, уместо да је осујети. Одступање од конвенција приликом грађења главне јунакиње романа онеобичава сталожену свакодневицу њене ћерке. Матијевић не инсистира на етичкој превази становишта нити мајке нити ћерке. Из визуре главне јунакиње, која целога живота чезне за једним човеком, ћеркина љубав деловаће неаутентично и лажно. Ана Жежељ једнако одбацује и комшиницу, и зета и доктора (са којим прихвата комуникацију само ради забаве). Док је одбацивање комшинице и зета питање односа Ја–Друштво, о којем ће касније бити речи, одбацивање ћерке приповедано је посредством њихових личних судбина и остварује се кроз сукоб карактера.

Одбацивање Другог није увек доследно. Јунак романа *Врло мало светлости, Крчмити ситну душу*, растрзан је између своје привржености конобарици и одбацивања свега што она представља. Њено присуство је и пожељно и непожељно и смењује се са духовним стањем<sup>82</sup> јунака.

2. У случајевима у којима Ја конвертује Другог у свој свет натфикције, Други губи својства која поседује у свету фикције и јавља се као потпуно нов и аутономан јунак у свести главног јунака. Романтизована слика колегинице у роману *Р. Ц. Неминовно* сведочи о губитку било каквих карактеристика које обележавају јунакињу у њеном свету. Она је неаутентична и у свету фикције (где је урођена у колектив и слична другима), и у свету главног јунака (идеализована драга сведена је на симбол и лишена особености).

Поставља се питање да ли је то права комуникација са Другим, јер јунак заправо не комуницира са конвертираним јунаком већ са јунаком који је у свету фикције, и самим тим тај јунак није носилац особина које му је „доделио” главни јунак. Јунак обрће и ову комуникацију у свет натфикције, и реченице добијају друго значење, неретко потпуно супротно.

<sup>81</sup>У Матијевићевој прози неразумевање не искључује комуникацију. Вербална комуникација не престаје, јунаци стално покушавају да „искомуницирају” своје мисли и осећања и ти покушаји увек бивају осујећени. Комуникација у сусрету са другим, у смислу размене ставова и емоција, увек је непресушни покретач Матијевићевих јунака.

<sup>82</sup>Под духовним стањем подразумева се емотивно и психичко стање јунака.

Усамљени јунаци из своје аутентичне позиције између Другога који се уклапа у њихове системе вредности. У случају конвертовања Другога јавља се потреба за комуникацијом у оквиру натфиктивног света који не допушта постојање Другога. Такав пример је Р. Ц.-ова неуспешна комуникација са колегама, пријатељима и женом. Тематизује се потреба за спајањем али и потреба за борбом. Сваки аутономни свет у себи садржи тежње и ка еросу и ка танатосу, те тако и јунак романа *Р. Ц. Неминовно* трага за љубављу али и за противником. Међутим, он не сматра своје колеге за противнике са којима мора да се избори – иако ситуације указују да су то управо они – већ непријатеље измаштава ван пословног контекста.

3. Ја које измаштава Другога подразумева „мотивацију усамљеношћу” о којој је већ било речи. Јунак у свету фикције не проналази чак ни Другога кога би могао да измени и смести у свој вредносни систем већ тог Другог измаштава. Јунак романа *Писац издалека* измаштава делове себе, што чини сам приповедачки поступак компликованијим. Могло би се рећи да он освешћује делове себе, али се делови његове личности трансформишу у сопствене личности са слободном вољом и реакцијама које јунак често не разуме. Нараторово Ја и Класик представљају засебне измаштане јунаке који су у комуникацији са главним јунаком. У роману *Писац издалека* оживљавају и ликови романа које карактеришу аутономне мисли и тежње. Сви они су „ван контроле” главног јунака. Јунак романа *Писац издалека* иронично је Другог потражио у себи, и у тој потрази ступио у комуникацију са засебним мислећим ентитетима.

Шта јунаке чини измаштаним? Они не постоје у свету фикције, приметни су само за главног јунака, и искључиво са њим улазе у комуникацију. И јунак романа *Р. Ц. Неминовно* измаштава своје непријатеље, док јунак романа *Врло мало светлости* често помиње прогонитеље који су – у завршници романа – приказани као стварни. Док се у роману *Врло мало светлости* у самој завршници испоставља да је јунак „страховао с разлогом” и да је непријатељ присутан и представља претњу, у роману *Р. Ц. Неминовно* не долази до таквог разрешења, и Други остаје измаштан. Измаштани Други никада није део свакодневице, он представља или изузетну љубав ( измаштана драга у *Окајавати Јулијану Ранковић* из романа *Врло мало светлости*) или мрачног непријатеља (као у случају непријатеља у *Р. Ц. Неминовно*) или коментатора (као у *Писцу издалека*.)

Особине измаштаног Другог требало би да оцртавају тежње и мисли јунака. Романтизована слика драге у роману *Р. Ц. Неминовно* доводи, нужно, и до непријатеља од којих се „драга” мора спасити. Матијевићев измаштани Други није ентитет који је ту да би одобравао његове поступке.

Када јунакиња романа *Врло мало светлости* пише имејлове својој бившој девојци, намеће се питање да ли је бивша девојка измаштана. У том случају пак не долази чак ни до комуникације, јер су имејлови једносмерни и јунакиња никада на њих не добија одговор. То што девојка не одговара чини је измаштаном премда је њена карактеризација, коју је исприповедала главна јунакиња, утемељена у прошлости. У том случају, минус присуство саговорника остварује се у привидном односу Ја–Други иако је у роману посредно приказан искључиво однос главне јунакиње и њене мајке.

Комплексна је и приповедачка ситуација Ане Жежељ и анђела Милинка у роману *Сусрет под необичним околностима*. Роман започиње исповешћу анђела Милинка и тиме његову егзистенцију писаца одваја од Ане Жежељ. Тачније, у приповедању, анђеоло Милинко постоји независно од Ане Жежељ, те самим тим он не може бити плод њене маште, што је и у складу са жанровским карактеристикама романа *Сусрет под необичним околностима*.<sup>83</sup> Анђеоло Милинко није измаштани јунак, он је аутономни јунак романа. Такав однос доводи до Аниног одбијања присуства Другог, јер Други у том случају није само Други са којим је могуће поистовећење, већ Други који припада „оностраном” свету:

„Не верујем да слути на добро слушање оностраних гласова, помислила је Ана. Све су прилике да су ми сати одбројани, рекла је наглас.” (Матијевић 2016: 45)

<sup>83</sup> Видети у поглављу „Фантастика у прози Владана Матијевића”.

Однос Другог према Ја не представља тежиште карактеризације јунака. Основни механизам карактеризације је однос Ја према Другом (начин на који Р. Ц. третира своју симпатију). У роману *Слобода говора*, ипак, однос Другог према Ја покретаће радњу. Приповедачка ситуација у којој Други бива део натфиктивног света док је главни јунак део фиктивног света јединствена је у том роману и не може се пронаћи у претходним Матијевићевим прозним остварењима. Док је у другим романима главни јунак особењак у роману *Слобода говора* једино је главни јунак „нормалан”, док су сви око њега јунаци неочекиваних гестова и готово магијске природе. Главни јунак је приморан на учешће у различитим догађајима натфиктивног света собарице и портира и он стално покушава да се врати у своју неаутентичну свакодневицу.

Други ретко пружа информације о главном јунаку. Оне су понекада приповедане посредством оговарања (колеге Р. Ц.-а), а понекад кроз поступке (жена јунака из романа *Врло мало светлости*). Други је понекада приказан само посредством својих поступака који су довели до ситуације из које се покреће приповедање (*Врло мало светлости*).

Јунак, који је неретко и наратор, проговара са Другим и о Другом. Из јунаковог говора са Другим ишчитавају се карактеристике Другога, али и карактеристике самог јунака, док се у коментарисању Другог ишчитавају јунакова промишљања. Јунак проговара о Другом и у оквиру разговора са самим собом, када се приповедање отвара за најинтимније закључке и премисе.

Други се, у поменутом односу, може наћи у пасивној позицији (Р. Ц.-ова симпатија) или у активној позицији (Класик у *Писцу издалека*). Под „пасивном позицијом” подразумева се да Други нема непосредних акција које би биле у корелацији са светом јунака (симпатија Р. Ц.-а), док се под „активном позицијом” подразумевају јунаци који на различите начине ступају у везу са светом главног јунака (ћерка Ане Жежељ, Јулијана Ранковић у роману *Врло мало светлости*). У зависности од тога да ли је Други у активној или пасивној позицији, формира се и однос према Другом:

1. Ја које одбацује Другог: активни Други
2. Ја које конвертује Другог: пасивни Други
3. Јунаково недељиво Ја, које не може постојати у хармонији са Другим, у основи је трагичке судбине Матијевићевих јунака. Уколико су Други измаштани, они су „разоткривени” при јунаковим сусретима са фиктивним светом. Уколико су део фиктивног света, они бивају одбачени, а уколико су конвертовани, бивају промењени искључиво свешћу Матијевићевог трагичког јунака који идеале може да смени само престанком живота. Људи се мењају, њихова имена и фигуре прелазе у натфиктивни свет главног јунака, али ниједан атрибут натфиктивног света јунака никада није пренет у свет фикције. Једносмерна комуникација претпоставља усамљеног јунака који је у сталном покушају разумевања са Другим, без чега је немогуће разрешење његове дотадашње егзистенције:

„Волео бих да сам видео Валеријин поглед, он би ми осветлао моју прошлост, а без те светлости тешко да ћу икада моћи сагледати живот и открити да ли сам у њему неке нешто пружио, или сам га узалуд потрошио.” (Матијевић 2011: 65)

Матијевићев јунак није у потпуности отуђен; са изузетком у *Писцу издалека* и „Официру ружног лица”, он не жели да се повуче у своју ћелију самоизолације. Реч је о јунаку који тежи да буде у љубави са Другим, а када она изостаје, мржња постаје једносмерни, ређе двосмерни однос.

Однос Ја–Друштво једноставнији је од односа Ја–Други. У првом Матијевићевом роману, *Ван контроле*, јунак је по својим карактерним особинама, веровањима и надањима у потпуној хармонији са друштвом. *Ван контроле* је уједно и први Матијевићев роман у којем се приповеда усклађени однос појединца и друштва. Док у том роману јунак егзистира у свету насиља и агресије, и сам се водећи истим облицима понашања, у каснијим

Матијевићевим приповеткама и романима друштво никада није наклоњено јунаку, нити јунак осећа да је интегрални део друштва. Он друштво осуђује, посматра или потпуно игнорише, а неретко развија свест о неаутентичности групе:

„Стока, иако опијена дочеком Нове године, више се бојала да је снег не затрпа, него што је желела да отпутује из пихтијасте провинције. Остала је да одвратној деци кити јелкетине, да ждере, лоче и ђипа, а пред зору да се грли и дерња.” (Матијевић 2011: 80)

„Стока”, како друштво назива јунакиња приповетке „Цвеће за доктора”, према њој је индиферентна. У стваралаштву Владана Матијевића нема јунака које је друштво „протерало” на маргину. Уочавају се прикривене нетрпељивости на послу (*Р. Ц. Неминовно*), трауме из детињства или нескладне породице („Официр ружног лица”), али се друштво као група никада не „устремљује” на појединца у намери да га у потпуности одели.

У приповедању се угрожавајућа позиција појединца не објашњава „хајком” која јунака потискује на маргину и у поље аутентичности; јунаци се у романима и приповеткама појављују у својим већ стеченим позицијама. Они су најчешће јунаци „преузети” из свакодневног живота.

У првој Матијевићевој збирци приповедака *Прилично мртви* читалац се сусреће са каталогом „свакодневних ликова”, али и са убицама, злостављачима и њиховим жртвама. Иако се за портретисање поменутих јунака предлошци карактера могу транспоновано преузети из свакидашњег живота, Матијевићеви јунаци се у тај живот не уклапају баш због изузетности те не бивају социјално прихваћени и остају на друштвеној маргини. Читалачка рецепција је пак друкчије устројена од начина како друштво фиктивног света разумева и третира јунаке и њихове аутентичне натфиктивне позиције.

Роман *Ван контроле*, како је већ речено, представља изузетак из поменутих односа појединца према друштву. Колектив функционише по принципима измењеним у односу на свет стварности: свет фикције у роману не подражава свет стварности, то јест свакодневице, а појединац се понаша у складу са колективом. Може се рећи да је у роману *Ван контроле* Ја у складу са Друштвом, што је ситуација у којој се јунак проналази у неаутентичности, док је целокупна „исприповеданост света” аутентична. Група не може бити аутентична, аутентичан је само појединац, те искључиво целокупну приповедачку поетику романа можемо посматрати као аутентичну стваралачку концепцију. И у роману *Ван контроле* људи осуђују главног јунака због његових непочинстава. Та осуда је лицемерна, јер друштво које суди јунаку исказује исту агресију какву исказује и сам јунак, те се њихови механизми делања поклапају. Разлика се огледа у томе што се јунак романа не ограђује од својих поступака, а друштво то чини упирањем прстом у појединца. Док пишу петицију да се „силеција кастрира”, пензионери чине део друштва у којем се на забаве гледа као на места насиља и агресије.

У прилог чињеници која указује на то да друштво није одељено (у правом смислу те речи) од јунака, сведочи и популарност главног јунака коју он стиче посредством лоших поступака. Понашање јунака друштво награђује, а суди му само како би се остварио привид друштва које почива на правним правилима која подразумева јавни морал. Док главни јунак борави у затвору, туку га и када говори и када не говори. Тиме друштво исказује своју агресивну природу која нема непосредне везе са агресивном природом појединца. У тренутку у ком се појединац издвоји из групе – својим непочинствима која су у мору злодела била случајно примећена – друштво га осуђује по аутоматизму. Јунак се тада намеће као аутентична личност. Међутим, његова аутентичност је привидна и насумична: у понашању групе приметно је да сваки појединац који је урођен у друштво поседује карактеристике сличне главном јунаку, те се он, упркос осудама групе, не може сматрати њеним опонентом већ њеним истакнутим, али интегралним чланом – „репрезентативним примерком”.

На журки на којој је и главни јунак присуствује више бизарних ликова: Хансу девојка одгризе пола прста, Фригидна Хелена уринира насред собе, играју се сексуалне томболе. Јунак се у колоплету зачудних догађаја утапа у масу и губи своју псеудоаутентичну природу коју је „стекао” починивши злочин. У тренутку сексуалног чина између јунака и девојке на тераси, пролазници им аплаудирају, чиме Матијевић јасно указује да развратни нису само

посетиоци журке већ и свет напољу, целокупно друштво.<sup>84</sup> Да је јунак романа карактерно обликован као Јозеф К., донекле лишен витализма и импулсивности, он би био у опозиту са друштвом. Као и у неким каснијим Матијевићевим романима, и у роману *Ван контроле* Ја непрестано има потребу за Другим, па тако јунак романа чека у реду за бензин са кантицом за гориво иако зна да је бушна. Приближавање Друштву је могуће – за јунака је подразумевано да има пријатеље иако је и према њима насилан. Суживот Ја и Друштва подразумева константну агресију и витализам:

„У тучи смо се стриктно придржавали правила СВИ ПРОТИВ СВИХ И СВАКО ПРОТИВ СВАКОГ.” (Матијевић 1995: 48)

У каснијим романима Матијевић напушта поменути однос Ја и Друштво, па су у наредном роману *Р. Ц. Неминовно* заострене разлике између појединца и света који га окружује. Док замишља како га Слободанка Киш оплакује, пролазници мисле да Радоман Циврић плаче због своје мале пензије. У тренутку у којем јунак себе види као јунака витешког романа (и он то, заправо, у свом натфиктивном свету и бива), друштво га види као доброћудног старца. Смештајући јунака у простор неаутентичности став наратора изражава став друштва:

„Да девојци не треба матори, педесетогодишњи, истрошени мушкарац, већ младић њених година, Р. Ц. ниједном није помислио.” (Матијевић 1997: 112)

Јаз између Ја и Друштва у каснијим романима и приповеткама позиционира јунака „на маргину”, са које он приповеда. Аутентична позиција јунака допушта различита онеобичена делања која се у свету фикције и свету стварности доимају као неприкладна. Тај поступак Матијевић донекле напушта у роману *Часови радости*, у којем друштво делимично прихвата Мацу Аксентијевић, главну јунакињу романа. Слично као у роману *Ван контроле*, свет фикције није у потпуности позициониран као опозит свету натфикције јунака, па се на тај начин обликује хомогени свет бизарности, који своје тежиште, у случају романа *Часови радости*, проналази у главној протагонисткињи, док је роман *Ван контроле* у потпуности децентрализован.

У роману *Часови радости* Друштво је приказано само у релацији са главном јунакињом, као ентитет подређен њеним жељама и хировима. Друштво се у роману *Слобода говора* појављује само у сећањима главног јунака или у ситуацијама у којима дигресија „одведе” приповедање у прошлост. Јунак се, слично јунаку романа *Ван контроле*, налази у турбулентном али, на крају, складном односу са Друштвом. У случају главног јунака романа *Слобода говора*, аутентичност се открива у младости, онда када се јунак буни против Друштва које покушава да га смести у своје координате. Главни јунак се ипак у роману појављује у старости, када је бунтовничка млада снага нестала и када је постао репрезент, односно заговорник свега против чега се борио.

Кјеркегор афирмише просвећеног појединца који се не затвара у своју ћелију и који је урођен у Друштво које превазилази.<sup>85</sup> Зачудно је што Матијевићев јунак није далеко од те

---

<sup>84</sup>Сцена воајеризма уочава се и у роману *Р. Ц. Неминовно*, када Радоман Циврић посматра пар који води љубав, али га младић кори што не сме да се сакрије као воајер. Дакле, у случају романа *Р. Ц. Неминовно* већ је померена граница толеранције. Док у роману *Ван контроле* пролазници „слободно посматрају” сцену секса, у роману *Р. Ц. Неминовно* ипак је зачуђујуће што неко такву сцену посматра.

<sup>85</sup>„Чини ми се да би све оне које у наше доба мисле да су већ дошли до оног највишег могла обуздати само ова помисао – схваћена с доличним поштовањем – помисао на то да се одређено вријеме посвети својој савјести, да јој се да времена да она својом будном неуморношћу истражи сваку поједину мисао, тако да се, ако се кретање у неком човјеку већ не врши снагом оног најплеменитијег и најсветијег, открију мрачна кретања која се скривају у свакоме, а могу се код човјека најлакше открити, ако ни кроз што друго, онда кад га обузме страх, јер док човјек живи у заједници с другима,

Кјеркегорове идеалне поставке односа Ја–Друштво. Матијевићев јунак, иако особењак, у већини приповедачких ситуација није затворен „у своја четири зида” (чак и у случају екстремног повлачења из Друштва, што је окосница романа *Писац издалека*, главни јунак улази у својеврсну комуникацију са женом свога брата). Застрањивање наступа услед немогућности правилне комуникације између Ја и Друштва и неговања различитих система вредности. Матијевић самоизолацију ради писања иронијски третира, те се његов јунак појављује као „јалови себичњак”.

Јунак романа *Р. Ц. Неминовно* жели да спасе девојку која му се допада, јунакиња романа *Часови радости* подучава младе девојке, Ана Жежељ помаже себи и анђелу, јунакиња романа *Врло мало светлости* покушава да помогне свим женама. Јасно је да се појединац не повлачи попут карактеристичних особењака из појединих књижевних дела двадесетог века,<sup>86</sup> већ покушава да ради у корист општег добра. Јунакови поступци никада нису примерени – проблеми се не решавају на начин који је Друштву потребан, јер јунак дела се из свог натфиктивног света служи сопственим методама и иде ка измаштаним циљевима за које верује да ће бити валидни и у свету фикције. Његови напори су на самом почетку осујећени, те јунак, након што је доживео неуспех, развија анимозитет према Друштву.<sup>87</sup>

Однос Ја–Друштво осликава се путем :

1. Угрожавајућег појединца (Ја угрожава друштво)
2. Угроженог појединца (Друштво/друштвени систем угрожава Ја)

У роману *Р. Ц. Неминовно* главни јунак живи у свом свету натфикције без видљивог утицаја тог надсвета на Друштво. Иако је „занесењак”, његове се особености не манифестују на начин на који могу угрозити Друштво. Први пут када се јунак романа нађе у ситуацији у којој његова натфикција више не може да буде „свет за себе”, односно у тренутку у ком долази до преплављивања света фикције елементима јунаковог света натфикције, он бива у рањивом положају:

„Р. Ц. је стајао и заљубљено гледао у црвено светло на семафору, не примећујући да омета нормално одвијање саобраћаја.” (Матијевић 1997: 98)

Владан Матијевић јунака смешта у свакодневицу фиктивног света, у „гужву друштва”, у којем се он појављује као „чудак”, необичан по томе што се на улици распитује где може пронаћи продавницу оружја. Радоман Циврић наилази на неразумевање, његови захтеви звуче сумануто, и Друштво га одбацује. Иако је носилац карактеристика „јунака особењака”, Радоман Циврић је до позног животног доба био уобичајени део друштва, ишао је на посао и обављао породичне обавезе. Његова разграната натфикција расте од самог почетка романа, али је ипак поменута ситуација први рефлекс аутентичности Радомана Циврића у целокупном наративном току. Аутентичност се подразумевано осликава једино у контакту са Другим или са Друштвом, а контакт главног јунака је пре наведене ситуације био сведен и контролисан у координатама одвојених светова фикције и натфикције. Одмах по непосредном сусрету јунака са Друштвом, он је позициониран на маргину, са које проговара о свом положају:

„И Р. Ц. тужан због неразумевања околине (вечити проблем великих људи) престаде да се распитује.” (Матијевић 1997: 34)

---

на њу се лако заборавља, од ње се лакше удаљава, на бројне начине јој се одупре и добива пригода новог почетка.” (Кјеркегор, 2000: 132)

<sup>86</sup>На пример *Странац* Албера Камија.

<sup>87</sup>Поред неуспеха са којим се јунак сусреће у таквим ситуацијама он се појављује као огорчена индивидуа, повређена у односу са Друштвом преко траума из детињства или уопште догађаја који су се одиграли пре самог почетка романа или приповетке. Такав случај јавља се у роману *Писац издалека* и приповеци „Официр ружног лица”.

На примеру истог романа може се говорити и о ситуацијама у којима Други угрожава Ја. Када Радоман Циврић доспе у незавидну здравствену ситуацију, у којој га затиче његова жена Веки, група људи остаје уз њега; они гурају амбулантна кола до болнице. Међутим, недуго затим, Веки критикује докторе који се лоше понашају према пацијентима без обзира на то што им они доносе понуде. У тој приповедачкој ситуацији слика Друштва се усложњава: док народ са улице, који није део друштвеног система, гура болесника до болнице, њега издаје систем. Може се рећи да појединца тада не изневерава друштво већ држава као друштвено уређење.<sup>88</sup>

У роману *Крчмити ситну душу (Врло мало светлости)*, главни јунак припада друштвеном уређењу које га, онда када постане непотребан, лишава живота. Систем се не читује само у раду установа, он утиче и „на улицу”, те се ситуација за главног јунака компликује и годинама касније. Друштвени систем угрожава политички ангажованог појединца уколико он није интегрални део њега. У роману је дошло до смене система, али не и до смене вредности система: вредности су остале исте, корупција је стожер друштва и једино они који су опстали и у прошлом систему могу преживети такву транзицију.

„Демократе су узеле наш најбољи кадар.” (Матијевић 2010: 117)

Главни јунак романа Милутин Чабриновић обрео се у новом државном систему који га разумева као „мету” јер је означитељ прошлог државног система. Друштво се у роману осликава и као друштвени систем и као група пијанаца са којима главни јунак пијанчи у кафани.<sup>89</sup> Група пијанаца представља пријатељски контрапункт опасности која прети главном јунаку од друштвеног система. У целом роману запажају се Милутинови непријатељски ставови према различитим друштвеним уређењима:

„Захваљујући актуелној власти све реке ће нам бити чисте, осим кладионица у држави ништа не ради.” (Матијевић 2010: 129)

О комунизму се јунак изражава позитивније, али се у ретроспективи, односно у сећању приповеда и о ситуацијама које осликавају мане тог идеолошког друштвеног уређења. Смена власти и државних система релативизирана је: рупа која је на путу настала након брзинског асфалтирања, за потребе Маршаловог доласка, и у тренутку приповедања налази се на истом месту. Јунакови пријатељи, пијанице из кафане коју посећује, прихватају главног јунака, док ће се сарадници власти, али и народ којег је издао док је и сам био на власти, односити непријатељски према њему. И јунак романа *Слобода говора* биће у сукобу са Друштвом<sup>90</sup> све док се не интегрише, када губи аутентичност и постаје репрезент владајуће идеологије.

Односи Ја и Друштва обично су испреплетани и говоре о узроцима и последицама. У приповеци „Цвеће за доктора” (*Прилично мртви*) главна јунакиња се на самом почетку појављује у улози тровачице свога мужа. Необично понашање може се образложити чињеницом да је патријархално друштво договореном удајом њој нанело штету, али та околност не може да објасни све њене поступке према мужу, који укључују физичко и психичко насиље, тровање, па и запостављање деце. Наведена агресија може се разумети као

---

<sup>88</sup>Видети поглавље „Отацбина у прози Владана Матијевића”.

<sup>89</sup>Иако су одељени од друштва, пијанци нису аутентични већ представљају групу осујећених људи и, иако је Матијевић свакоме доделио личну животну причу, они остају груписани као „алкохоличари”. Главни јунак романа покушава да се уклопи у неаутентичност, он себе често идентификује искључиво као алкохоличара, али му је карактеризација „неуспешна” управо због исувише стамено изграђеног натфиктивног света.

<sup>90</sup>Друштво у роману *Слобода говора* представља државни поредак описан у опширној дигресији у којој се тумачи живот главног јунака Владимира Ф. и његовог колеге Саше Чомског. У хотелу ће се појавити Друштво које својим аутентичним карактеристикама, као и претапањем једног у више различитих јунака, функционише превасходно као један ентитет, то јест Други.

угрожаваће Друштва и јавног морала: јунакиња дезинтегрише породицу и одлази од куће са великим презиром према свима који живе у паланци, нема љубави према Друштву или разумевања за било који његов сегмент.

Неминовно је да у борби Ја–Друштво победу увек односи Друштво, као многољуднији ентитет са дугом традицијом. У роману *Часови радости* главна јунакиња, ипак, „односи победу”. Маца Аксентијевић је једини Матијевићев главни јунак који својим аутентичним приступом животу мења Друштво, ако не ка разумевању, онда ка толерисању њених постулата и уверења.



## 9. ИДЕНТИТЕТ ЈУНАКА

„Откад сам себи признао шта сам, нисам наишао ни на једну истински проблематичну ситуацију, нити сам који спор тешко решио. Чини ми се да сам одувек био алкохоличар, али нисам био довољно храбар да то признам, ни зрео да прихватим.” (Матијевић 2010: 99)

Дејан Милутиновић објашњава на следећи начин разлике између категорија сопства, субјекта и личног идентитета:

„С једне стране, сопство је квалитет бивства који постоји кроз опозицију према другом: свест о другом аутоматски води одређивању сопства као јединственог језгра бивствовања, чије постојање омогућава егзистенцију бића, те је стога важније од егзистенције другог. С друге стране, субјект се одређује кроз опозицију према објекту, који може бити сврха субјектових размишљања или акције, и који субјекта у суштини одваја од његове субјективне тачке посматрања што ствара однос субјекта и објекта и везу између сопства. Док су релације између субјекта и објекта, као и сопства и другог, увек засноване на разлици, однос сопства и субјекта је у суштини личног идентитета. Лични идентитет омогућава издвајање особе као континуираног и комплексног појединачног бића различитог од свих осталих и независног од протока времена. (Милутиновић 2013: 60)

На овај начин дефинисан лични идентитет Матијевићевих јунака може се посматрати из две позиције:

1. Јунак егзистенције и витализма
2. Јунак предодређености

Јунак егзистенције подразумева концепцију личности која идентитет остварује посредством своје егзистенције<sup>91</sup>. То подразумева активан однос према животу у којем је „свака ситуација задатак постављен вољи човека.” (Јасперс 1973: 179) Човек, својом вољом, бира да дела у правцу успостаљања сопства:

„Ја хоћу да постојим, ја не желим само животно трајање, него хоћу заиста да будем ја сам, ја желим вечност и полазим путем делотворног рада.” (Јасперс 1973: 88)

Делотворни рад подразумева човекова настојања ка самоспознаји (рационалној или емотивној) и труд ка превазилажењу животних ситуација. Јунаци прозе Владана Матијевића, често лишени контемплативне компоненте личности, себе ће спознати путем својих емоција. Рад који твори јунака егзистенције никада не престаје, он се увек изнова формира:

„Бити човек значи постајати човеком.” (Јасперс 180: 1973)

То, пак, не значи да је јунак егзистенције постмодернистички децентрализован. Јунак се, превазилажењем и самоспознајом формира, али не мења се његово идентитетско језгро: он га делањем изнова потврђује.

У прозном стваралаштву Владана Матијевића јунакиња, којој је основна карактеристика већ поменути активни однос према себи и свету, појављује се у роману *Часови радости*. Маца Аксентијевић утемељеног је „идентитетског језгра”, она увек дела из исте позиције и њени поступци су предвидљиви: у свакој ситуацији Маца Аксентијевић реагује на исти начин – понаша се у оквиру свог система вредности. Ретко, а и тада иронијски третирано, одступа од свог идентитета преузимајући туђи: понекад глуми чедност и верност, подражавајући лажни идентитет Другог, да би потом исмејала те вредности. Маца

---

<sup>91</sup> „Егзистенција је самобиће, које је у односу према самом себи, а тиме и према трансценденцији, захваљујући којој оно зна да је себи поклоњено и на којој се заснива.” (Јасперс, 1973: 51,52)

Аксентијевић због тога није на маргини друштва, њен снажно утемељен идентитет чини да се друштво њој прилагођава. Волунтаризам Маце Аксентијевић учитава се при истицању њене рудиментарне мисаоне апаратуре, она тек понекад мисли о свом поступку, а у многим ситуацијама реагује онако како „осећа да треба”<sup>92</sup>, „водећи се својом вољом”.

„Маца Аксентијевић је према Стојку Ђукавцу осетила нешто чудно, нешто за њу ново. И сама се питала како ли се зове то нешто ново, док се празнина у њеним грудима претварала у људско срце.” (Матијевић 2006: 41)

Главна јунакиња осећа али не промишља околности у којима се налази. И у ситуацијама у којима се сусреће са емоцијама које су јој дотад биле непознате, њен идентитет и даље остаје непромењен. Маца Аксентијевић и у љубави остаје „груба”, бива неверна и неретко „сурова”. Систем вредности Маце Аксентијевић остаће до краја романа јасно утемељен и ниједна нова околност не доводи до тога да преиспита своје поступке и да се, евентуално, прилагоди. Главна јунакиња романа *Часови радости* понекад се маскира у нову и измењену верзију себе, али се испоставља да се у њеном карактеру и понашању ништа није променило. Она недвосмислено истиче своје приоритете у свету натфикције:

„А кад сам је упитао, Мацо, шта ти волиш, она се накратко замислила, па ми је рекла: ја волим кад се изјутра пробудим и схватим да сам млада, да сам здрава, да сам женско.” (Матијевић 2006: 34)

„Она вели, ја кад устанем, себи кажем: ништа нема смисла и свеједно је да ли сам добро или сам лоше, па кад је већ свеједно, онда ћу бити добро.” (Матијевић 2006: 47)

Посредством Маце Аксентијевић презентују се и филозофске идеје хедонизма<sup>93</sup>. Слободније речено, главна јунакиња романа *Часови радости* могла би бити репрезент једне филозофске мисли. Наиме, јунакињу карактерише константна потреба за акцијом, потрага за хедонистичким задовољењем која прелази у опсесију.

Јунакиња која је карактерно блиска Маци Аксентијевић портретирана је у роману *Сусрет под необичним околностима*. Ана Жежељ у свом „пензионерском животном добу” пожели да „одскаче школицу” нацртану испред њене куће. Ни у тренуцима у којима осећа да је животну угрожена њу не напушта „импулсивна еротска реакција”:

„Иако се раставља са животом, Ана Жежељ је приметила да возачу камиона добро стоје фармерке и да га је природа нештедимице обдарила.” (Матијевић 2016: 61)

Ана Жежељ такође не промишља животне ситуације већ реагује импулсивно. Иако јој је додељен виши степен самосвести, за разлику од главног јунака романа *Р. Ц. Неминовно* (Ана схвата да халуцинира), она импулсивно реагује. Управо због остварене самосвести Ана Жежељ „бира” да се при одлукама води својим осећањима а не промишљањем:

„Ана Жежељ је била свесна колико је мала вероватноћа да безобразно осмехнути Марјан Верговић стоји испред њених врата, међутим, када је зачула звоно, из неког њој нејасног разлога, похитала је ка њима пуна наде.” (Матијевић 2006: 82)

Тиме је Ана Жежељ егзистенцијално уверљивија од Радомана Циврића. Док Ана ужива потпуну слободу да бира да ли да се повинује својој свести или импулсу, Радоману Циврићу није остављена та могућност – он се понекад налази у вртлогу догађаја из којих се

<sup>92</sup> Иако јунакиња не промишља своје поступке, она је у сталном контакту са собом преко својих емоција (јунакиња је свесна свих својих потреба).

<sup>93</sup> „У хедонизму је испољена тежња за неодгођеном и живљеном срећом. Утолико је хедонизам протест не само спрам фактицитета — одгађања или уопће обезвређења ужитка на основу постулата организације и рада — него и спрам идеалистичке културе и етике.” (Маркузе, 1968: 251)

тешко излази, чини се да се надаље све дешава по одређеном аутоматизму над којим јунак нема контролу. Јунаци видно делају као да су „ван контроле”, али догађаји који, наизглед, делују као да су ван контроле, заправо су предодређени логичким сплетом околности. Јунак романа *Ван контроле* од почетка до краја романа реагује на истоветан начин, иако у сваком приповедачком тренутку он може да промени правац и природу свог делања. Његов утемељени идентитет не одступа од створених матрица, па се на тај начин догађаји одвијају онако како би се и очекивало. Неаутентичност услед суживота са „истима” јесте оно што издваја тог јунака од осталих јунака Матијевићеве прозе. Идентитет јунака романа *Ван контроле* у сваком тренутку једнак је колективном идентитету, чиме јунак губи на својој аутентичности. Најважнији тип изградње колективног идентитета Мануел Кастелс дефинише на следећи начин:

„Други тип градње идентитета, идентитет за отпоре, према Етзионијевој формулацији, доводи до стварања комуна или заједница. То би могао бити најважнији тип изградње идентитета у нашем друштву. Он изграђује облике колективног отпора иначе неподношљивом угњетавању, обично на темељу идентитета који су, по свему судећи, били јасно дефинирани повјешћу, земљописом, биологијом, олакшавајући есенцијално одређивање граница отпора.” (Кастелс, 2002: 19)

„Идентитет за отпоре” не одговара природи колективног идентитета у роману *Ван контроле*. Колективни отпор изостаје. Идентитет јунака се, такође, утапа у поменуто друштво које не пружа отпор нити разуме да је „угњетавано”.

Матијевићеви јунаци видно су јунаци акције, било да се та акција одвија у свету фикције или унутар света натфикције, што је, осим витализма, једна од основних потки њиховог идентитета. Јунаци потврђују идентитет кроз делање (егзистенцију) у оквиру оба света. Они ступају у интеракције са Другим и Друштвом, али и сами отпочињу различите акције, које их, са изузетком Маце Аксентијевић, доводе до пропасти” Управо својим делањем на више поља они потврђују да постоје, њихове особине долазе до изражаја и неретко се заостравају. Тако јунак романа *Крчмити ситну душу (Врло мало светлости)* током одвијања радње, по нахођењу које му диктира унутрашњи инстинкт, уприличује низ акција у оквиру безграничних простора своје слободне воље, а које на крају доводе до његовог страдања. Милутину Чабриновићу није одузето то да правилно резонује и уочава озбиљност ситуације – на почетку романа он је свестан тога да му прети велика несрећа:

„Схватио сам да ме прогоне. Да сам на реду за одстрел.” (Матијевић 2010: 95)

Јунак романа *Крчмити ситну душу (Врло мало светлости)* у сталном је покрету. Водећи се емоцијама, он доноси низ погрешних одлука: одлази на сахрану свог пријатеља саучесника; побегне у свој родни град, па се враћа у Београд, свестан опасности која му прети. Те акције нису оправдане разумним расуђивањем – да је у било ком тренутку одабрао да размисли о својој позицији,<sup>94</sup> јунак би поступао смиреније, „хладне главе”, и могуће је да би последице биле блаже. Несмиреност карактера не дозвољава му да разумно расуђује о својим поступцима, он реагује импулсивно и када нису у питању животне одлуке:

„Са радија ме је погодила нека Силванина песма па сам поразбијао неколико чаша.” (Матијевић 2010: 83)

Милутин Чабриновић интенциозно не придаје значаја неочекиваним догађајима, сматрајући да се такво понашање од њега очекује и истичући да за његов карактер поменути догађај није одступање од уобичајеног начина понашања. У неколико наврата истиче да је доскора био у потрази за својим идентитетом и да га је пронашао онда када је „постао” алкохоличар, правећи јасну разлику између алкохоличара и пијанца:

---

<sup>94</sup>Јунак у роману не престаје да размишља о себи и свету, и притом се више присећа прошлости или коментарише друштвене проблеме него што разумно проматра све опције које су му на располагању.

„Јесам алкохоличар, али нисам пијанац.” (Матијевић 2010: 99)

Када је пијан, Милутин Чабриновић себе разумева као храброг и неустрашивог човека, док признаје да је у трезном стању „слуђен” и уплашен. Милутинов идентитет је заиста заснован на алкохолизму, али он је сам изабрао да буде алкохоличар; карактерне особине главног јунака погодиле су развијању поменуте опсесије. У тренутку у ком јунак дела „по свом осећају”, било да је то под утицајем алкохола или у трезном стању, он не може да вербализује разлог за такву одлуку:

„Нисам успео да схватим шта ме је навело да дођем на сахрану, зато сам се тако непромишљено понео.” (Матијевић 2010: 120)

Јунак не схвата због чега се обрео у незавидној позицији, али разуме да је непромишљено донео поменуту одлуку. Ирационално доношење одлука делује по принципу импулсивности<sup>95</sup>.

„Узео сам живо маче у наручје и осетио наду која се тичала нас обоје. Ни сам нисам знао на чему се она заснивала.” (Матијевић 2010: 130)

И стрепња и нада су емоције које су приписане главном јунаку, међутим, његово разумевање порекла тих емоција је различито: у случају „наде” – јунак не разуме одакле она долази; док се у случају „стрепње” током целог романа гради „угрожавајућа” атмосфера. Осећаји који јунака подстичу на акцију нису блиски осећају мира који би га позиционирао у приповедачку ситуацију стагнације, из које би му било омогућено сталожено аналитичко проматрање. Јунак, како је већ било речено, улаже напор како би осмотрио „објективно стање ствари”, али не успева да стекне било какве закључке јер је у непрестаном „стању хистерије” и не полази му за руком да за себе „изабере најбољи пут”. Одређене приповедачке ситуације јунак разумева као непромишљене тек када се оне заврше. Након непријатног доживљаја он успева да се „докопа” контемплативног мира, да би се одмах кајао због донетих одлука. Ти тренуци трају кратко јер је Милутин Чабриновић „јунак са потернице”, и у сталном је покрету.

Главни јунак романа *Писац издалека* је јунак акције искључиво у оквирима свог натфиктивног света. У натфиктивном свету предузима низ радњи које га доводе до, по правилу, рђавог душевног и физичког стања. Исто као Милутин Чабриновић, и јунак романа *Писац издалека* на самом крају доспева у предсмртно стање, физички и психички изнурен до крајњих граница. Њега подела личности на Ја, Класика, Аутоцензуру, и подела његовог дела на различите наслове писаног романа, разликује од осталих Матијевићевих ликова који носе приповедну радњу.

Главни јунак романа *Писац издалека* и даље остаје целовит и из те перспективе проматра делове себе. Његова фигура се не формира током романа у дијалогу са „поцепаним” деловима идентитета – он је, као што је то случај са већином Матијевићевих јунака, формиран већ на самом почетку приповедања, да би се током радње карактер довео у питање упливом различитих делова личности који су у међусобној колизији. Јунак романа активно учествује у тим расправама, одбацује нове наслове и дела унутар романа који пише. Како би себи олакшао процес писања, он је активан током целог романа: мења руку којом пише, мења патроне за своје наливперо, да би се пред крај писања спустио на под. Један од

---

<sup>95</sup> „У вези са идеолошким ставовима у књижевним дјелима стоји, истиче пољска ауторица, ступањ „видљивости узрочно-последичних веза између збивања унутар фабуле.” Тако нпр. ирационализам води према наглашавању случајности збивања, недостатку унутрашње везе међу њима, а и фатализам који значи „неразумљиву и тајну нужност која влада свијетом завраћајује пјеснику да сувише истиче мотивационе везе.” (Флакер, 2011: 39)

наизглед најстатичнијих јунака домаће књижевности свој идентитет открива посредством акције: било да је то акција унутар романа који пише или се акција односи на услове за рад.

Егзистенцијализам прихвата бесмисао живота који не води нужно у пасивизам, већ подстиче на побуну која доводи до буђења активизма. Писање романа својеврстан је активистички чин који одређује јунака романа *Писац издалека*. Јунак иронијски исмејава књижевну сцену; он је активан и побуњен, а буни се на два нивоа: на првом плану буни се својим континуираним писањем и наизглед потпуном незаинтересованошћу за свет фикције, а на другом плану у свом делу приповеда о друштвеним проблемима са којима се сусретао у свету фикције.

Скоро сви Матијевићеви су побуњеници, и у том смеру активно делају; они се никада (осим у тренуцима потпуне утучености и безнађа, са којима се обично сусрећемо на крају романа) не препуштају пасивизму. Таква позиција јунака одговара Лиотаровом схватању постмодерног стања:

„Постмодерном је стању, међутим, разочарање страна, једнако као што му је страна и слијеп позитивност делегитимности”. (Лиотар, 2005: 7)

Побуњенички идентитет јунака основа је свих догађаја у романима и приповеткама у којима ти јунаци својом борбом не постижу ништа ни за себе ни за друге. Јунаци се не буне како би достигли свој идеал својствен хуманистичкој иконографији модерног света, они се буне како би опстали и, будући да је оваква побуна константна, на тај начин граде побуњенички идентитет.

Главна јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола* заинтересовала се за идеологију радикалног феминизма како би повратила свој идентитет који јој је одузет раскидањем дугогодишње везе. Идентитет главне јунакиње романа везан је за однос са Другим, те се промена формуле тог односа снажно одражава на њену егзистенцију. Аутентична природа јунакиње подразумева радикалну замену идентитетског ослоња: уместо односа Ја–Други она прелази на однос Ја–Друштво. Тај однос се читава као свеобухватнији и тиме „битнији”, а заснива се на побуни, која је одраз душевног стања јунакиње и минус присуства правог адресанта радикалних емоција.

Идентитет се читава у побуни – било да је у питању побуна која се односи на друштвене прилике (радикални феминизам јунакиње романа *Истопити Ендија Ворхола* (*Врло мало светлости*); побуна против лажног морала (писаца у *Писцу издалека*), побуна против учмалости друштва (у *Часовима радости*) или побуна која подразумева појединце (Ана Жежељ у *Сусрету под необичним околностима*) у односу са људима из своје околине, побуна јунака романа *Писац издалека* против својих укућана).

Готово сви јунаци који се буне нешто су изгубили: јунакиња романа *Врло мало светлости* – своју партнерку; јунак романа *Писац издалека* – мир; Ана Жежељ – љубав свог живота, песника Марјана Верговића. Они својом побуном покушавају да поврате стари идентитет или да формирају нови. Велика је разлика између та два случаја. Док Ана Жежељ жели да поврати стари идентитет „жене заводнице”, јунак приповетке „Ништа, тишина” жели исто, иако му, из перспективе из које приповеда, тај идентитет и није много значао:

„Никада нисам нешто посебно ни желео да ме овде има.” (Матијевић 2000: 128)

У тренутку у којем се јунак приповетке сусреће са потпуним ништавилем, он га одбија – одбија могућност дезинтеграције сопственог идентитета:

„Немогуће је да сам ја ништа, тишина.” (Матијевић 2000: 128)

Јунак се присећа идентитетских основа из живота пре приповедачке ситуације у којој се обрео.

„Не могу ништа и тишина да месе и пеку хлеб.” (Матијевић 2000: 128)

Јунак приповетке идентитет је градио на основу професије, те је то прва животна ситуација коју истиче у тренутку у којем покушава да пронађе себе. Приповетка је, исто као и приповетка „Суноврат”, из истоимене збирке, метафора изгубљеног идентитета. У приповеци „Ништа, тишина” реализује се метафорички смисао „губитка тла под ногама” портретисањем јунака који се обрео у потпуном ништавилу. У приповедању „ништавило није могуће”, што је још једна виталистичка карактеристика Матијевићевог приповедања. Јунак ће, управо приповедањем, открити нову карактеристику свог идентитета. На крају приповетке, схвативши да је приповедачка ситуација у којој се налази безизлазна, јунак решава да постане писац<sup>96</sup> и да измисли „нови свет”. У изузетној приповедачкој ситуацији јунак приповетке жели да створи натфиктивни свет својом имагинацијом, то јест писањем. Јунакова неаутентична позиција трансформише се у аутентичну посредством необичне ситуације у којој се налази, и он одлучује да писањем, односно „креацијом” себи створи „ново место у свету”.

У необичној приповедачкој ситуацији налази се и јунак романа *Слобода говора*. Из света фикције он се обрео у свету чије обрасце не може да разуме. У сукобу фиктивних светова буди се запостављени витализам главног јунака и у њему се јавља воља за животом.

Иако су јунаци романа и приповедака у одређеним делима привидно пасивни, као на пример јунаци из романа *Врло мало светлости*, они се само тако изјашњавају, док делају својим скривеним побуњеничким претензијама. Јунак романа *Окајавати Јулијану Ранковић (Врло мало светлости)* нагласиће да ништа не предузима, али он не дела у свету фикције, док у оквиру света натфикције доноси низ одлука и подухвата који га доводе до свести о прошлости, па самим тим и самог себе.

„Ништа нисам предузимао, осим што сам чекао да ми стигне чек из Америке.” (Матијевић 2010: 217)

У свету фикције јунак не предузима ништа: на јави,<sup>97</sup> односно у свету фикције он је носилац обележја пасивног јунака. Такав јунак дела, преиспитује и спознаје и себе и свет у простору снова – што представља примарни слој романа.

И јунак приповетке „Суноврат” (*Прилично мртви*) приказује себе као летаргичну личност која не предузима никакве кораке којима би се његова ситуација побољшала:

„Ако треба ја сад нешто да предузимам и да решим, онда нека, хвала.” (Матијевић 2000: 110)

Главни јунак „одлази на свирку”; то није свакодневна ситуација, приповедана позиција подразумева комплекснији емотивни ангажман него што би то подразумевао неки други посао (нпр. посао Радмана Циврћа у роману *Р. Ц. Неминовно*). Слично као и јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола (Врло мало светлости)*, и јунак приповетке „Суноврат” због губитка партнерке која је представљала део његовог идентитета доживљава посрнуће, испољено кроз понашање неприхваћено у фиктивном свету. Трагички положај јунака подразумева и посебан увид у фиктивни свет и аутентично сагледавање друштва: јунак разуме да се сви налазе у безнадежном положају исто колико и он, чиме је његова свест суверенија од нарушене свести јунакиње романа *Истопити Ендија Ворхола (Врло мало светлости)*. Јунак приповетке „Суноврат” преживео је побуну и огорчен је тренутним стањем ствари. На крају приповетке он одлази на свирку, где га, упркос непримереном понашању, колега прихвата у бенд. Реч је о својеврсном примеру амбивалентног односа Другог према појединцу који се може читати у Матијевићевом стваралаштву. Друштво појединца тумачи као чудака, али га не искључује. Иако се током целог романа прати

---

<sup>96</sup>Јунак приповетке „Ништа, тишина” може бити „претеча” главног јунака романа *Писац издалека*. Идентитетска изградња путем приповедања чест је приповедачки поступак у романима и приповеткама Владана Матијевића. Ипак, осмишљавање новог света посредством писане речи приповедачки је поступак који се уочава искључиво у роману *Писац издалека*.

<sup>97</sup>У роману *Окајавати Јулијану Ранковић (Врло мало светлости)* јава је простор фиктивног, а сан натфиктивног света.

јунакова постапокалиптична нарација о животу, он се на крају приповетке ревитализује управо посредством Другога.

Идентитет који се гради у односу Ја наспрам Другога запажен је у роману *Врло мало светлости* и приповеци „Суноврат”. У приповеци „Одлазим, рекао сам гласно и разговетно”, јунак преиспитује свој живот у тренутку смрти и у том преиспитивању долази до закључка да не може до краја спознати свет без свог одраза у Другога. Други је његова жена, јунакиња која може да сведочи о добрим и лошим странама његове личности и најинтимнијим тајнама. Трагедија јунака није у томе што је протраћио живот већ што и не разуме самога себе:

„Волео бих да сам видео Валеријин поглед, он би ми осветлао моју прошлост, а без те светлости тешко да ћу икада моћи сагледати живот и открити да ли сам у њему неке нешто пружио, или сам га узалуд потрошио.” (Матијевић 2011: 65)

Као у роману *Врло мало светлости*, и у приповеци „Одлазим, рекао сам гласно и разговетно” јунака не задовољава одговор Другога. Матијевић тиме истиче да је немогуће да Други суди о животу упитаног, иако јунаци такве одговоре потражују. У тренутку смрти, јунак покушава да реконструише свој идентитет у који безмало верује, на шта упућује и заповедни иронични наслов приповетке: „Одлазим, рекао сам гласно и разговетно”. Јунак говором покушава да се изрази иако му није најјасније шта је то што чини Ја. Непрестано се надајући да ће његова жена подићи главу и реаговати на његов животопис, али и на његово ново Ја, јунак очекује афирмацију како новог, тако и старог идентитета.

И јунак романа *Окајавати Јулијану Ранковић (Врло мало светлости)* спознаје да без Другога његов идентитет не постоји:

„Тад сам спознао да сам без ње недовршен човек.” (Матијевић 2010: 202)

Прерано умрле „драге”, раскиди, погрешно изабрани партнери и несрећне и неузвраћене љубави битни су узроци „крњег идентитета” главних јунака.<sup>98</sup> Јунаци се неретко осећају недовршено и испразно, њихове акције постају побуњеничке према фиктивном свету који раније нису ни примећивали. У односу са Другим понашају се опсесивно, што бива укључено у идентитетске карактеристике „чудака”.

Идентитет јунака Матијевићеве прозе некад се заснива и на родној опредељености. Трансродни идентитет јунака јавља се у приповеци („Путања шарене лопте или Промена”, *Прилично мртви*). Јунакиња се од првобитне идентитетске позиције удаљава и државом у којој живи, и именом, и презименом и полом – и истиче да се због тога не каје:

„Не кајем се што сам променила име, презиме, државу.” (Матијевић 2000: 76)

Промена пола најдрастичнија је „интервенција” на идентитету. Јунакиња ту информацију не открива на почетку приповетке, она је саопштена касније, у неколико штурих реченица. Главна јунакиња приповетке започиње своје приповедање у тренутку када су све промене о којима је реч већ годинама на снази, а она приповеда о прошлости. Транзиција између полова није подробно исприповедана, она се може схватити као реакција, као побуна против трауме из најранијег детињства. Промена пола није претпостављена другим променама које се односе на измештање у страну земљу и на промену имена и презимена. Постмодернистички „флуидни идентитет” не задовољава потребе ексцентричних јунака:

---

<sup>98</sup>Ваља направити разлику између јунакове перцепције сопственог идентитета и идентитета јунака који се формира током приповедања, а који опажа читалац. Иако се поједини јунаци приповедака и романа самокарактеришу као „недовршене личности”, они се у читалачкој рецепцији читавају као аутономни и аутентични јунаци, чији је идентитет повезан са апатридском позицијом у којој се налазе.

„За разлику од модерног доба, постмодерна парадигма претпоставља да ништа није стабилно, било шта може бити подвргнуто промени, да се може трансформисати, обновити, у складу са могућностима појединца. Савремени пројекат конструкције сопства напушта се у корист покретног пројекта који се може мењати и обнављати с обзиром на могућности које су на располагање ставиле улоге у друштву и жеље људи за променом. Иронија и хумор значајно доприносе овој промени, претварајући нову конструкцију у добровољно претпостављену игру. Чини се да је постмодерни идентитет продужетак вишеструких идентитета које преузимају сами појединци, у потрази за оптималном опцијом. Специфична анксиозност савременог сопства је мање присутна због могућности појединца да се идентификује са сликама, улогама и активностима које се често могу мењати. Присуство анксиозности у постмодерном сопству може се препознати само у кризи идентитета јунака, који преферирају андрогине типове, мачо жене, женствене мушкарце или радикалне промене, попут промене пола, а то се често може видети у акционим серијама и филмовима у облику ексцентричних ликова, који су део савременог пејзажа. Они могу играти улоге сарадника, доушника, сведока, али и преступника и осветника. У већини случајева постоји мотивација за ову промену, напетост која се поставља а коју производи немогућност хероја да их прихвате или чак страх да њихов нови идентитет неће бити схваћен као позитиван.” (Абрудан 2011: 31)

Именовање јунака у збирци приповедака *Прилично мртви* једна је од основних идентитетских означавајућих особина. По Аботу „Један од показатеља да неки лик доминира делом јесте честа употреба епонима – имена главних јунака и јунакиња у наслову дела.”(2009: 212). Отпором према имену добијеном по рођењу, јунаци указују на значај именовања при одређењу њиховог идентитета. Тако јунак приповетке „Тамна страна месеца” наглашава потребу за заборављањем основних стожера који су га чинили човеком какав је до тада био:

„Тамо ћу заборавити своје име и променићу свој изглед и живот.” (Матијевић 2000: 48)

Услед привидне дезинтеграције идентитетског језгра, јунак покушава да одбаци одреднице прошлог идентитета како би успео да успостави ново Ја које жели да радикално раскине са прошлошћу. Јунак приповетке „Официр ружног лица” такође истиче да је лако научио да броји јер му је то било од користи, док му учење имена и презимена није полазило за руком будући да то није сматрао битним за своју егзистенцију:

„Што се тиче учења имена и презимена, то ми некако није ишло. Име ми је Михаел а презиме Лефлер, мајка ме је молила да понављам за њом, али ја нисам хтео.” (Матијевић 2000: 33)

Одбацивањем имена јунаци се одричу своје прошлости и отварају нове просторе будућности у којој ће бити могуће да се, у измењеним околностима, оформе као нове личности. Процес одбацивања прошлости никада није успешан: јунакиња приповетке „Путања шарене лопте или Промена”, која је променила и име и презиме, чак и пол, и даље приповеда о својој трауматичној прошлости; она остаје „заробљена” у свом прошлом животу, и из њега говори о битним стварима: прошлост јесте њена приповедачка садашњост, актуелност. Промена идентитета није могућа, радикално раскидање са прошлошћу не потиरे успомене. Јунак, стога, готово да нема садашњости, његово ново име представља само спољну манифестацију, док су успомене оно што твори идентитет. Како би се приповедана ситуација још снажније нагласила, јунаци инсистирају да желе да промене своје име или су га већ променили или заборавили. Отпором према именовању истиче се мрачна природа прошлости којој име припада:

„Питам се како да опстанем у будућности када немам прошлости.” (Матијевић 2000: 119)

Комплексност Матијевићевих јунака огледа се и у томе што су видно окарактерисани и као јунаци предодређености. Прецизно обликованог идентитета, аутентични су због тога што су слободни да доносе своје одлуке и творе своје натфиктивне светове. Њихов идентитет обележен је и ситуацијама које су се десиле и пре тренутка приповедања у којима, понекада,



нису имали удела (трауме из детињства). Погубни утицај друштва на појединца у његовом формативном периоду пресудно га обликује. Појединац се посредством сусрета са Другим одваја од групе и постаје самосталан и аутентичан<sup>99</sup> јунак који формира своју натфикцију. Поједини Матијевићеви јунаци буне се против одговорности коју осећају, они су ње свесни, и јасни су им избори који су пред њих постављени. Ти избори су субјективни. У тренутку када јунак оствари своју аутентичну позицију, сви догађаји који му се након тога дешавају израз су његове слободне воље и одабира. Јунак романа *Крчмити ситну душу (Врло мало светлости)* наводи да га је живот „нанео” на одређени пут:

„Никако крст! Хоћу пирамиду са урезаном петокраком. Живот ме је гурнуо у комунисте, комуниста ћу и остати, па нек горим у паклу.” (Матијевић 2010:120)

Неколико реченица касније јунак признаје да је свесно приступио партији, водећи се сопственим етичким ставовима:

„А морао сам да уђем у неку странку, желео сам да сачувам породицу. Због њеног опстанка себе сам жртвовао.” (Матијевић 2010: 123)

Јунак признаје да је донео одлуку која ће касније утицати на његов живот и из које ће проистећи многе неповољне ситуације. Самосвест Матијевићевих јунака чини их аутентичним коментаторима сопствене судбине. Њихов идентитет се гради и у оквиру поменутих координата: одговорност за живот се прихвата у потпуности (*Сусрет под необичним околностима, Часови радости*), а уколико се не прихвата (*Врло мало светлости, Р. Ц. Неминовно, Слобода говора*), реч је о краху идентитета или психичком обољењу. Док год јунак поседује свест о односу натфиктивног света и света фикције, он делује као обликована личност која прихвата своје поступке, иако су они понекад исхитрени и непромишљени. Усуд Матијевићевих јунака огледа се у самосвести која указује на то да је јунак ипак „господар свог живота”.

---

<sup>99</sup>По Кјеркегору, да би човек постао појединац, он претходно мора да буде у општем, да заиста егзистира као појединац у оквиру општег. У *Појму ироније* наводи „(Данашње доба) не воли изолованост; одиста, како би то време могло поднети да неко има сулуду идеју да иде кроз живот сасвим сам – то доба које руку под руку (попут путника и војника који путују по утврђеном плану) живи само за идеју заједнице.” (Кјеркегор 1989: 247). Хабермас при тумачењу Кјеркегорових ставова о односу појединца и заједнице истиче важност одабира у оквиру општег тј. историјског: „Сваки појединац сусреће се са самим собом прво као са историјским производом животних околности, ипак тиме што „бира“ сам себе као тај производ он конституише сопство којем се то богатство конкретности сопствене животне историје у којој се он тек налазио, приписује као нешто за шта ће, ретроспективно, сносити одговорност.” (Хабермас 1989: 260)

## 10. ЕТИЧКИ АТРИБУТИ НАТФИКТИВНОГ И ФИКТИВНОГ СВЕТА

„Да се закопчавала сама, обратила би пажњу на однос између закопчаних и откопчаних дугмића, јер је њено расположење, још од пубертета, директно од тога зависило.” (Матијевић 2016: 23)

Фиктивни свет прозе Владана Матијевића, осим у изузетним ситуацијама (романи *Ван контроле*, *Слобода говора*), подражава свет стварности.<sup>100</sup> Систем вредности фиктивног света једнак је систему вредности који читаоци могу уочити и у стварном свету: друштво реагује на уврежене начине и понаша се у складу са оним што се у социологији назива јавним моралом:

„Јавни морал укључује моралне принципе који се односе на правну забрану убиства, пљачке, силовања, ропства. Дакле, односи се на правно деловање заједнице. Према Кристоферу Волфу, јавни морал обухвата следећа питања: полигамију, инцест, порнографију, хомосексуализам, самоубиство, помоћ при самоубиству, еутаназију, коцку, алкохолизам, абортус.” (Трајковић, 2011: 258)

Забрана и осуда су колоквијалне природе, друштво је и само насилно. Развијање концепта друштва у оквиру Матијевићевог приповедања подразумева раслојавање и у сталешком и у економском смислу: појединци се уздижу на друштвеној лествици, и за то се боре свим недозвољеним средствима.

Матијевићеви јунаци се супротстављају и јавном моралу, својим поступцима угрожавајући институције<sup>101</sup> брака, породице и државе и осећања као што су љубав и пријатељство. Вредност је „ознака за она својства лица, догађаја и схватања која, због својих карактеристика да задовоље извесне сврхе, постају предмет људских жеља, па се због тога одређују позитивно.” (Продовић, Милојковић, 2020: 17) Јунаци Матијевићеве прозе се буне саможивошћу и изокретањем система вредности (љубав у роману *Часови радости*), које потом, преобразене, имплементирају у своје натфиктивне светове.

Проматрање етике у оквиру стваралаштва Владана Матијевића уводи тему моралног релативизма којег Карло Алваро дефинише на следећи начин:

„Морални релативизам је метаетичка категорија у којој су моралне вредности и дужности повезане са културом и не егзистирају изван ње. Заправо, свака култура ће установити сопствене вредности и дужности, и стога не постоји ултимативно, објективно добро и лоше.” (Алваро, 2020: 19)

Јунаци Матијевићевих приповедака и романа у оквиру својих надфиктивних светова формирају сопствене моралне вредности и дужности које су супротстављене вредностима и дужностима друштва. Ополитна природа моралних постулата сведочи о две различите културе тј. о суштинској различитости фиктивног и надфиктивног света. Колико год био острашћен Матијевићев хетеродијегетички приповедач, он никада неће судити и том позицијом приближиће се моралном релативизму који одустаје од идеја доброг и лошег.

Системи вредности јунака, пак, остају затворени и нерелативизовани, јунаци се придржавају сопствених изграђених вредности. Њихови светови су целовити, али увидом у природу вредности које творе њихов натфиктивни свет, бива исмејан поредак света фикције.

---

<sup>100</sup>Под синтагмом „свет стварности” подразумева се свет који је „могућ у стварности”. Више о томе у поглављу „Фантастика у прози Владана Матијевића”.

<sup>101</sup>„Питања јавног морала или морала заједнице су изнад права. На пример, права штета од порнографије није како неки сматрају то што вређа људе, већ што вређа основне друштвене институције, као што је брак.”(Трајковић, 2011: 257)

Јунаку романа *Писац издалека* писање романа битније је од бомбардовања, јунакињи романа *Сусрет под необичним околностима* алкохол и секс важнији су од породице, јунак романа *Р. Ц. Неминовно* своју нову заљубљеност претпоставља жени.

У роману *Сусрет под необичним околностима*, писац посебну пажњу придаје јунакињиној сексуалној жељи – која се у свету стварности и фикције тумачи као сексуална девијација – главна јунакиња се буни против тога што њена ћерка Милена не дели исти систем вредности као она. Ана Жежељ вредности до којих је ћерки стало – као што је на пример верност у браку – сматра лажним и на тај начин им одузима кредибилитет. Јунак натфиктивног света омаловажава и исмева системе вредности фиктивног света. Ставови Ане Жежељ подсећају на „слободарске хипи пароле” шездесетих година двадесетог века,<sup>102</sup> али они у контексту садашњег тренутка (који је јасно назначен календаром) не могу опстати. Слобода стечена сексуалном револуцијом није друштвена категорија која опстаје у времену, борба за слободу везана је за појединца а не за идеологију. У односу са ћерком слобода се разумева као немарност, себичност и безобразност. Ана Жежељ се ни у својој младости није уклапала у формиране одлике фиктивног света:

„Ана Жежељ је била много лења и никако није могла да разуме девојке које су у време социјалистичке изградње одлазиле на омладинске радне акције, као да у граду није било довољно мушкараца.” (Матијевић 2016: 71)

Ана Жежељ је аутентичан јунак који не може да буде део идеолошког покрета јер не дели системе вредности којима се води група, било да је реч о општеприхваћеним или маргинализованим идејама и групацијама.

Шта одликује систем вредности Ане Жежељ? Као и већина јунака Матијевићеве прозе, Ана Жежељ је зависна од алкохола, дувана и секса, кратко речено – од порока. Са сличном ситуацијом сусрећемо се и у романима: *Крчмити ситну душу* (*Врло мало светлости*), *Часови радости*, *Слобода говора* и *Ван контроле*. Ана, ипак, претпоставља наведеним пороцима љубав према песнику Марјану Верговићу. Таква приповедачка ситуација је изузетна и не учитава се у поменути романима: у роману *Крчмити ситну душу* „на врху лествице” јунакових приоритета јесте причање приче, док су у *Часовима радости* сексуални чин и виталност приоритет. Ана Жежељ је све подредила љубави према Марјану Верговићу, а пороци заузимају место које је било намењено песнику. Иако је Ана Жежељ, током целог романа, а ради својих сексуалних апетита, портретисана као неморална, на листи њених приоритета је љубав. На питање како Ана Жежељ разуме морал, треба рећи да Владан Матијевић, у духу постмодернистичке поетике, иронизује озбиљне, филозофске теме:

„Демонима се нарочито свиђало то што је Ана Жежељ појам морално доживљавала као оно што се мора, а морал као резултат морања.” (Матијевић 2016: 79)

Неконвенционално схватање морала „допало се нечистим силама” које прете Ани Жежељ. Фиктивни свет се не придржава моралних начела које је сам наметнуо, али то не значи да морална начела не постоје. Слично важи и за религију која је један од основних покретача радње романа. Иако ни анђеоло Милинко нема кредибилитет,<sup>103</sup> он иронично, проучава грехе Ане Жежељ. Демони су, са друге стране, доследни, не нарушавају сопствени систем вредности, и тиме „добијају” на кредибилитету у ситуацијама у којима морално расуђују о Ани Жежељ. Главна јунакиња не познаје категорију јавног морала. Јунакиња није

<sup>102</sup> „На Западу је то био период преиспитивања и оспоравања правила и норми, и прихватања духовних и уметничких модуса из других култура које су раније биле игнорисане. Свакако, уколико смо у потрази за покретом који као да обухвата и постмодернизам, хипи покрет одговара том опису. Хипи покрет се бавио стварањем нове културе, која је одбацила апсолуте и рационализам. Хипији су прихватили различите облике духовности, одбацили материјализам и капитализам и одступили од културних норми. У хипију је постојао менталитет који би се могао одредити паролом 'anything goes'. Био је то племенски покрет без стега претходне генерације.” (Мекфарлејн 2007: 4)

<sup>103</sup> На самом почетку романа исприповедани су сви греси анђела Милинка.

грешна, она се не бори против света који је сама изградила, већ против система који су конструисали други. По својим карактерним особинама Ана Жежељ је ближа демонима него анђелу (иако их сагрешење анђела Милинка доводи у непосреднију везу), комшиници или ћерци. Јунакињи не недостаје негативна карактеризација која укључује Божије заповести<sup>104</sup>; „не убиј” и „не кради” једине су о које се није огрешила. Уз то јој се придодају и смртни грехови, као што су: пожуда, блуд, гордост, охолост, гнев и лењост. Ана Жежељ се, као носилац атрибута аутентичности, не уклапа ни у вредносни систем религије. Њен систем вредности, током времена, постао је аутономан у толикој мери да она и не примећује етичке параметре света фикције.

„Услед чињенице да је сама ретко говорила истину, Ана Жежељ је била убеђена да и други људи лажу све што кажу.” (Матијевић 2016: 125)

Јунакињини приоритети зачудни су и у роману *Часови радости*. Маца Аксентијевић, главна јунакиња романа, упркос томе што је заљубљена, сексуално искуство схвата као обавезу:

„Маца нема времена за забаву, мора да одвоји најбоље парче.” (Матијевић 2006: 33)

Сексуални чин постаје „посао”. Реч је о *систематичности* и *убрзаности*, које су основне одлике савременог света. Јунакиња до интимних односа не долази случајно већ одлази на забаве на којима „одваја” мушкарце који су јој потребни. Фигура Маце Аксентијевић представља метафору потрошача, а њеним опхођењем у љубавним односима мушкарац је обезвређен и сведен на средство за задовољавање – у случају романа *Часови радости* – основних животних потреба. Систем вредности натфиктивног света Маце Аксентијевић не подразумева конвенционално схваћене основне животне потребе (исхрана, сан, новац, здравље, потреба за другим, потреба за сигурношћу и слично). Примарне потребе за јунакињу су сексуални чин и алкохол. У роману *Часови радости*, на ироничан начин третиране су вредности фиктивног света. То је подразумевани свет, који читалац уочава у својој стварности. Маца Аксентијевић, у постмодернистичком маниру исмевања конвенционалних система вредности, подучава своје другарице о односима са мушкарцима. У приповеданој концепцији романескног света, Маца је у улози „учитељице” – некога ко преноси знање. Знање главне јунакиње је „улично” и искуствено и истиче праву природу њеног натфиктивног света, истовремено коментаришући фиктивни свет:

„Цаба ти факултет ако си лоша у кревету.” (Матијевић 2006: 53)

У свету романа *Часови радости* сви споредни јунаци (које читалац упознаје искључиво посредством односа са главном јунакињом Мацом Аксентијевић) понашају се

---

<sup>104</sup> Главна јунакиња романа крши готово све Божије заповести на различите начине. Прва Божија заповест гласи: „Ја сам Господ твој, немој имати других богова осим мене.” Ана Жежељ идеализује Марјана Верговића. Даље заповест каже: „Не прави себи идола нити каква лика; немој им се клањати нити им служити.” Ана Жежељ поставља на ово недозвољено место песника преко своје љубавне опсесије. Друга божија заповест гласи: „Не узимај узалуд имена Господа Бога свог.” Јунакиња кроз цео роман покушава да наметне својој комшиници да се за њу моли, без искрене вере у Бога она покушава да му се, за сваки случај, додвори. Још једна Божија заповест гласи: „Поштуј оца свога и матер своју, да ти добро буде и да дуго поживиш на земљи.” А Ана Жежељ наводи да је добро што су јој родитељи умрли да не би морали да пате због њених силних скандала. Следећа Божија заповест гласи: „Сећај се дана одмора да га светујеш: шест дана ради и обави послове своје, а седми дан је одмор Господу Богу твојем.” Ана Жежељ не поштује никакве празнике ни обичаје. Божија заповест: „Не убиј” – не одоноси се на главну јунакињу јер она никога не убија. Ипак следећа заповест: „Не чини прељубе”, прекршена је небројено пута кроз цео живот главне јунакиње. Ана Жежељ не зна више ни шта је истина колико се уплела у сопствене лажи, па тако крши и Божију заповест: „Не лажи”. Следећа заповест гласи: „Не укради”, и Ана Жежељ не краде, али крши већ следећу заповест: „Не пожели оно што је туђе”, јер жели туђе мушкарце.

слично као главна јунакиња: *покоравају се* њеним жељама и деле сличне системе вредности. Доктор коме је Маца Аксентијевић љубавница правда своју савест тиме што својој превареној жени стално купује скупе поклоне. Уочљива је јасна разлика између доктора и Маце Аксентијевић; док се доктор правда за своје поступке, свестан јавног морала који је нарушио, Маца се никоме не правда, верујући да је то што чини исправно. Маца Аксентијевић још једном *осваја аутентичност* формирајући систем вредности ван групе. Иако су у роману *Часови радости* натфиктивни и фиктивни романескни свет блиски, они се разликују по рефлексу традиционалних вредности на које се споредни јунаци позивају, а које главна јунакиња не уочава у оквиру свог натфиктивног света.

У роману *Слобода говора*, главни јунак, Владимир Ф., носилац је вредности фиктивног света романа. Систем вредности фиктивног света у том роману у складу је са Матијевићевом поетиком, он је само привидно срећен, а заправо укључује корумпираност, одсуство савести, себичлук који је претпостављен „друштвеном добру”.

Ни у једном Матијевићевом прозном делу не сусрећемо се са фиктивним светом у којем се поштују етичке вредности настале у том свету. Јунаци не стоје насупрот Друштва како би нарушили ред, у Друштву је ред само формално успостављен. Друштво увек дела против јавног морала, док јунаци увек делају у складу са својим уверењима.

## 11. НЕТИПИЧНИ ЈУНАЦИ ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

„Тог дана је Р. Ц. био мрзовољан од самог јутра. Сањао је протекле ноћи змије Цецу, Цацу и Цицу, шилосисату лепу мулаткињу, своја два будилника, Векину веш-машину и певца Доминга.” (Матијевић 1997: 144)

Како би се одредили нетипични јунаци прозе Владана Матијевића претходно је потребно дефинисати који су то типични тј. типски јунаци који се јављају у његовом прозном стваралаштву и у знатној мери га карактеришу. Портер Абот наводи низ типова који се јављају у наративима:

„Ако бисмо инсистирали на томе да ниједан лик не може да се упореди са сложенешћу и промешивошћу људи у стварном свету, онда би свака карактеризација, ма колико била рељефна, увек подразумевала извесно упрошћавање. Због тога је појам типа од великог значаја. Све културе и супкултуре корист низ типова који се појављују у свим врстама наратива; лицемер, кокета, неваљало дете, вечити оптимиста, доминантна мајка, строги отац, преварант, горопадна жена, добри Самарићанин, слабић, ограничен човек, осветољубива жена, казанова, неспособњакчић, проститутка златног срца, свадљив човек, сироче, јапи, наивчина, бунтовник.” (2009: 217)

Омеђани западноевропским културолошким и социолошким матрицама јунаци прозе Владана Матијевића припадају поменути типовама, али се могу и уже одредити, као на пример: свезнајућа комшиница, сујеверна баба, корумпирани социјалиста, „меки” диктатор и тако даље. Карактеристично за све типове јунака прозе Владана Матијевића јесте њихова физичка „човеколикост” која ће у наредним примерима изостати.

### 11.1. Поособљавање предмета. Јунаци псеудостатике

Прозу Владана Матијевића карактеришу и „неживи јунаци”. Предмети се трансформишу у јунаке посредством своје асертивне природе. У склопу Матијевићевог фантастичког света,<sup>105</sup> предмети који оживљавају учествују равноправно у радњи иако су, због своје природе, физички статични. Традиционални, „живи” јунаци никада не комуницирају са јунацима-предметима. Матијевић твори приповедни свет у којем су јунаци „навикли” на онеобичену стварност.

Јунацима-предметима додељена је значајна улога у формирању романескног света. Превазилазећи декоративну улогу која им је традиционално додељена, они представљају јунаке-симболе који наглашавају догађај, упозоравају на будућа дешавања. Приповедачки свет романа *Сусрет под необичним околностима* обилује тим типом „јунака”:

„Звонце је одахнуло јер му се јутрос ништа није радило.” (Матијевић 2016: 16)

Звонце „прати” и истиче психичко стање главне јунакиње Ане Жежељ. Звонце се „противи” својој природи: није гласно, у складу са поетиком целог романа, „буни се” и игнорише задатак. Слично главним јунацима романа, јунаци-предмети не желе да прихвате своје традиционалне улоге: у свету натфикције, у чијем је средишту јунак, они делају на неуобичајен начин. Сат у соби Ане Жежељ „буни се” због тога што му нису замењене батерије. Својом побуном себи придодаје нову сврху: борбу против живота који „живи”.

Губљењем карактеристика предмета сат се приближава природи човека, и на тај начин се смешта у људски свет. Сат који не ради и који се због тога буни представља контрапункт главној јунакињи која не жели ништа да ради. На сличан начин Ана Жежељ „одузима сврху” фрижидеру. Он је празан и не служи ничему: фрижидер „уздише”. Предмет

<sup>105</sup>Више о томе у посебном поглављу „Природа фантастике”.

„одбија” да буде само предмет. Кактус „ликује” и тиме потврђује своју претпостављену „нарогушену” и „борбену” природу.

Осим јунака-предмета, и органи оживљавају. Јунакињини делови тела делају независно од ње:

„На такво њено понашање, њена пичка је развлачила усне у осмех и вероватно би се, да је умела, и наглас насмејала.” (Матијевић 2016: 13)

Органи главне јунакиње њу исмевају. Ана Жежељ је у роману углавном сама: супротстављају јој се делови тела (вагина као највиталнији и најбитнији део њеног тела), покућство (фрижидер, сат, кактус), мачак и анђеос. Са изузетком једне посете ћерке Милене и комшинице Босе, јунакиња из свог натфиктивног света не комуницира са људима, али комуникација са Другим не изостаје. Реч је о потреби Матијевићевих јунака за повезивањем са Другим, макар и ради конфликта, па се јавља комуникација са традиционално некомуникативним ентитетима, са предметима и животињама.

Роман *Р. Ц. Неминовно* такође је парадигматичан за проучавање улоге јунака-предмета у приповедању Владана Матијевића. У свету натфикције главног јунака предмети се опиру његовом делању, њихова природа је угрожавајућа.

„Веш-машина је програмски мрзела Р. Ц.-а и често би, када је он био у кади, изазивала овакву пакост. Неколико пута је успела да му опрљи ноге. Била је безобразна, размажена, међутим, Веки ју је много волела и увек је налазила оправдања за њена понашања.” (Матијевић 1997: 31)

Предмети нису само носиоци радње, него и носиоци људских особина. Карактер предмета утиче на острашћене емоције које главни јунаци развијају према њима. У случају веш-машине и споредни јунак улази у комуникацију с предметом, али се о тој комуникацији сазнаје посредно, те није сигурно да ли жена Р. Ц.-а веш-машину заиста види као живу. Јунаци-предмети „заводе” и „нервирају”, њихова природа није суптилна:

„Затим је из унутрашњег цепа од сакоа узео кључ од сефа. Померио је гоблен *Уснуло чобанче* и откључао сеф. У сефу се налазила шпаркасица од керамике у облику свиње. Заводљиво је гроктала.” (Матијевић 1997: 23)

## 11.2. Животиње као јунаци

У прози Владана Матијевића животиње учествују у радњи на различите начине:

1. као животиње;
2. као животиње из народних веровања и изрека;
3. кроз зооморфизам.

1. У роману *Крчмити ситну душу*, главни јунак у преломном животном тренутку (у коме одлучује о својој судбини) на прагу своје старе куће угледа маче. Маче постаје симбол краткотрајног уверења да за јунака, као и за маче, постоји нада. Маче је знак „новог рођења”, којем тежи главни јунак романа. Испоставља се да живот преоптерећен погрешним потезима није могуће „започети испочетка” (што је чест усуд Матијевићевих трагичких јунака). Главни јунак држи уз себе маче док оно не умре. Иако је помислио да би морао да оде до продавнице и нахрани маче, јунак то није учинио. Демотивисаност јунака, о којој је било речи, није карактерна особина јунака носиоца радње, већ је последица живота преоптерећеног прошлости. Прошлост утиче на садашњост; јунацима је тешко да живе у садашњици.

У роману *Сусрет под необичним околностима* јунакињин љубимац је мачак Бошко. Ана Жежељ гаји осећања према свом љубимцу: труди се да му, у „тешко подношљивим”

временским неприликама, набави и храну. Њој самој није битна сопствена исхрана, њене потребе свODE се на алкохол, али уочава потребе љубимца, стара се о другом бићу. Реч је о одраслој мачки, која у роману има другачије симболичко значење од мачета. За разлику од мачета које својом крчком и младом природом симболизује могућност новог живота, мачку Бошку је приписана ћуд „пргавог” кућног љубимца чврсто обликованог карактера. Својим особинама подсећа на газдарицу, због чега постаје део натфиктивног света главне јунакиње. Однос газда–љубимац нарушава поступак Ане Жежељ; она у кућу прима непознатог мачка, у почетку и не приметивши да то није Бошко. Приповедана ситуација сведочи о све изразитијој расејаности главне јунакиње и нарушавању стабилности њеног натфиктивног света.

2. Животиње се у приповедању Владана Матијевића видно одређују као митолошка бића преображених особина. Тако у роману *Р. Ц. Неминовно* змије бране новчаник главног јунака. Реч је о реализацији реторичке фигуре „змија у новчанику”. Змија је животиња врло сложене митске симболике и један је од најраспрострањенијих митских симбола. У различитим културама змија симболизује: плодност, бесмртност, обнављање, лечење, зло... Због демонског порекла змије, у балканским и другим народима постоји страх од те животиње, и према њој се исказује поштовање како би се умилостивила. Јунак се понаша у складу са народним веровањима – покушава да „удовољи” змијама, не узимајући новац из новчаника, будући да оне стално шиште и нападају га. Иако фантастичког карактера, змије су блиске вредностима света фикције: оне представљају етичке вредности којима главни јунак, иако шкрт, не може у потпуности да се повинује, и зато са змијама долази у сукоб. Ослањајући се на потенцијал народних веровања, Матијевић реализацијом алегорије наглашава „нов поредак света, породично језгро” које се заснива на материјалним, новчаним вредностима.

На крају романа, када се по невремену пење до торња, јунак се сусреће са животињом као предсказањем страшног. Матијевић се служи народним веровањима и симболиком која, актуализована, добија ново, често супротно, значење.

3. Неретко јунаци Матијевићевих прозних дела изгледом подсећају на животиње:

„Ана Жежељ је себи личила на јазавца, али само док је гледала у своје лице, кад би погледом обухватила тело, себи је личила на чапљу.” (Матијевић 2016: 28)

„Ани Жежељ је ћерка увек личила на гуску, а тог јутра више него обично.” (Матијевић 2016: 28)

Јунаци на себи виде анималистичке атрибуте због тога што им је свет животиња ближи него фиктивни свет људи. Ани Жежељ је прихватљивија идентификација са животињом него са, на пример, ћерком Миленом. Јазавац је у народном веровању лукава животиња, често штеточина: што се надовезује на дотадашњу карактеризацију Ане Жежељ. Птица је, са друге стране, носилац различитих симболичких одредница. Тело главне јунакиње романа *Сусрет под необичним околностима* подсећа на чапљу: птица незграпне грађе и донекле комичног изгледа. Таквом карактеризацијом Ана Жежељ се у свести читалаца јавља као крхка, али издржљива; она је „испошћена” алкохоличарка, лукава љубавница и љута комшиница. Чак и љубавници Ане Жежељ подсећају на животиње:

„Лазо Кадилак ставом подсећа на ловачког гонича.” (Матијевић 2016: 43)

„Одабрала је Ранка Ракочевича јер јој је он личио на магарца.” (Матијевић 2016: 121)

Лазо Кадилак поистовећен је са ловачким гоничем, што упућује на његову агресивну природу (лов и гоњење ловине).

Идентификација са животињом може, у склопу Матијевићевог концепта фантастике, упутити на одређене демонске особине јунака:



„Дуго нисам могао да заборавим њен осмех. Јулијана Ранковић је имала мачеће зубе.”  
(Матијевић 2010: 234)

У роману *Врло мало светлости*, чија је радња смештена у фантазмагорични простор снова, протагонисти те радње нису слични јунацима из света фикције, онима који „преузимају” демонске карактеристике. За разлику од претходно поменутих идентификација са животињама, у случају Јулијане Ранковић не имплицира се да јунакиња личи на мачку, већ да заиста поседује мачије зубе. У склопу сујеверних веровања мачка се појављује као помоћник вештица. Јулијана Ранковић поприма надљудске карактеристике, постаје весник несреће која се и обистињује на крају романа. Главни јунак примећује мачије зубе у њеном осмеху, који се тиме преображава из љубавног и благонаклоног осмеха у осмех злобе и пакости.

## 12. ЈУНАКИЊЕ ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

„Маца Аксентијевић воли месо, децу, аутомобиле. А кад сам њу упитао, Мацо, шта ти волиш, она се накратко замислила, па ми рекла, ја волим кад се изјутра пробудим и схватим да сам млада, да сам здрава, да сам женско.” (Матијевић 2006: 34)

### 12.1. Главне јунакиње у прози Владана Матијевића

У средишту прозног стваралаштва Владана Матијевића врло често се налазе јунакиње. У романима *Сусрет под необичним околностима*, *Часови радости*, *Врло мало светлости*, као и у већини приповедака из збирки приповедака *Пристаништа* и *Прилично мртви*, главни јунаци су жене. Јунакиња је по правилу „особењак”, померен из свакодневице, и као и остали Матијевићеви јунаци, она формира свој свет натфикције. У приповедачким одељцима у којима јунакиње имају споредну улогу (нпр. роман *Окајавати Јулијану Ранковић*), оне бивају обликовани јунаци са својим апатридским животима и онеобиченим карактерним особинама. Наратор се, неретко, иронично односи према њима.

Као споредни јунаци јављају се мушкарци који са женским јунацима улазе у разне врсте односа и на тај начин наглашавају њихове карактерне особине. У Матијевићевој прози јунакиње су карактерисане на следеће начине:

1. физичким изгледом;
2. сопственим поступцима и аутокарактеризацијом;
3. сликама које о њима граде Други.

1. Матијевић не карактерише само споредне јунаке посредством описа физичког изгледа, та врста карактеризације део је и сложеног система портретисања главних јунакиња романа и приповедака. Ана Жежељ је у више наврата карактерно одређена и описом њеног тела. Понекад се то чини и кроз визуру саме јунакиње. Ана Жежељ се огледа у огледалу и стиче нелепе утиске о сопственом телу.

„Док се вода сливала низ њу и односила сапуницу, Ана Жежељ је погледала ка огледалу и уздахнула. Нарочито јој се ружним чинила кожа стомака, као да јој је ту била за два броја већа па се зато отромбољила и висила.” (Матијевић 2016: 126 )

У готово свим приповедачким ситуацијама у чијем средишту је главна јунакиња, женско тело и однос према њему је битан елемент лика, као оруђе којим се реализују одређене намере. Јунакиња романа *Часови радости* Маца Аксентијевић опседнута је својим физичким атрибутима и помоћу њих реализује хедонистичке животне идеале. Ану Жежељ у стварност враћа свест о пропадању тела. Тело није само тело: женски полни орган је у његовом центру и он је третиран као најбитнији алат за постизање задовољства у животу. У неким романима у којима су главни јунаци мушког пола, женско тело је и даље у центру пажње: *Р. Ц. Неминовно* примећује тело своје измаштане драге и замишља је у љубавном заносу.

„Р. Ц. је гледао Слободанку Киш благо црвенећи. Њена уска хаљина изазвала је *неминовну језу*.” (Матијевић 1997: 51)

Споредне јунакиње често нису телесно окарактерисане. Тако је у роману *Окајавати Јулијану Ранковић* жена „блиска измаглици”, она је измаштана драга без јасних физичких атрибута. У роману *Писац издалека* главни јунак, иако сексуализован и напет, не приповеда

јасне физичке карактеристике жене свога брата, већ описује начин на који она говори. У роману *Крчмити ситну душу* жена је описана физички само како би се истакао њен сиротињски статус. Јасно је да је снажнији акценат на карактеризацији преко физичког изгледа у оним ситуацијама у којима је главни јунак романа или приповетке жена. Чини се да долази до инверзије: жене саме себе карактеришу преко физичког изгледа, док мушкарци то чине ређе.

2. Главне јунакиње романа *Сусрет под необичним околностима*, *Часови радости* и *Врло мало светлости* исказују свој аутентични карактер низом поступака који осликавају њихов поглед на свет. Ана Жежељ се разоткрива у односу са ћерком Миленом, са доктором кога посећује, са комшиницом Босом. Читалац је упознаје посредством успомена које јунакиња евоцира и које у читаочевој свести призивају слику младе Ане Жежељ. Њено приповедање је непатворено. Ана Жежељ је својим приповедањем о прошлости и својим односом према блиским људима и животињама у читалачкој рецепцији представљена као довршена индивидуа: затворена у своје вредности и неспособна да сагледа ширу слику света који је окружује, што је чест случај у Матијевићевом приповедању које не допушта разумевање између света фикције и света натфикције. Јунакиња романа *Часови радости* својим поступцима јасно упућује на хедонизам, главну црту свог карактера. У роману *Истопити Ендија Ворхола (Врло мало светлости)*, јунакиња се налази у изузетном положају – она води дијалог у монолошкој форми, шаље имејлове на које не добија одговоре. Поступак једносмерне комуникације, на чему јунакиња инсистира, сведочи о њеном карактеру. Каснији поступци приказаће је као неуравнотежену и лаковерну јединку несавршеног карактера. У сва три поменута случаја јунакиње су склоне аутокарактеризацији али и збуњености која наступа приликом покушаја самоспознаје:

„Маца Аксентијевић ни сама није знала да ли је стварно љубоморна, или глуми љубомору да би имала алиби што се иживљава над мушкарцима.” (Матијевић 2006: 52)

„Ана Жежељ је поново почела да шета, али је убрзо села на сред собе, неодлучна куда даље да иде. Изгледало је да ће сваког часа поћи ка кревету, али је, и саму себе изненадивши, кренула у супротну страну.” (Матијевић 2016: 95)

„Грлила сам маму и волела Тину. Осећала сам кривицу али нисам схватала због чега, због кога. Много шта ја не схватам и не знам.” (2010: 47)

3. Матијевић извесно одузима колективу или споредним јунацима прилику да приповедају о главној јунакињи. Главну јунакињу романа читалац упознаје и посредством односа са Другим. Ана Жежељ током романа коментарише свој однос са ћерком Миленом. Реч је о измењеној реакцији Другога на главног јунака. Након сусрета са доктором, на основу његових реакција не сазнаје се ништа о Ани Жежељ. Чак је и карактеризација Ане Жежељ, онако како је види анђео Милинко, несигурна и штура. У роману *Часови радости* о Маци Аксентијевић ретко проговарају Други, иако роман започиње поглављем „Репутација Маце Аксентијевић”. У том поглављу не приповеда се заиста о животу главне јунакиње, дакле, реч је о изневереном читалачком очекивању.

Маца Аксентијевић говори сама о себи и не оставља се простор за сагледавање из туђе перспективе.<sup>106</sup> У роману *Истопити Ендија Ворхола (Врло мало светлости)* главна јунакиња препричава своје односе са мајком и бившом девојком: Матијевић је портретише као нестабилног јунака, те се њеном расуђивању „не може веровати”.

---

<sup>106</sup>Туђа перспектива односи се на друге јунаке а не на наратора који својим тоном приповедања износи свој став о главној јунакињи.

## 12.2. Фигура мајке

Жена се у прози Владана Матијевића неретко јавља у улози мајке. Реч је о односима заснованим на принципима који не потпадају под мајчинске, а за поменуте односе обично је везана велика породична траума. Мајка је видно немарна, она је аутентична и не може да испуњава обавезе које јој друштво намеће, а које она не осећа „као своје”. Мајчински инстинкт, чини се, често у потпуности изостаје. Из нарушеног односа између мајке и детета развијају се индивидуе које немају поштовања према старијима. Ћерка Ане Жежељ мајку назива „матором вештицом”, те тиме и она излази из оквира конвенционалног обраћања у оквиру породице. Ипак, као јединка, дете постаје супротно од своје мајке, па тако и ћерка Милена представља негатив Ане Жежељ. Она је уредна, верна, тежи стабилности и миру. Осим необичног односа са ћерком, у роману *Сусрет под необичним околностима* Ана Жежељ има аутентичан однос и са својим родитељима:

„Сећала се дана када је Никита Хрушчов посетио Београд, тада су јој погинули њени родитељи. Нису јој недостајали. Није их нимало волела.” (Матијевић 2016: 70)

Ана Жежељ није окарактерисана као психопата.<sup>107</sup> Она је другачија од својих родитеља: представља њихов негатив као што је Милена другачија од ње, а истоветна својој баби и свом деди. Смена генерација, односно отпор према наметнутом свету који појединац осећа у оквиру породице, онемогућава било какву комуникацију на равни мајка – ћерка. Ана Жежељ је свесна тога да су њени родитељи били њена супротност:

„Помислила је како су њени родитељи погинули на време, да су остали живи, вероватно би због њених скандала полудели.” (Матијевић 2016: 72)

Анини родитељи и Анина ћерка не разумеју живот какав она води и натфиктивни свет којем припада. Јунакиња покушава да приволи ћерку сопственом натфиктивном свету, изражавајући гађење према свим вредностима које ћерка заступа. У средишту романа је Ана као мајка, те анђео Милинко у својој бележници одваја посебан одељак за њену улогу мајке. У роману се приповеда о томе како је Ана Жежељ престала да осећа мајчинску одговорност у тренутку када је на свет донела здраво дете. Њена вера у то да се човек *сам бори у свету* доведена је до крајњих граница; чим се породила, она се враћа у своју аутентичну позицију без преузимања одговорности за Другог. Ани Жежељ се додељују одређене мајчинске карактеристике:

„Ана Жежељ не поседује мајчински инстинкт, нити верује да тако нешто постоји, што је ипак није спречило да сву породичну заоставштину, изузев куће у којој живи, на брзину распрода и новац ручи Милени, у време када је ова са мужем покушавала да добије дете помоћу вештачке оплодње.” (Матијевић 2016: 122,123)

Ану Жежељ, којој се негира „мајчински инстинкт”, читалац ипак види као мајку, као некога ко се, напослетку, брине о свом потомку и његовој будућности. Миленино дете било би „наставак” Ане Жежељ, „отпор” који је и сама пружила родитељима. Иако је мотивише као себичну, приповедач је истицањем поменутог поступка релативизовао дотадашњу јунакињину позицију „мајке-монструма”. Ана Жежељ је ипак мајка, јер би немајка била она јунакиња која би своје дете оставила и не би се бавила њиме, нити би оно било део њеног живота. Иако приповедач каже да главна јунакиња након порођаја није осетила никакво посебно осећање, она је до тренутка приповедања, као и у тренутку приповедања, активни

---

<sup>107</sup> „Повезане карактеристике психопатије (нпр. плитка емоционалност, бешћутност, недостатак кривице, манипулативност, импулсивност и неодговорност) оцртавају појединце који често искоришћавају људе око себе и који се упуштају у криминална и друга антисоцијална понашања.” [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-83156-1\\_1](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-83156-1_1)

учесник у животу своје ћерке. Главној јунакињи је стало до ћерке Милене исто онолико колико је ћерки стало до мајке. Милена доживљава велике емотивне потресе због живота којим живи мајка и страхује за њено здравље.

У роману *Часови радости* мајка се појављује само једном, и то у тренутку у којем посећује своју болесну ћерку:

„Косана Аксентијевић је кријући од свог мужа дошла да обиђе ћерку. Да јој донесе лекова и лимуна, и воћног сока. Да мајчински стави длан на њено врело чело. Да јој измери температуру и укори је што неће лекару. Да јој превиде ракијину облогу. Да јој скува чај од шипурка. А да је знала како Маца Аксентијевић дубоко у себи верује да би њу пре излечио неки мушкарац и презнојавања, по једно на шест сати, или по два презнојавања на осам, Косана Аксентијевић би као фурија излетела из ћеркине собе и сложила се са својим мужем да изрода треба пустити да цркне.” (Матијевић 2006: 62)

Кратки одељак може бити протумачен и као сигнал нарушених породичних односа. Иако мајка посећује болесну ћерку, из контекста је могуће закључити да су породични односи нарушени. Отац Маце Аксентијевић се не именује као њен отац већ као муж Косане Аксентијевић. „Скандалозни” живот Маце Аксентијевић не осликава се посредством односа са мајком, као што је то случај у роману *Сусрет под необичним околностима*. Наратор пружа летимичан увид о присутности мајке у животу Маце Аксентијевић, која и поред своје породице остаје на сопственом животном путу.

У роману *Истопити Ендија Ворхола* нараторка је у непрестаном сукобу са мајком. Лоши односи са родитељем и раскид са вољеном особом основне су теме романа. До сукоба долази услед покушаја помирења фиктивног света мајке и натфиктивног света главне јунакиње. У читалачкој перцепцији нараторка свакако делује као „поремећена индивидуа”, док мајку читалац доживљава на уобичајен, могло би се рећи стереотипан начин. Мајка се не оглашава у роману, сваки јунак је „провучен” кроз приповедачку призму главне јунакиње. Сви поступци мајке чине се примереним, док сви поступци нараторке говоре о потпуном урушавању њеног психичког стања.

„Онда ми је она поменула оца. Повукла ме је за језик, а ја сам морала да јој кажем да ме је отац сексуално злостављао.” (Матијевић 2010: 15)

Однос ћерке и мајке нарушен је опсесивном природом главне јунакиње и њеном неспособношћу да функционише у свету фикције. Нараторка жели да казни мајку због тога што се обрела у свету и због тога што се налази у незавидној ситуацији. Мајка контролише колико и када нараторка пије лекове и труди се да ћерка буде боље. Она представља типично окарактерисану мајку, која и у тешким тренуцима бива уз своје дете, чак и када је дететово понашање деструктивно и угрожавајуће. Комуникација између мајке и ћерке у роману је немогућа као и комуникација између Ане Жежељ и њене ћерке Милене. Док Ана Жежељ и нараторка романа *Истопити Ендија Ворхола* формирају своје натфиктивне светове и опирају се конвенцијама, Милена и мајка нараторке представљају уврежено размишљање, традиционалну вредност стварног, фикционализованог света.

Осим „љубљене драге”, у роману *Окајавати Јулијану Ранковић* мајка представља кључну фигуру. У својим халуцинацијама наратор се често осврће на лик мајке, или се просторно премешта код ње. Она се стално појављује у сновима:

„Мајка је отворила. Није се обрадовала што нас види. Кожа јој је била боје земље.” (Матијевић 2010: 211)

Мајка представља симбол свега што ће се догодити или свега што се догодило. Она је, као симбол, везана за снове у којима се помиње дом, нераскидива је од детињства и младости наратора. Мајка симболизује сигурност за којом наратор жуди и која му је нарушена другом женском фигуром у његовом животу. Мајка у роману не представља само идеал

традиционално схваћеног породичног поретка већ је уздигнута до симбола вечности, мира и стабилности.

Нарушен однос ћерке према мајци можемо уочити и у приповеци „Дошљак”:

„Мајка има мање сисе него што су моје. То је и њен муж приметио још оног дана када је стигао.” (Матијевић 2011: 24)

Ћерка се не поистовећује са мајком и из тога следи поређење. Традиционални систем вредности подразумева хијерархијски однос у којем је дете подређено мајци. Мајка је, традиционално представљена, десексуализовано биће.

У приповеци „Дошљак” ћерка осећа да је жена исто као и њена мајка и њихова полност је једино што их повезује. Мајка и ћерка су странкиње једна другој и немају никакву емотивну повезаност. Мајка сексуално општи пред својом ћерком и тиме унижава своју позицију, па ћерка, због таквог искуства, мајку почиње да посматра као „биће еротске пожуде”, а не као „неговатељицу”.

Главна јунакиња преузела је моделе понашања своје мајке и није њен опозит. Научено понашање ћерке подразумева преузимање истог система вредности који укључује доминантног мушкарца, секс и насиље.

Због чега онда не долази до комуникације између мајке и ћерке? Да ли су оне у истом – једном креираном па преузетом – натфиктивном свету? У причи се уочава снажна интроспективна склоност главне јунакиње, док је мајка портретисана сопственим поступцима. Главној јунакињи додељен је виши степен свести него њеној мајци, па је на тај начин она обликована као аутентични јунак који се – не својим поступцима већ њиховим проматрањем – издваја из натфиктивног света мајке. Крај приповетке, када трагично оконча свој живот, указује на то да је јунакиња своју животну позицију схватила на другачији, трагичан начин. Јунакиња се самоубиством уздиже у поље аутентичности и излази из научених и преузетих образаца, и тиме их обезвређује.

У свим примерима о којима је било речи, осим романа *Окајавати Јулијану Ранковић*, приказан је однос мајке и ћерке. У приповеци „Официр ружног лица” на радикалан начин активирана је тема патријархата, са нагласком на односу мајке и сина. Традиционално представљену брижну мајку, пуну нежности и разумевања, запоставио је отац. Исто као и у приповеци „Дошљак”, син преузима обрасце, али од свог оца, док је према мајци садистички настројен, на шта она нема одговор.

„Мајка није умела, није желела, или није смела да ме удари.” (Матијевић 2011: 34)

Док је отац насилан и према мајци и према сину, главни јунак бира да се идентификује са оцем, те му женска фигура мајке изазива гађење. Искуства агресије формирају „оштећеног” појединца, и Матијевић приповеда правила патријархата која ће „сама себе” обновити посредством наученог понашања главног јунака приповетке.

Фигура оца у прози Владана Матијевића увек је у функцији симбола: отац се не карактерише, његова улога је да својим, неретко агресивним понашањем, оправдава мајчине поступке. Очух је неко ко никада не заузима позицију оца – ни у роману *Истопити Ендија Ворхола (Врло мало светлости)* ни у приповеци „Дошљак” – он се појављује као јунак који је у комуникацији са мајком и не остварује комуникацију са дететом. У приповедачким ситуацијама у којима је однос детета и биолошког оца тематизован, он је често насилан као у приповеци „Официр ружног лица”: отац је симбол агресије због које јунак приповетке остаје трајно неснађен и одбачен у свом натфиктивном свету.

Да ли је, онда, за разлику од мајке, фигура оца „минус присуство” у прози Владана Матијевића? Оцу није придодата значајна улога у животу главних јунака. Често се наговештава да је управо понашање оца довело до ситуације о којој се приповеда: да је он први импулс због којег је започето приповедање или живот вредан приповедања.

### 12.3.      Говор о феминизму у прози Владана Матијевића

Говор о активизму у оквиру феминизма се у прози Владана Матијевића јавља у различитим облицима, али је најчешће иронијски интониран. У роману *Истопити Ендија Ворхола (Врло мало светлости)* главна јунакиња преузима улогу феминисткиње како би успела да изгради свој нови идентитет који је дезинтегрисан услед урушавања љубавне везе. Она се изјашњавала као феминисткиња и пре свог „краха личности”: из њених имејлова сазнаје се да је са бившом девојком разговарала о феминистичком питању и да су оне образовале клуб или „Култ Пресвете Валери”. У тренутку у ком остаје сама, јунакиња радикализује своје ставове, и коначно из пасивног положаја псеудоактивисткиње прелази у акцију. Феминизам главне јунакиње романа не представља либерални феминизам<sup>108</sup> већ је реч о радикалном феминизму<sup>109</sup> који поприма милитантне карактеристике (јунакиња је спремна да употреби насиље). Управо то радикализовање обесмишљава и иронизује цео активистички „рад” главне јунакиње. Владан Матијевић, уз то, пружа јасне назнаке<sup>110</sup> о томе да је јунакиња психички болесна, те се њен напор додатно обесмишљава. Основни фокуси радикалног феминизма су: мушко насиље над женама, силовање, женска неправда и патријархат. Јунакиња се не осврће разложно на мушку доминацију у оквиру друштва већ се концентрише на ђавола: Ендија Ворхола, који „носи у себи зло”. У оквиру феминистичке теорије – било да је она радикална, либерална или социјалистичка – подразумевају се грађанска права и јасно дефинисана слобода у разним сегментима живота, без мистичних примеса.

С друге стране, јунакиња романа као одговор на угрожени друштвени статус не подразумева протесте већ потпуно уништење мушког рода – она у парку уговара куповину пламенобацача којим жели да покори мушкарце. Матијевић на још један начин обесмишљава активизам главне јунакиње: посредством јунакињине исповести читалац сазнаје да је измислила како ју је мушкарац злостављао, а разлог томе је њена мржња према мушкарцима. Уочава се јунакињино крајње поједностављено проматрање друштвене ситуације и наслућује се да је њена борба себична и лична. Феминистички покрет, без обзира на то о којем је таласу или правцу реч, подразумева колектив. У Матијевићевом роману главна јунакиња је део колектива који не постоји, представљајући тако само побуњеног појединца који се не бори за права жена већ решава личне фрустрације, потпомогнута изокренутом и дегенерисаном верзијом феминистичке идеологије. У роману се не појављују мушкарци који су јунакињи нанели зло, чак ни у њеном сећању, па се тако радикални и лични феминизам приказује више као поремећено стање свести више него као покрет.

Назив њеног култа: „Друштво за елиминисање мушкараца”, истиче бесмисленост оваквог покрета. Матијевић не само да исмева феминизам главне јунакиње већ га чини потпуно безвредним, и на крају, глупим и непромишљеним: за такве идеје могу се узети само жене поремећене свести, каква је главна јунакиња романа.

И у роману *Сусрет под необичним околностима* главна јунакиња се неповољно изражава о мушкарцима: она мисли да су сви мушкарци и „сујетни” и „глупи”. У њима види предмет своје пожуде, али их слабо поштује и цени, са изузетком њене велике љубави. И песника Марјана Верговића углавном замишља као оваплоћену телесност, очекује да се он, леп, појави на њеним вратима док његове духовне врлине бивају занемарене или прећутане.

---

<sup>108</sup> „(Либерални феминизам је) један од праваца феминизма који се јавио као политичка позиција 1970-их и 1980-их година. Либерални феминизам се фокусира на једнакост у јавној сфери између жена и мушкараца, која се постиже законским променама. Његов примарни циљ је да женама омогући једнак приступ образовању, здравственој заштити и радном односу док приватна питања нису у фокусу.” (Грифин: 2017)

<sup>109</sup> „Радикални феминизам именује све жене као део потлачене групе, истичући да ниједна жена не може безбедно да иде улицом без страха од тога да ће је угрозити мушкарац.” (Роланд, 1990: 272) „Радикални феминизам истиче да еманципација и једнакост са мушкарцима није довољна.” (Исто: 274)

<sup>110</sup> Главна јунакиња пије лекове, иде код психотерапеута. Из приповеданог односа мајке и ћерке видимо да је мајка забринута за психичко стање своје ћерке.

И њени други љубавници приказани су искључиво као предмет пожуде. Ана Жежељ не говори о феминизму већ о потенцијалној мизандрији, која се огледа у искоришћавању и одбацивању мушкараца. Порекло мизандрије није најјасније: главна јунакиња романа нема трауматично детињство или проблематичну фигуру оца.

Да ли је заиста реч о мизандрији или јунакиња занемарује туђа осећања из егоизма и немара? Мизандрија по дефиницији представља патолошку мржњу према мушкарцима, какву, на пример, осећа јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола*. Ана Жежељ пак мушкарце одбацује зато што су јој досадни и глупи, а не због тога што их патолошки мрзи. Код јунакиње се мизандрија потенцијално развила услед одсуства Марјана Верговића и потребе да у сваком мушкарцу тражи њега. Да ли је бес према мушкарцима исто што и патолошка мржња? У роману *Истопити Ендија Ворхола* главна јунакиња нема потреба за мушкарцима, она је и у љубавном животу лезбејског опредељења. Ана Жежељ, иако бесна на многе мушкарце, и даље има потребу за њима. Мада Ана Жежељ није феминисткиња по својој вокацији, нити заступа било какве активистичке ставове, она својим делањем руши стереотипне патријархалне обрасце, чиме се „уписује” у поље феминистичког делања.

Понашање главне јунакиње романа *Часови радости* подсећа на уврежену представу о промискуитетном мушкарцу. Маца Аксентијевић се изборила за личне слободе на којима се заснивају феминистичке теорије: она контролише свој сексуални живот и емоције и не робује патријархалним правилима понашања. Она у томе претерује, претвара се у ловца, чиме се умањује релевантност њених одлука. Маца Аксентијевић је освојила слободу, али њу не занимају насиље у породици, једнака грађанска права, лезбејско материнство – она није феминисткиња. У неколико наврата Маца показује женску солидарност, али само како би подучила девојке да буду исте као она, и да саме за себе „обезбеде своје уживање” и слободу. Мацино схватање начина како се долази до слободе коси се са феминистичким теоријама и представља, заправо, њихову сушту супротност:

„Тачно је да тада изгледаш глупо, мало и јадно и унижено, али нема везе; уместо да те тако потчини, мушкарац постаје твој зависник, и убрзо потпада под твоју власт.” (Матијевић 2006: 53)

Цитирано резоновање поставља следећи постулат: „Да би дошао до циља, претрпи све што није у складу са твојим уверењима.” Систем вредности Маце Аксентијевић „померен” је у односу на уобичајени система вредности, чак и када није реч о феминизму. Он би гласио: „Уложи све могуће напоре да дођеш до свог циља не иступајући од својих уверења.”

Да ли је нужно подносити жртве и правити компромисе да би се дошло до циља? Циљ Маце Аксентијевић није племенит: она жели да мушкарци буду у њеном власништву, како би их малтретирала и потом напустила. И ту је могуће уочити мизандрију која се прикрива сексуалном жељом. Маци Аксентијевић, осим у једном случају – баш као и код Ане Жежељ – мушкарци нису потребни изузев за сексуално општење; за љубав јој је потребан један посебан мушкарац. Да ли Маца Аксентијевић ејакулирање по лицу схвата као понижење? Будући да о томе проговара, она тај чин схвата као дубоко понижење, а приповедањем који следи покушава да то понижење оправда.

У прози Владана Матијевића феминизам се неретко изравно именује:

„Не може да разуме ни феминисткиње. Који курац оне оће, често се пита, али много ређе него зашто риболовац пушта уловљену рибу.” (Матијевић 2006: 110)

Наратор духовито потцртава Мацину незаинтересованост за одређену групацију активиста и њихову борбу. Она феминизам примећује, али се у њему не проналази.

Лезбејство је видно везано за мизандрију. Главна јунакиња и нараторка приповетке „Пууф” у обраћању својој драгој, исто као и јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола*, изражава свој негативан став према мушкарцима:

„Ниси веровала да су мушкарци прљави и груби.” (Матијевић 2010: 16)



Јунакиња приповетке „Пууф” мрзи мушкарце из личних побуда. Она не дозвољава да се њена партнерка приближи мушкарцима који је могу удаљити од ње. Дакле, не бори се против мушкараца ради друштвених питања већ због својих љубавница. Самодовољност жена основна је тема и приповетке „Пууф” и романа *Истопити Ендија Ворхола*. Хомосексуална позиција јунакиње не доводи до спознаје система одбацивања друштвених појава и актера:

„Хетеросексуалност нема монопол на логике искључивости. Оне једнако могу карактерисати и подражавати геј и лезбејске позиције идентитета које се конституишу производњом и одбацивањем Другог: та логика се огледа и у непризнавању бисексуалности, као и у норматизујућем тумачењу бисексуалности као недостатка лојалности и привржености, што су две окрутне стратегије брисања.” (Батлер, 2001: 147, 148)

Мизандрија јунакиња приповедака тежи искључењу мушкараца из друштва, односно маргинализована група људи тежи маргинализацији друге групе.

Активизам Матијевићевих јунака никада неће бити успешан – чак и у ситуацијама у којима се труде да буду активистички настројени, Матијевићеви јунаци греше; они никада не могу бити активисти због тога што су аутентични. Феминизам подразумева деловање у колективу, а аутентичан јунак никада не може бити део колектива.

### 13. ОД ЛУДИЛА ДО ПОРОКА – ПСИХОЛОШКИ АТРИБУТИ ЈУНАКА ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

„Седам ружних и мршавих крава једе седам дебелих крава, казао сам књиџарки која је радознано гледала у мене. Она је изгледала као да је изашла из неког мог сна, тако се и понашала.” (Матијевић 2010:226)

#### 13.1. Детињство. Јунаци трауме.

Приповедачка садашњица видно је последица прошлих времена која су на јунаке оставила дубок траг и трауму. Траума их окупира у тренутку приповедања, обично неколико година или деценија касније<sup>111</sup>. Тако у приповеци „Путања шарене лопте или Промена” главна јунакиња приповеда о свом брату кога васпитачица није пустила у вртић услед његовог инвалидитета. Свет фикције је у најранијем детињству одбацио јунакињу. Траума из детињства је први импулс преко ког јунак освешћује своју „другост”: сусрет са светом фикције који по природи тог сусрета мора бити непријатељски.<sup>112</sup> Главну јунакињу приповетке формира трауматични догађај из детињства: она је променила пол, отишла у другу земљу и учинила све како би се духовно и просторно одаљила од трауматичног искуства. Матијевићеви јунаци видно иступају из позиције истраумиране индивидуе,<sup>113</sup> они трауме никада не преброде већ их „закопају” дубоко у себе и беже. У том бекству сусрећу се са светом фикције који је истоветан свету који их је повредио. У сусретима са самима собом неретко су аутодеструктивни.

Трауме из детињства обележиле су и јунака приповетке „Официр ружног лица”: очево пребијање њега и мајке учинило га је шовинистом, а ругање деце мизантропом. Јунак је одрастао и у садашњости проговара са једнаким гневом који је осећао када су се трауме десиле, није се померио из позиције посматрача ужасних догађаја. Он не перципира будућност већ само прошлост, због чега је заточен у сопственим мислима. Приповедање о прошлости једини је принцип деловања. Јунак приповетке запазио је зло у свету – спознање га од тог зла удаљава. Његова интроспекција у вези са минулим догађајима доказује да је био посматрач који је „проматрао”. Приповедање о трауматичним догађајима сведочи о природи детињства као формативном периоду. Нарација није лишена страствености, која доказује да се јунак није помирио са ситуацијом у којој су му други нанели бол. Уколико би се јунак уклопио у своје окружење, то јест у свет фикције, он би се оженио и наставио насилничку матрицу свога оца. Јунак ништа од наведеног није урадио, остао је љут и запитан. Таквим ликовима Матијевић не пружа ни „врло мало светлости”: јунакиња приповетке „Дошљак” једину светлост види у самоубиству.

Питање трауме из детињства најприметније је у Матијевићевим приповеткама, док су у романима јунаци углавном „лишени” подробно исприповедане прошлости иако и њих прошлост свакако оптерећује: Ана Жежел „робује” прошлости у односу на своју прву љубав; јунаци романа *Крчмити ситну душу* и *Слобода говора* робови су своје прошлости у којој су били успешни у каријерама; јунакиња романа *Истопити Ендија Вохола* је заточена у прошлости своје бивше везе. Ти догађаји нису увек трауматични: јунаци су проживели интензиван период свога живота и остаће у њему „заточени”, на исти начин као и јунаци који су преживели трауматични тренутак у детињству.

<sup>111</sup> „Базична (Фројдовска) теза је да је нешто (разумевање, идеја) трауматично обрисано (суспрегнуто) из сећања и замењено фиктивном креацијом (фантазијом, обманом), а ипак нежељена истина инсистира на свом присуству враћањем и утицањем на свог субјекта у форми симптома. Варијације које су иманентне у оваквој структури манифестују се у свим типовима неурозе, перверзије и психозе.” (Тејлор, Винквист, 2001: 412)

<sup>112</sup> Долази до сукобљавања моралних начела.

<sup>113</sup> Јунаци беже од своје прошлости и нису спремни да се сретну са проблемима.

Са друге стране, у романима се обликују јунаци који активно проживљавају садашњи тренутак. Главни јунак романа *Писац издалека* приповеда о догађајима који се одвијају у тренутку писања; јунакиња романа *Часови радости* живи „дан за даном” и не обазире се на своју прошлост или будућност. И у романима *Ван контроле* и *Р. Ц. Неминовно* јунаци на сличан начин третирају своју прошлост.

За разлику од јунака који су претрпели одређену трауму у детињству, јунаци поменутих романа су делимично ослобођени своје прошлости: њихово делање није обележено догађајима из детињства; по својој природи су активнији. Пасивност „истраумираних јунака” замењује виталност јунака који су у сталном покрету и који се непрестано суочавају са новим искуствима покушавајући да превладају разне препреке. Нова искуства нису део приповедачког света у романима у којима су портретисани јунаци који су претрпели трауме у детињству. Оне их онеспособљавају за даљи живот, и њихов идентитет изграђује се на основи трауме. Јунак се „затвара” у свој натфиктивни свет. Самоубиство јунакиње приповетке „Дошљак” једина је акција коју могу подузети јунаци трауме.

На који начин Матијевић третира детињство у приповедању? Иако је човек слободан, он је, по Сартру, немоћан да се оствари у свету, те је инсистирање на слободној вољи појединца у самој основи егзистенцијализма<sup>114</sup>. Ту се не подразумева само слободна воља; егзистенцијализам се залаже за оно непоновљиво у човеку, за конкретне и контекстуализоване ситуације, те субјективитет. Иако у Матијевићевом приповедању свака траума у детињству представља различиту ситуацију која је контекстуализована другачије, сви јунаци се, на крају, то јест у наставку свог живота, нађу у истом пасивизираним положају: „у сну о прошлости”, из којег не могу да се пробуде. Дете је подложно утицају, и његова судбина зависи од тога како ће одреаговати на дати догађај и како ће га касније тумачити. Да ли је дете слободно да изабере начин на који ће превладати трауму и да ли уопште догађај разуме као трауму?

„Кад се каже да је човек слободан, то значи да, према егзистенцијализму, не поседује слободу, него да је сам слобода. Исто тако, човек нема егзистенцију, него јесте егзистенција. Она је потпуна или није уопште.” (Зуровац 2000: 14)

Јунаци функционишу по начелима свог натфиктивног света обликованог као одговор на угрожавајућу трауму. Пасивност јунака са доживљеном траумом у детињству јесте карактеристика која се не уклапа сасвим у систем потпуног неделалања у свету. Јунаци приповедају о својој прошлости и тиме изнова оживљавају у старом простору нове мисли, уз помоћ којих „прилазе” траумама, што је блиско Кјеркегоровом идеалу човека егзистенцијализма.<sup>115</sup> У случају трауме из детињства слобода и витализма ипак се проналазе у приповедању.

### 13.2. Халуцинације и опсесивне мисли<sup>116</sup>

Ниједан главни јунак прозе Владана Матијевића није лишен неког облика халуцинације или опсесивних мисли. Халуцинације се углавном јављају као оптичке појаве: најчешће у стањима поремећене свести и високе фебрилности. У роману *Сусрет под необичним околностима* главна јунакиња романа је у честом сусрету са бићима која су део

<sup>114</sup>Сартр је сматрао да је појединац одговоран за своје животне изборе па је заговарао активистичку ангажованост насупротив пасивној контемплацији. (Бекер, 1999: 37)

<sup>115</sup>„Однос који се односи према себи, или у односу то да се он односи на самога себе; властито ја није однос, него враћање односа на самога себе. Човек је синтеза бесконачности и коначности, пролазности и вечности, слободе и нужности.” (Кјеркегор 2000: 41)

<sup>116</sup>Однос халуцинација и фантастике у приповедању Владана Матијевића је сложен. Необичне појаве се у приповедању читавају као халуцинације, док се развијањем романескне радње и гомилањем фантастичних ситуација усложњава наративни ток те необичне појаве постају део фантастичког света романа.

њених халуцинација. Халуцинације Ане Жежељ увек су оптичке али никада екстракампне, те се у роману одржава привид нормалности.<sup>117</sup> У приповедачким ситуацијама у којима Ана Жежељ не може да види шта се дешава, јасно се наговештава да није реч о халуцинацији већ опсесивној мисли:

„Упитала се да јој Боса у флашу није испразнила бешику?” (Матијевић 2016: 116)

Матијевић јунакињи пружа моћ учачавања необичног стања као догађаја који није део реалности:

„Не придајући важност том невероватном доживљају, или пак халуцинацији, она се загледала у свој одраз.” (Матијевић 2016: 27)

У одређеном приповедачком тренутку јунакиња није сигурна у то да је видела нешто фантастично па игнорише цео догађај. Јунакињу карактерише снага воље и она је, чак и оштећеног менталног здравља, у стању да разграничи своје уобразиље од стварности, или да према њима има дозу критичког става. Халуцинације се јављају онда када се особа налази у изузетно психички нестабилној и надраженој ситуацији – у каквој се главна јунакиња наведеног романа налази од самог почетка приповедања. Матијевић њене халуцинације поткрепљује још једним аргументом – алкохолизмом. Ана Жежељ слабо спава, конзумира алкохол у великим количинама, и у роману се више пута истиче да она не води рачуна о свом психичком и физичком здрављу. Атмосфери „погубљености” доприноси и инсистирање на приповедању о јакој врућини која мори главну јунакињу. Високе температуре неповољно утичу на психичке болеснике, изазивајући погоршање симптома њихових поремећаја. Главна јунакиња све више губи контролу, почиње да јој се привиђа мртва познаница и халуцинације нису више везане само за један симбол, за симбол анђела, већ се шире на цео свет натфикције:

„Ана Жежељ је на крају дугачког реда спазила Микаину. Она је стајала мирно незаинтересована за оно што се збива око ње. Гледала је Ану право у очи, изразито непријатељски. Ани Жежељ се слошило.” (2016: 56)

Иако на самом почетку романа главна јунакиња одбија да прида било какав значај халуцинацијама, оне се све чешће јављају, а усамљеност је толико изражена да Ана Жежељ себи допушта комуникацију са предметом своје халуцинације:

„Слушај ти, ћурколики анђеле... – закључила је да га није довољно увредила, морала се поправити – ти ражаловани ћурколики анђеле... – тако је већ било боље, могла је да настави – да ме пустиш на миру... је ли ти јасно... ти имаш своје проблеме, ја имам своје, и нема потребе да једно другом отежавамо живот...” (2016: 170)

Обраћањем анђелу, јунакиња га признаје и преводи у свој свет натфикције, где више не представља халуцинацију већ је саставни и легитимни део стварности. Обраћање анђелу отвориће пут другим халуцинацијама, па оне у једној ноћи, којом се завршава роман, преплављују цео јунакињин свет и заувек га мењају. Главној јунакињи романа *Сусрет под необичним околностима* халуцинације, и када је у потпуности преплаве, делују као нешто зачудно, јер су коренски такве, али их она посматра као део збиље а не као нешто што није део реалног света.

У својој прози Владан Матијевић обликује и колективне халуцинације неке друштвене средине. Са таквом појавом читалац се сусреће у роману *Часови радости*:

---

<sup>117</sup> „Екстракампне халуцинације се односе на необична чулна искуства која превазилазе могући сензорни оквир; на пример неко би могао да опише како види да се нешто дешава иза његових леђа (изван видног поља), или да осети како га додирује удаљени предмет.” (Алдерсон: 2016)

„И још мирис хлора, који је све запахнуо, створио је код становништва масовну халуцинацију да се њихов град налази на обали Медитерана. Конзервативнији грађани су у купаћим гаћама ишли по улицама, а на једном делу Трга своје пешкире су распротрли нудисти.” (Матијевић 2006: 123)

Назначеним приповедачким поступком Матијевић истиче колектив који представља једноумну и неаутентичну јединку. Халуцинација је дубоко лична и представља израз субјективног доживљаја, а у роману *Часови радости* цео колектив има исту халуцинацију. За разлику од Ане Жежељ – чија халуцинација јесте оптичка, али којој се јунакиња до самог краја романа не препушта у потпуности, држећи се „делом себе за под сопствене реалности” – колектив је потпуно препуштен халуцинацији и дела у складу са оним што опажа. Ана дуго одбацује халуцинацију као нешто што није валидно у њеном свету, док халуцинација постаје једини свет који колектив познаје. Матијевић ту халуцинацију оправдава спољним утицајем – мирисом хлора којим је главна јунакиња отровала људе. Оптичка халуцинација у роману има улогу фатаморгана:<sup>118</sup> у ситуацији екстремно неповољној по човека појављује се оаза и у којој он може пронаћи утеху. Колективу је потребан град који се налази на обали мора, мираж лепше стварности.

У роману *Сусрет под необичним околностима* наратор описује анђела, док у приповеци „Пууф” главна јунакиња детаљно описује своју халуцинацију – начин на који види одређену реч:

„Пууф је за мене видљив. Он је благо ружичаст и не могу да схватим ни да верујем да га други не виде.” (Матијевић 2011: 14)

Иако је цитирано опажање блиско синестезији,<sup>119</sup> на примарном новоу реч је о халуцинацији. Боје које јунаци виде као услов синестезије налазе се искључиво у њиховој перцепцији, а не у простору: таква синестезија не ремети реално разумевање света, нити омета његово функционисање. Јунакиња приповетке „Пууф” каже да је за њу „пууф” видљив, и она не разуме како други људи не могу да га виде. Јунакиња, за разлику од синестета, не разликује подражаје који долазе из њене главе од подражаја који се налазе у стварности. Визуализација речи „пууф” део је јунакињиног натфиктивног света који у потпуности израћа из халуциногенних мисли. У натфиктивном свету јунакиње, халуцинација се не разумева као измењено стање свести, као у случају Ане Жежељ, већ као саставни део тог света.

Јунак романа *Писац издалека* непрестано халуцинира и конструише ликове са којима улази у комуникацију. Измаштани ликови воде самосталан и аутентичан живот и јунак нема никакву контролу над њима. Они нису само плод његове маште, већ из тог стереотипног места прелазе у „просторност”, добијају тело и заузимају своју позицију у натфиктивном свету јунака.<sup>120</sup> Од почетка романа, па до самог краја, јунак непрестано халуцинира, и ту халуцинацију не успевају да прекину чак ни споредни јунаци који припадају свету фикције. Они су у кратком сукобу са светом натфикције јунака, а одмах затим излазе из њега или су, као што се види на самом крају романа, у њега увучени, и тамо трагично завршавају због немогућности опстанка. Халуцинације наратора романа *Писац издалека* су и оптичке и акустичне и мирисне и тактилне, али оне, као ни у једном Матијевићевом делу, никада не постају екстракампне. Писац води рачуна о томе у којој пози се јунак налази и шта може да примети и обухвати видом. Тим обазривим позиционирањем јунака „нормализује” се приповедачка ситуација и актуелизује се просторна реалност. Наратор није свестан својих

<sup>118</sup> Фатаморгана је оптичка појава у атмосфери која се јавља у пустињским и тропским пределима када се услед преламања светлости у ваздушним слојевима неједнаке температуре предмети и појаве доживљавају као привиђења. (Клајн 2012: 1319)

<sup>119</sup> Синестезија: способност да се надражај једног чула осети као надражај другог, нпр. да се при слушању одређеног тона види одређена боја. (Клајн 2012: 1145)

<sup>120</sup> У роману *Писац издалека* долази до спајања нарације и садашњости, те свет романа и свет у коме се роман пише заправо бивају један, истоветни, натфиктивни свет.

халуцинација, оне су саставни део његовог натфиктивног света и третира их на исти начин на који третира реалност: некада се свађа са ликовима, некада их прихвата. У халуцинацијама јунака романа *Писац издалека* приметно је да их он сам твори, халуцинације су продукт његових напора, не појављују се насумично. Може се рећи да су, у поменутом аспекту, контролисане: након стварања отимају се контроли.

Комплексна приповедачка ситуација романа *Слобода говора* главног јунака открива у фантастичком простору у којем све може бити халуцинација. Сви ликови са којима се главни јунак сусреће могу бити део његове уобразиље. Међутим, свет романа *Слобода говора* развијен је и разгранат, па је немогуће да је у целости плод „поремећене свести” главног јунака. Иако се током целог романа наговештава да хотел у којем главни јунак одседа заправо не постоји и да су ликови из хотела измаштани, то је једини обликовани свет у роману и тиме у читалачкој рецепцији постаје аутономан и стваран. Осим прошлости у коју се понекада „врати мислима”, главни јунак „своје будне сате” проводи у јединој стварности која му је доступна.

Јунаци прозе Владана Матијевића неретко пате од маничних мисли, од којих се манија гоњења јавља као чест мотив и покретач радње. Манична опсесија је нарочито изражена у роману *Врло мало светлости, Крчмити ситну душу*. Главни јунак романа осврће се на психичко стање свог бившег саборца реално сагледавајући своју тренутну ситуацију:

„Тороман је био храбар, тачније, неустрашив човек, али је од нашег пада са власти повремено имао манију гоњења.” (Матијевић 2010: 92)

„То што је Тороман био параноик, није значило да га нису пратили и убили.” (Матијевић 2010: 94)

Јунак покушава да диференцира уобразиљу и реалност, и сам се постепено доводећи у стање свести које се у читалачкој рецепцији испрва уочава као манија гоњења, да би се на самом крају романа испоставило да су све јунакове стрепње биле основане. Иако се на крају романа потврђују сумње главног јунака, он јесте оболео од маније гоњења. Реакција на непосредну опасност разликује се од неразумних реакција услед опсесивних мисли које га преплављују. Јунак у мноштву ситуација реагује неразумно. Пре убиства Торомана јунак стрепи али успева да очува привид нормалног живота, да би се након шока проузрокованог убиством одао хистерији и импулсивном понашању. Јунак романа је – и изван ситуација које су кобно утицале на њега – „начете свести” због тога што је алкохоличар, баш као и Ана Жежељ (*Сусрет под необичним околностима*) или Маца Аксентијевић (*Часови радости*). Осим маније гоњења он доживљава и халуцинације, чак делиријум тремнс<sup>121</sup> и причињавају му се бели мишеви:

„Иза фуруне сам спазио мноштво белих мишева.” (Матијевић 2010: 140)

Бели мишеви су уврежена и честа манифестација делиријум тременса, или схватања те болести у оквиру поп културе. Матијевић активира опште место алкохолизма. Символика белих мишева имплицира да је јунак у озбиљном стадијуму алкохолизма и да је делиријум тремнс честа пратећа појава која онемогућава нормално функционисање личности. Јунаку романа *Крчмити ситну душу* дата је посебна свест, која одликује и Ану Жежељ, те он у једном тренутку помишља да луди:

„Помислио сам да имам озбиљан психички поремећај. Тада сам схватио да се моји снови и моја јава прожимају и да се често налазим ни тамо ни овамо, у неком посебном стању.” (Матијевић 2010: 232)

---

<sup>121</sup>Делиријум тремнс: болесно стање изазвано претераном употребом алкохола, праћено дрхтањем, халуцинацијама, страхом и појачаним знојењем. (Клајн 2012: 342)

Ни јунак поменутог романа, ни Ана Жежељ нису „поштеђени” опсесивних мисли које није могуће лако потиснути. Док се Ана Жежељ својом самосвесном природом удаљава и штити од халуцинација, јунак романа *Крчмити ситну душу (Врло мало светлости)* нема никакав отклон од својих опсесивних мисли. Тај отклон у роману *Сусрет под необичним околностима* постиже и наратор тврдећи да је главна јунакиња умислила да је њена ћерка Милена заправо ћерка песника Марјана Верговића и да ју је песник оставио због тога што је затруднела, наводећи да се то никако није могло десити у стварности. Опсесивна мисао јавља се као одбрана од света и као одбрана љубави. Опсесивне мисли Ане Жежељ (*Сусрет под необичним околностима*) и Радомана Циврића (*Р. Ц. Неминовно*) везане су искључиво за љубав и представљају центар њиховог натфиктивног света.

Психичка растројеност Матијевићевих јунака манифестује се у халуцинацијама и опсесивним мислима. Халуцинација се не читава као усамљени психички поремећај (осим у роману *Р. Ц. Неминовно*) који није изазван неком врстом запостављања и аутодеструктивности, било да је реч о алкохолу (*Крчмити ситну душу, Сусрет под необичним околностима, Ван контроле*), било да је реч о лошем начину живота (*Окајавати Јулијану Ранковић, Слобода говора*), или трауме из детињства (*Писац издалека*).

### 13.3. Алкоголизам и идентитет алкохоличара

Матијевићеви јунаци, који су по правилу поремећеног психичког стања, често су под утицајем психоактивне супстанце, то јест алкохола. Прекомерно конзумирање алкохола понекада мотивише непромишљене и неодговорне поступке. Зависност је условљена догађајима из прошлости: јунаци се одају пороку због тога што ни њихов свет натфикције не функционише – они нису срећни ни у свету који су сами формирали. Јунаци покушавају да забораве прошлост која их оптерећује, а ту алкохол „помаже” пружајући краткотрајни заборав и живот у садашњици<sup>122</sup>. Многи Матијевићеви јунаци су алкохоличари, пиће служи потискивању слика из прошлости. Алкоголизам у проповедању има различите функције, а једна од основних је просторно измештање јунака:

„Друга, и можда најважнија, наративна функција пића није аспект самог пића, већ простор у коме се пиће конзумира. Јавно место за пиће – паб, бар, кафић, клуб – пружа, у наративним терминима, јединствени хетерогени јавни простор. Најједноставније, бар представља простор изван ограничавајућих простора куће и посла, место симултаног перформанса и откривања, у којем различити карактери могу доћи у директан дискурзивни контакт једни са другима. То је простор у коме се наративни догађаји могу дешавати или се за њих можемо припремати.” (Николас, 2002: 7)

Кафана у којој борави главни јунак романа *Крчмити ситну душу* представља потентан простор потенцијалних конфликта али и разрешења приповедних ситуација. Простор кафане испуњава готово све сведене потребе јунака и замениће посао, улицу, дом. У њој ће главни јунак пронаћи љубав у конобарици, пријатеље у локалним пијанцима и непријатеље у придошлицама.

Дуготрајна злоупотреба алкохола не доводи до олакшања; зависност изазива нови стрес и више не пружа мир. Случајеви алкохолизма видни су у романима *Сусрет под необичним околностима, Часови радости* и *Крчмити ситну душу*. У роману *Сусрет под необичним околностима* главна јунакиња је „дубоко уроњена” у алкохол, она не може да

<sup>122</sup> „Постмодерна теорија тумачи историју и културу као симптоме, и показује да је истина симптома само суспрегнута и стога трауматична жеља али и уживање које из ње проистиче. Ми штитимо наш симптом, одбијамо да га пустимо, због тога што је то тежиште нашег идентитета. Анорексичар са разлогом одбија храну. Наркоман или алкохоличар са разлогом немају вољу за одвикавањем, слично је и са опсесијом здрављем и вежбањем, конзумеризмом.” (Тејлор, Винквист, 2001: 384)

сачека да се пиво охлади већ одмах мора да га попије. Пародичном приповедном епизодом Матијевић осликава нарушено психичко стање главне јунакиње. Иако је јунакињи романа *Сусрет под необичним околностима* пружена самосвест (свесна је да халуцинира), она не прихвата идентитет алкохоличара:

„Ана Жежељ није сматрала да превише конзумира алкохол. Тврдила је да мора да пије да би се прочистила од дувана, а да пуши мора зато што јој је тако суђено.” (Матијевић 2016: 133)

Јунакиња је свесна чињенице да може бити схваћена као алкохоличарка. Оправдање имплицира да је већ неколико пута чула оптужбе на тај рачун. Ана Жежељ не мари за храну, једино јој је стало да прехрани свог мачка и да набави себи алкохол, и зарад тога трпи комшиницу Босу. Током целог романа је у алкохолисаном стању. Када се појаве прве халуцинације, у комбинацији са високим температурама ваздуха, оне су очекиване и оправдане животним изборима јунакиње. „Наследница” Ане Жежељ, њена „млађа верзија”, главна јунакиња романа *Часови радости* – Маца Аксентијевић – такође има недвосмислене животне приоритете:

„И Маца Аксентијевић је била одушевљена за десетку, само што то ни за живу главу не би признала. А сад иди у продавницу и донеси нам пива, сталожено је рекла и дланом обрисала зној са чела.” (Матијевић 2006:17 )

Маца је склона алкохолу, с тим што је млада и писац јој није приписао мрачну страну алкохолизма. Код Маце Аксентијевић је алкохолизам још увек једним делом вид хедонизма, алкохол је „додатак” њеном слободном и необузданом животу и карактеру. Јунакињу ништа не може да „одушеви као пиво и секс”. Утопијска позиција главне јунакиње у роману *Часови радости* није нарушена последицама алкохолизма: она до краја романа остаје аутентичан јунак који успева да оствари идеал слободе и самодовољности.

Алкохолизам је важна тема и романа *Крчмити ситну душу*. Главни јунак се непрестано сукобљава са самим собом и преиспитује тему алкохолизма:

„Јесам алкохоличар али нисам пијанац.” (Матијевић 2010: 99)

Имплицира се да је пијанац човек који себе занемарује, који не може да има контролу над својим пороком. Парадоксално, јунак романа сматра да над својим пороком има потпуну контролу. Он себе назива алкохоличарем и то признање му пружа нов лични идентитет, онај који је изгубио када је престао да буде функционер, отац и муж.

„У то време нисам признавао да сам алкохоличар, па сам због тог понашања патио и страшно се кајао.” (Матијевић 2010: 103)

Јунак романа *Крчмити ситну душу* свестан је тога да је сам себе обмањивао у прошлости и сматра да има довољно самосвести за правилно тумачење садашњости. Запажање које „ослобађа” није помогло јунаку да престане са конзумирањем алкохола, само му је пружило уверење да ствари држи под контролом.

Јунак алкохолу приписује сву своју снагу: могућност да се носи са изазовима садашњости и будућности. Међутим, његове одлуке у потпуности оповргавају такво уверење. Уколико није под дејством алкохола, осећа се слабо и незаштићено, управо због губитка идентитета. У алкохолисаном стању, пак, како сам наводи, осећа се снажно и полетно и спреман је да се свима супротстави. Јунак, са својим идентитетом алкохоличара, не може да дела сам, већ налази друштво:

„Откако сам схватио да су моји пријатељи алкохоличари, било ми је лако.” (Матијевић 2010: 101)



У друштву алкохоличара јунак није усамљен и не мора да се правда због својих поступака јер припада заједници. У оквиру те заједнице постоји хијерархија, неки алкохоличари не опијају се попут главног јунака, посустају под претњама својих жена. Главни јунак у кафани проналази љубав, испуњава све своје социјалне потребе и не мора да улази у интеракцију са спољним угрожавајућим светом. Јунак романа *Крчмити ситну душу* Милутин Чабриновић постао је алкохоличар и пре него што је започето романескно приповедање.

„Кренуо сам да мало ракије проспем на гроб, сходно старом обичају, али сам одустао. Оценио сам да је глупо расипати се по оваквој немаштини.” (Матијевић 2010: 156)

Патолошки однос према алкохолу Матијевић истиче поступцима јунака код којих је жеља за алкохолом, или и страх да га неће бити довољно, доведена до крајњих, готово пародијских, граница. Јунак романа *Слобода говора*, Владимир Ф. пристаје да попије течност за коју не верује да је алкохолно пиће, само да би потенцијалним пијанством побегао из непријатне ситуације у којој се нашао.

Алкохолизам је важна тема и у првом роману Владана Матијевића. Роман *Ван контроле* у целости је проткан говором о алкохолу, јунаци су увек под његовим дејством; њихови несмотрени и неретко агресивни поступци узроковани су прекомерном употребом опијата. Јунаци су „ван контроле” у великој мери због конзумирања пића: опажају се паранормалне појаве, уринира се у саксију са цвећем и друштво се понаша раскалашно. Алкохолизам је у свету романа *Ван контроле*, његов интегрални, недељиви део..

Такође, пишчев однос према алкохолизму је двозначан. С једне стране, Матијевић допушта јунацима да уживају у чарима алкохола, а да због тога не трпе последице које би трпели у реалности (иако слабог здравља, Ана Жежељ је упркос свом начину живота достигла старост; Маца Аксентијевић не трпи никакве последице због свог алкохолизма). Са друге стране, писац јунаке смешта у ситуације у којима морају да делају разумно али губе ту способност услед прекомерног конзумирања алкохола (јунак романа *Крчмити ситну душу* после низа погрешних поступака завршава трагично управо због тога што није био „чисте свести”). Алкохолисано стање мотивише јунаке да одлуке доносе на основу својих емоција а не промишљено.

Да ли би јунаци Матијевићевих романа резоновали разумно да нису под утицајем алкохола? Од најранијег адолесцентског доба они су били порочни. По озбиљности њихових зависности, а услед недовољно обликованог контемплативног карактера, уколико се не би одали алкохолу, пронашли би алтернативну опсесију. Они беже од правог „освешћења” у паници (онако како то чини јунак романа *Р. Ц. Неминовно*). Радоман Циврић се од „освешћења” брани лудилом, док поменути јунаци конзумирањем алкохола померају границу свести од реалног ка измаштаном. Алкохолизам је један од битнијих чинилаца натфиктивног света јунака, али не представља најважнију животну вредност.

#### 13.4. Самоубиство – интимни или јавни чин

Јунаци прозе Владана Матијевића идентитетски су укоренењени у пороцима и изопштени су из друштва, те чин самоубиства представља последицу напетог односа између јунаковог света натфикције и света друштва. Реч је о јунацима егзистенције, они се супротстављају свету фикције и у том сукобу прикупљају снагу за вођење свог унутарњег живота. Да ли је тај сукоб основни садржилац њихове егзистенције или главна одредница идентитета? Самоубиство подразумева одустајање од сопственог идентитета, његово негирање – што је признање да тако обликован идентитет није довољно снажан да се супротстави свету фикције и друштву које тај свет чини. У роману *Часови радости*, у којем је главна јунакиња лишена дубокоумних промишљања и у којем се иронично третирају такве запитаности, симболика самоубиства придодата је споредном јунаку: песнику Радету Прусту.

Песник самоубиства дефинише као „спектакуларна” и „тиха”. Раде Пруст аналитички проматра самоубиства, и Матијевић иронише његову песничку занесеност тим чином. Јунак је након дугог разматрања одлучио да се не убије. Његова одлука имплицира кукавички карактер (писац недовољно развија карактер Радета Пруста како би он представљао скуп особина свих песника, а не појединца). Самоубиство је код песника јавни чин и то је истакнуто као важна чињеница. Самоубиство се удаљава из интимног простора појединца и смешта се у друштвени контекст: самоубица проматра на који начин Други реагује на поништавање његовог Ја.

У роману *Окајавати Јулијану Ранковић*, услед халуцинација и егзистенцијалних проблема на јави јунак често пожели смрт. Витализам Матијевићевог јунака побеђује тежњу за самоубиством. У поменутом случају реч је о најинтимнијем осећају дезинтеграције, о потреби да се „агонија оконча”. Јунак се налази у лимбу између сна и јаве и његова ситуација је незавидна, те се у читалачкој рецепцији стално обнавља могућност, или чак очекивање, да ће јунак поклекнути и скончати живот.

Заиста изведено самоубиство проналази се у приповеци „Дошљак”. Иако није експлицитно наглашено да се јунакиња бачила под воз, то се јасно ишчитава из контекста:

„И сад чујем једно досадно клепетање воза што пролази кроз мене не дотичући ме. Моја провидна бела спаваћица виори се неупрљана. И ја осећам да овог воза нема, али нема ни мене.” (Матијевић 2000: 27)

Јунакиња приповеда из загробног живота. Пошто се налази у безизлазној ситуацији: она не може да формира свој натфиктивни свет и да у њему поврати своју егзистенцију. Изложена трауматичним догађајима од раног детињства, није изградила никакав систем самоодбране. Јунакиња се не убија због тога што не може да поднесе трауме већ због тога што ничега осим траума нема у њеном животу. Она нема ни саговорника коме може да приповеда своју тужну животну причу (као што то чини јунакиња приповетке „Путања шарене лопте или Промена”). У недостатку приповедања током живота, прича се измешта у другу реалност – у загробни живот. Јунакиња осваја, први пут, свој приповедачки идентитет.

### 13.5. Однос сна<sup>123</sup> и јаве

Удео снова при портретисању јунака и вођењу нарације најочљивији је у роману *Окајавати Јулијану Ранковић*. Јунак је позициониран у лимбу између јаве и сна. Та два приповедачка простора преплићу се у тој мери да се граница између њих губи. Јунак на зачудан начин размишља о својим сновима, њему је, исто као и другим јунацима прозе Владана Матијевића, „приписан” висок ниво самосвести, премда се та свест коси са традиционалним схватањима јединства времена и простора.

„У сну сам, по многим питањима, био рационалнији и промишљенији него на јави.” (Матијевић 2010: 183)

---

<sup>123</sup> Поетика снова у приповедању Владана Матијевића подразумева тумачење снова као посебног метатекстуалног дела романа и приповедака који има своје „законитости”: „Сан постаје текст, дискурс исткан заборављеним прајезиком који комуницира са свешћу путем симбола, архетипова. Да би се комуникација између свесног и несвесног могла одвијати, да би до свести доспела порука несвесног, неопходно је језик несвесног превести, прекодирати, протумачити на језик свесног. Сан као ткање психе, као текст осликан језиком несвесног, има своју структуру, има своју слојевитост – латентни, површински и дубински слој, поседује симболичку раван, а самим тим и своју вишезначност. Он представља једну врсту потпуне реалности и гради сопствену слику света, света несвесног. Сви књижевни снови и сањарења, као и онирички свет књижевног дела творе генеративну матрицу снова која самостално функционише унутар самог дела као својеврстан метатекст.” (Ристовић, 2017: 35)

Јунак романа потпуно је свестан својих делања у сновима, у сну постоје и последице и консеквенце и „погрешни” и „прави” потези. Сан је изједначен с јавом, с тим што јунак осећа много већи степен контроле над сопственим мислима у сну. Активан однос према сновима близак је луцидним сновима<sup>124</sup> у којима су људи способни да контролишу своје снове снагом воље. Јунак је изгубио контролу над животом и његова егзистенција премешта се у сан у којем он обнавља свој идентитет. У роману *Окајавати Јулијану Ранковић* свет снова представља свет натфикције, док будни свет представља свет фикције. Свет у којем јунак функционише, у ком може емотивно и духовно да се изрази, измештен је за још један корак од реалности, у свет снова. Јунак није само особењак који се не сналази и не ступа у комуникацију са светом који га окружује. Он не припада том свету, и само се на тренутке у њега враћа. Да би нагласио јунакову способност за систематично размишљање у свету снова, Матијевић истиче његову необичну жељу:

„Мислим да сам тада, у сну, решио да водим дневник снова.” (Матијевић 2010: 187)

Јунак је у сну способан да предвиди шта ће се десити на јави. Степен аналитичности и организованости јунака превазилази хаотичну природу сна и сан се постепено успоставља као реалност. Јунак је, такође, свестан своје необичне ситуације, исто као што је ње свесна и Ана Жежељ.

„Фројд би дао све што је имао за прилику да му на кауч легне особа попут мене.” (Матијевић 2010: 208)

Јунака не плаши ситуација у којој се налази, он почиње да је прихвата, и идентитет у који се враћа посредством снова доводи до осећаја веће самоуверености. Свестан је свог положаја, али то бива све мање важно јер снове схвата на неконвенционалан начин:

„Снови су пут у несвесно, тврдио је неко мудар, можда поменути Фројд, можда Јунг, пре ће бити Јунг, ја сам сматрао да то није случај са мојим сновима.” (Матијевић 2010: 208)

И у роману *Окајавати Јулијану Ранковић* јавља се инверзија али не етичких вредности него целих светова. Валидан свет постаје свет снова, снови су пут у свесност, будност и разум.

Да ли тиме свет садашњости постаје свет несвесног? У свету јаве јунак не разуме релације међу људима, догађаји су „набацани”, монтажно исприповедани, и јунак је несигуран у своје поступке. Свет јаве представљен је онако како би традиционално био представљен свет снова. Чак и физиолошке потребе јунака више нису део јаве, тј. глад која се појављује у јави преноси се у снове и у њима изазива асоцијације на храну:

„Био сам све сигурнији да снове, у којима доминира храна, провоцира глад која ме мори.” (Матијевић 2010: 222)

Јунак самоуверено приступа анализи своје свести, рашчлањује јединице стварности и прегрупише их како би боље разумео своју тренутну позицију.

Услед изгубљеног идентитета у свету јаве јунаков идентитет се „расплинуо”, док у свету сна он преузима различите облике, дуплира се и трансформише. Јунак прихвата различите улоге и његова перспектива се неометано шири. Спутана егзистенција, која у свету јаве подразумева „пуко преживљавање”, у свету снова подразумева различите потребе и тежње. Пред сам крај романа долази до великог преокрета; не само што снови постају реалнији свет од света јавности – јунак је буднији у сновима него на јави – већ они престају да буду одлика садашњости или предсказање будућности и постају пут у прошлост:

---

<sup>124</sup>Луцидно сањање је термин који се односи на феномен свесности о сањању током сањања. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/30880167/>

„Слутио сам да моји снови не проричу будућност, да су нешто сасвим супротно.” (Матијевић 2010: 229)

„Да ли човек у сну може да види ствари које су му се некад давно десиле, које је свесно или несвесно потиснуо, било је питање које ме је дуго мучило, и које сам тек сада успео да формулишем.” (Матијевић 2010: 242)

Чини се да приповедач пред сам крај романа прави логичку грешку. Уколико јунак верује да снови нису путовање у несвесно, нелогична је његова запитаност о томе да ли преко снова може доћи до свог несвесног. Јунак се заиста враћа у детињство, комуницира са мајком у нади да ће доћи до разрешења прошлости, садашњости и будућности.

Нешто другачији однос према сновима уочава се у роману *Крчмити ситну душу*. Иако сан учествује у формирању целокупне свести јунака и одражава се на његово делање у свету, јунак не успева да разграничи сан и јаву. Јунак романа *Окајавати Јулијану Ранковић* разграничио је сан од јаве, али примат даје сну, док главни јунак романа *Крчмити ситну душу* инсистира да је оно што се десило у сну заправо јава, што доводи до „пукотина” у његовој свести. Јунак првог романа знатно је сабранији, иако је готово у целом роману дат у сновима. Халуцинације се у роману *Крчмити ситну душу* јављају као последица снова главног јунака романа:

„После сам дуго лежао, потпуно будан. У своје стање нисам сумњао, ма колико било нереално оно што сам доживео. А било је. У моју собу ушао је Тороман.” (Матијевић 2010: 152)

Иако јунак тврди да је свестан свега и да се заиста сусрео са преминулим саборцем, његова сведочења су непоуздана због природе фантастичког догађаја (роман не обилује сличним дешавањима, нити припада жанру фантастичког романа). Јунак је непоуздан и због лошег психичког стања. Он је порочан и конзумира алкохол, растрзаних је мисли. Читалац подразумева да сусрет припада свету снова, док је јунак свестан свог неповезаног приповедања и често наглашава да су његове речи истините. Субјективитет који одликује свет снова одговара таквом начину приповедања тј. непоузданом наратору. Абот истиче и учешће таквог начина приповедања у радњи романа:

„Неизвесност представља само једну од предности поверавања приче непоузданом наратору. Друга се састоји у томе што, у таквим наративима, сама нарација, са свим потешкоћама које се у њој јављају – могућност да, на пример, буде подривена сопственим интересима, предрасудама и заслепљеношћу – постаје део теме.” (Абот 2009: 129)

## 14. СМЕХ И ГРОТЕСКА У ПРИПОВЕДАЊУ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

„Изгризла је до живаца нокте на рукама и ногама. Да не може да заспи док јој муж не дође кући обавестила је милицију. Нељубазан и неозбиљан дежурни милиционер упитао ју је хоће ли да подоји пре спавања.” (Матијевић 1997: 92)

Док се гротеска проучава у научним круговима већ више од једног века, смех је, као интердисциплинарни појам мање заступљен у тумачењу књижевних дела.<sup>125</sup> У стваралаштву Владана Матијевића ефекат смеха и подсмеха могуће је уочити у свим романима, а резултат је различитих приповедачких поступака од којих су најкарактеристичнији:

1. Преувеличавање (Карикатура и гротеска)
2. Реализација алегорије
3. Немотивисаност поступака јунака и непосредно приповедање
4. Изневерена очекивања
5. Суочавање натфиктивног света јунака с фиктивним светом романа
6. Иронија
7. Апсурд
8. Исмевање етичких вредности.

### 14.1. Преувеличавање (Карикатура и гротеска)

Кристоф М. Виланд подразумева три врсте карикатуре: истините, „у којима сликар само одсликава изобличену природу онако како му се предочава”; претеране, „у којима из неке посебне намере повећава изобличеност предмета, али при томе поступа на начин аналоган природи, тако да оригинал још увек остаје препознатљив”; фантастичне или такозване гротеске, „код којих се сликар, не хајући за сличност и истину, препушта својој необузданој уобразиљи и неприродношћу и бесмисленошћу својих творевина само жели да изазове смех, мучнину и чуђење”(Кајзер 2004: 36). Уколико се описана типологија карикатуре примени у тумачењу Матијевићевог стваралаштва, проналазе се многи примери који одговарају првом и другом типу Виландовог тумачења карикатуре.

О истинитим карикатурама може се говорити када писац примећује изобличеност верно описаног друштва. Оне се виде у оним сегментима приповедања у којима се одсликава друштвено-политичка ситуација у којој су се јунаци обрели. У роману *Крчмити ситну душу* описује се структура прошле и садашње владајуће партије (необразовани појединци постају министри). Друштвена стварност је довољно изобличена да изазове зачудан ефекат, те се у свом неизмењеном облику уписује и у књижевно дело. У роману *Слобода говора* Матијевић пружа опсежан опис друштвено-политичке ситуације која доводи до невероватне позиције у којој јунак „губи идентитет”. Многи споредни јунаци се при описивању прошлости јављају у карикатуралном виду. Карикатура се притом не читава само у читалачкој рецепцији већ и јунаци друге јунаке перципирају као карикатуре:

„Цијухи се чинило да је Маљковић сад нижи него док је седео. Тако мали му није изгледао чак ни онда кад га је гледао кроз шпијунку.” (Матијевић 2020: 35)

---

<sup>125</sup> „Једна од новијих теорија смеха из пера Џона Морила управо има наслов *Уzeti смех за озбиљно* (*Taking Laughter Seriously*, 1983), чиме се подвлачи чињеница да се и у најозбиљнијим пређашњим теоријама и код најозбиљнијих мислилаца, који знају да предмет размишљања не одређује резултате, осећа стална блага потреба за оправдавањем третирања смеха као озбиљног предмета проучавања, као да постоји ’подводно’ извињење намењено оној традицији која на смех гледа као на нешто неозбиљно, што он и треба да буде, али то не значи да је неозбиљно оно што не може да буде проучавано озбиљно.” (Перишић 2010:16)

Посредством ауторовог приповедачког стила чија је једна од основних карактеристика претеривање при описивању наказних одлика свакодневног живота,<sup>126</sup> посебно је повлашћена претерана карикатура у којој се повећава изобличеност предмета, али аналогно његовој природи. У роману *Часови радости* сексуална жеља главне јунакиње, карактерна категорија која у свом неутралном положају не представља изобличење, инсистирањем на њеној свеприсутности преображава се у карикатуру.

„Она никада није била заљубљенија, нити је према неком мушкарцу била искренија, ни вернија. Преварила га је само једном, и то из радозналости. Било јој је жао да пропусти указану прилику да окуси чари групног секса.” (Матијевић 2006: 44)

Карикатурална заоштреност ликова видна је у готово свим романима Владана Матијевића. Посебно је приметна у роману *Р. Ц. Неминовно*, јер је све што главни јунак уради или помисли преувеличано. Осећања главног јунака Радомана Циврића су у роману толико наглашена да постају необична и изузетна. На тај начин љубомора, уображеност, заљубљеност, занесеност и неснађеност у свету романа постају маничност, егоцентризам, опсесија, делузивност и изгубљеност (што су такође категорије које постоје у ванкњижевном свету, али не у датим размерама). Јунак, на пример, не осећа само претерану заљубљеност, њу прате и поменута негативна осећања. Реч није искључиво о квалитету преувеличаних особина, већ и о њиховом квантитету. Гомилањем преувеличаних особина изнова се постиже карикатурални ефекат изгледа и делања главног јунака.

Од свих осећања којима се воде јунаци Матијевићеве прозе, љубав је осећање које највише подлеже карикатуралном претеривању. Матијевић људске емоције третира карикатурално због природе осећања, њихове суштинске улоге у формирању тога шта је Човек.<sup>127</sup> Ана Жежел, Радоман Циврић, јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола*: јунаци су који љубав третирају на опсесиван начин тако да се она изобличава и поприма сасвим нове карактеристике. У датом случају није реч о Виландовој трећој подврсти карикатуре, фантастичној карикатури или гротесци. Осећање љубави је преувеличано и промењено, али не до препознатљивости: јунаци или наратор стално подсећају на то да је реч о љубави. Трећа Виландова категорија карикатуре готово да не постоји у приповедању Владана Матијевића, али се поставља питање да ли је само фантастична карикатура гротеска. С обзиром на то да се у Матијевићевом делу уочавају снажне постмодернистичке тенденције, делимично разобличавање фантастичког жанра утиче и на третирање гротеске, која свакако не подразумева јасно омеђене поступке приповедања,<sup>128</sup> али видно прати фантастичку нарацију.

Ругалачка улога карикатуралног третирања јунака у романима Владана Матијевића није једноставна. Уколико савремена карикатура „настаје као средство полемике уперене против неке стварне особе или, у крајњем случају, против препознатљиве друштвене категорије, и преувеличава неки део тела (обично лице) да би исмејала или показала преко физичког недостатка неки морални недостатак” (Еко 2007: 152) – Матијевићеве романи умногоме одступају од такве употребе поменутог стилског средства. Матијевић се карикатуром служи ради исмевања јунака или друштвених категорија. Јунаке исмева дочаравањем њихових хиперболисаних емоција и немотивисаних поступака, али и преко

<sup>126</sup> „Ма колико правилна била физиономија, ма како јој се претпоставиле складне линије, ма како вешти покрети, никада јој равнотежа није потпуно савршена. Увек ће се открити у њој знак једног набора који се најављује, црте једне могуће гримасе, најзад, једна одабрана наказа у којој ће се природа рађе искривити. Уметност карикатуристе састоји се у томе да запази тај покрет које је каткад неосетан и да га открије свачијим очима повећавајући га.” (Бергсон 1920: 19)

<sup>127</sup> „Нема комичнога изван онога што је чисто људско. Један пејзаж може бити леп, дражесан, диван, безначајан или ружан: али он никада неће бити смешан.” (Бергсон 1920: 2)

<sup>128</sup> „Међутим, оваква констатација не би много допринела разумевању ствари. Јер ’гротескно’, колико год да често и употребљавамо ту реч, сасвим сигурно не представља чврсту и јасно омеђену категорију.” (Кајзер 2004: 16)

физичког изгледа и гестикулације. Групаације људи или друштво исмева посредством колективних грешака, заблуда, веровања и исмевањем јавног морала. Наратор Матијевићевих романа никада не истиче себе као моралног арбитра. Реч је о посебном положају приповедача који јунаке и друштво исмева не предлажући боља решења водећи се моралним релативизмом. Осим нараторове дистанце у односу на то шта су пожељне моралне вредности фиктивног света, карактеристика приповедања је непосредан и близак однос према јунацима. Карикатурална заоштреност таквим приступом слаби, али не губи на свом комичном ефекту.

Уколико се у ширем контексту појам гротеске одреди као тежња уметника за савладавањем демонских сила<sup>129</sup> управо таквим демонским подсмехом<sup>130</sup> – примећује се да смех у Матијевићевом приповедању умногоне исходи из незавидних ситуација у којима делају неснађени јунаци, тиме попримајући трагичке размере. У роману *Сусрет под необичним околностима* главна јунакиња Ана Жежељ дословно се сусреће са демонима. Индикативни су описи демона спајањем неспојивог: представљањем демонског спољашњег изгледа као свакодневног, а опет претераног до изобличења, Матијевић сугерише карневалску и комичну природу нечистих сила:

„Прво је видела како њеним двориштем трчи грбави кепец у бадемантилу, са каубојским чизмама на ногама, онда су се појавили и други демони, што живописно обучени, што голи и боси, тако жељни да свету показују властиту наказност. Они у одећи носили су свакојаке ствари: свечана одела, чудне униформе, одећу за плажу, а један је обукао бунду и знојио се много.” (Матијевић 2016: 172)

У чему се огледа демонски подсмех наратора? У значајном догађају у роману, најављиваном од самог почетка, демони нису представљени као страшна, већ као разуларена бића која се понашају исто онако како се могу понашати и људи: они возе брзе моторе, плешу, трче и радују се.

„Онда је започела необуздана журка, демони су играли, плесали и трчкарали око њене куће, покретима и гласовима су исказивали сулуду радост.” (Матијевић 2016: 172)

У фиктивном свету романа и натфиктивном свету главне јунакиње демони оличавају њихове стереотипне вредности: ти светови не завређују чак ни страву оностраних сила. Карневалску природу тог догађаја Матијевић истиче мислима главне јунакиње:

„По оваквом времену правити карневал права је лудост, сматрала је Ана Жежељ.” (Матијевић 2016: 172)

Роман *Ван контроле* Владана Матијевића у потпуности је у знаку гротеске. У роману недостаје опонентни свет, нешто са чиме се гротескност света самерава. Натфиктивни свет јунака једнак је фиктивном свету романа, сви јунаци су попримили гротескно понашање.

„Једном сам га наговорио да гурне прсте у утикач за струју. И дан-данас је задржао сјај у очима који му се тада појавио.” (Матијевић 1995: 19)

„Рајнер је имао више разреда школе од свих наших фамилија заједно. Он је доктор електротехничких наука који је до пре годину дана био получовек, тј. није уживао алкохол.” (Матијевић 1995: 50)

---

<sup>129</sup> „И тако долазимо до последњег тумачења: уобличење гротескног је покушај да се обузда демонско у свету.” (Кајзер 2004: 263)

<sup>130</sup> „Смех потиче већ из комичних, карикатуралистичких предворја. Помешано са горчином, он на прелазу ка гротескном поприма црте циничког, па и сатанског подсмеха.” (Кајзер 2004: 261)

Гротескно представљање друштва такође је видно у роману *Ван контроле* али, за разлику од романа *Крчмити ситну душу* и *Слобода говора*, гротескној природи света не супротстављају се ни наратор ни јунак. Усаглашеност етичких вредности појединца и друштва резултује светом романа који је у потпуности изобличен. Да ли се то дело може тумачити Виландовим фантастичним карикатурама? Ниједан сегмент романа не представља свет „какав би требало да буде”. Минус присуство стандардних моралних постулата онемогућава схватање постојећих регула као гротескних. У читалачкој свести ситуација је у много чему другачија. Читалац подразумева етичка начела стварног, ванкњижевног света и дешавања у роману самерава с њима.<sup>131</sup> У светлу читалачке рецепције романа све етичке вредности преображене су у свој опозит и представљају дијаметралну супротност познате вредности по принципу добро – зло; мирно – насилно; могуће – немогуће.<sup>132</sup> Реч је о приповедачком поступку којим се Матијевић ближи формули Кафкине латентне гротеске.<sup>133</sup> Свет који се гради у читалачкој рецепцији никада није експлицитно понуђен, у роману се ниједан догађај не издваја као изузетан и необичан.

На који начин карикатурално и гротескно у романима Владана Матијевића подстиче на смех и каква је природа тог смеха? Генеза појма гротеске довела је до релативизације стравичности коју је појам подразумевао пре Сервантеса.<sup>134</sup> Грубо комично у стваралаштву Владана Матијевића читава се у тенденциозно карикатурално грађеним ситуацијама, малтене увредљиво портретисаним ликовима, нарочито у описима њиховог физичког изгледа. Осим у случају романа *Ван контроле*, нова гротеска<sup>135</sup> везана је за појединца, карневализација друштва огледа се у механизмима по којима друштво функционише, али никада није доведена до праве гротеске. Појединац, то јест главни јунак, гротескно је третиран већ у првој реченици у којој је представљен читаоцима:

„Ана Жежел, мамурна и рашчупана, руком танком као врапчја ножица, склонила је косу са очију.” (Матијевић 2016: 12)

„Радоман Циврић, гојазни педесетпетогодишњак звани Неминовно (у даљем тексту Р. Ц.), седео је на WC шољи, пушио, листао еротски часопис и сањарио.” (Матијевић 1997: 5)

„Маца Аксентијевић има главу, и на њој све што треба. Очи, уста и тако даље. Тело јој је витко, вретенасто. Има чврсте, лепе сисе, ваљало би да су мало веће, али добро. Има дуге, танке ноге, и много лепо лице. Наравно, има и гениталије, и желудац и јетру... Све има Маца Аксентијевић, и у грудном кошу има празнину, која куца као сат, као срце.” (Матијевић 2016: 8)

---

<sup>131</sup> „Гротескни свет је наш свет, а с друге стране опет није наш свет. Са смешком помешано осећање страве има своје исходште управо у знању да се наш, нама добро познати и наоко на чврстом поретку засновани свет отуђује под притиском неких понорних сила, да бива ишчашен и избачен из равнотеже, те да се растаче и подлеже неком другом поретку ствари.” (Кајзер 2004: 46)

<sup>132</sup> „Карикатура је стога врх у форми ружноће, али управо стога, због свог одраза одређеног позитивном сликом коју она инвертује, прелази у комичност.” (Кајзер 2004: 155)

<sup>133</sup> „Код њега нема таквих сусрета, нема изненадних провала нити правих отуђења, јер је свет од самог почетка стран и отуђен. Ми не губимо тло испод ногу, јер никада нисмо чврсто стајали на њему; само што то нисмо одмах приметили. Кафкине приче су, да резимирам оно што смо до сада рекли, латентне гротеске. Али Кафкине приче су уједно и хладне гротеске.” (Кајзер 2004: 206)

<sup>134</sup> „Појава да гротескно постаје безазлено и да нагиње да се изједначи са бурлескним и грубим комичним може да се прати и на примерима из делокруга сликарства и песништва.” (Кајзер 2004: 32)

<sup>135</sup> „Ф. Шлегел и Тан Пол Рихтер су, пре свега, наилазили на тешкоћу у покушају дефинисања тзв. 'новог гротескног'. На формирање овог појма, паралелно са установљавањем модерног схватања ироније и хумора, битно су утицали тада тзв. 'модерни аутори' – Шекспир, Сервантес, Стерн и Свифт – које ће, након списа Ф. Шлегела, Л. Тика и Т. Пола, као по диктату за примере узимати готово сви који су се бавили проблемима смеха, ироније и хумора (уп.: Шопенхауер 1981; Пиранделло 1963; Бергсон 1993; Бахтин 1978; Тенет 2002). Та такозвана 'нова гротеска' значила је увођење субјективне позиције наспрам света, за разлику од карневалско-народног израза.” (Бошковић 2011: 10)



Спољашња непривлачност није сама по себи извор комичног ефекта. Гротескно третирање спољашњости јунака огледа се и у непосредном поређењу са животињским изгледом. Контраст између спољашњег изгледа јунака и њиховог схватања себе јесте још један извор комичног виђења света. Као што Сервантесов Дон Кихот себе види као витеза, тако и Радоман Циврић себе види као освајача, потенцијалног љубавника младе колегинице. Ани Жежељ је на том пољу пружено више самосвести, она је свесна својих година, али и даље има снажну, карикатурално одређену и претерану еротску жељу.

#### 14.2. Реализација алегорије

Алегорија<sup>136</sup> је у приповедању Владана Матијевића третирана на необичан и неочекиван начин. Алегорија увек сугерише нешто што није изречено, њен тајни смисао открива се читаоцима посредством „колективно наученог“<sup>137</sup>. Матијевић алегорију „раставља“ на чиниоце и третира је као аутономну појаву у склопу фиктивног света романа, те на тај начин она постаје интегрални део фиктивне стварности. Реализација алегоријских значења у склопу романескне структуре изазива смех: невероватни предмети, животиње и ликови постају стварни и преузимају нове улоге. Уколико би читалац прочитао реченицу „Радоман Циврић је имао змију у новчанику“, рецептивна асоцијација везала би се за особину шкртости и ту би се окончала карактеризација јунака. Алегорија „змија у новчанику“ распрострањена је у српском говорном подручју и увек носи исто значење.<sup>138</sup> У приповедању Владана Матијевића та алегорија се у потпуности реализује:

„Р. Ц. је увек са собом носио три змије, да му чувају уштеђевину од других и од њега самог. У унутрашњем џепу од сакоа држао је једну малу али најљућу, Цецу, а друге две, Пацу и Цицу држао је у џеповима панталона.“ (Матијевић 1997: 12)

Да ли, оживљавајући змије и третирајући их као интегрални и фантастички део натфиктивног света јунака, Матијевић делимично напушта алегоријско значење?

„Нова алегоријска врста је изузетно разноврсна, добро се уклапа са магичним реализмом, научном фантастиком, политичком сатиром, критичком теоријом, чак и антрополошким коментарима.“ (Тејлор, Винквист, 2001: 7)

Постмодернистичко третирање алегорије подразумева алегоријско значење као полазиште при градњи далеко комплексније приповедачке ситуације. Алегорија се, стога, не напушта – она се развија.

Истина је да Радоман Циврић не може да дође до својих пара, али га у томе спречава стварно присуство змија. Хумористички потенцијал ситуације би ослабио да су змије легитиман симбол и натфиктивног света јунака и фиктивног света романа. Смех постоји првенствено због несклада између стварности нелитерарног света и натфиктивног света јунака. Појачан је истим односом између фиктивног света романа и натфиктивног света јунака. Фиктивни свет романа не асимилије „змије које вребају у новчанику“. Конструисање

<sup>136</sup> „Постмодерни уметник-алегорист постојећу слику реинтерпретира придодавући јој нова значења. Ново значење није произвољно придодата налепница (означено), већ произилази из значењске мотивисаности, недоречености, фрагменталности и семантичке отворености употребљене слике.“ (Шуваковић, 1995: 7)

<sup>137</sup> „Алегоријско значење се не чита и не препознаје у директној рецепцији самог дела, већ дешифровањем скривене поруке која се открива у значењским релацијама дела и контекста, тј. света уметности и културе, у коме дело настаје и у коме се разумева. Алегоријско значење није значење које уметничко дело показује, већ оно које произилази из означитељске комбинаторике и структуре уметничког дела.“ (Шуваковић, 1995: 7)

<sup>138</sup> Алегорија „змија у новчанику“ везана је за различите језичке просторе; у Јапану се, према народном веровању, у новчанику носи змијска кожа која привлачи новац. Развијањем алегорије „змија у новчанику“ Матијевић се још више везује за доминантни српски локалитет приповедања.

хумористичне ситуације кроз нараторово приповедање може се тумачити на различите начине:

1. наратор стварањем фантастичке ситуације покушава да оправда јунака;
2. наратор стварањем фантастичке ситуације покушава да исмеје јунака;
3. наратор ситуацију не третира као фантастичну.

Иако се из приповедања не може закључити да наратор сматра да је ситуација са змијама „необична”, њена алегоријска природа упућује на прва два поменута решења, при чему је наратор готово свих Матијевићевих романа увек склон да јунаке исмева на суптилан начин, упућујући и на оправдавање њихових поступака.

Роман *Р.Ц. Неминовно* обилује примерима реализације алегорије:

„Р. Ц. пружи девојци динар. Девојка узме динар, али замало јој његова тежина не извали раме. Не могавши да га задржи у руци испусти га на асфалт и рече:  
– Убио те твој динар! Што ме јеба ђаво да тебе зауставим.  
Била је тачна прича његових колега да је његов динар тежи од поклопца за канализациони шахт.” (Матијевић 1997: 13)

Изрека се, поново, третира на буквалан начин и разрађује се у детаљном опису ситуације која подразумева чак два јунака. Смех се јавља услед неочекиваног тумачења познатог, „тежак динар” постаје и поступак карактеризације јунака (Радомана Циврића) и догађај (сусрет, односно сукоб с Другим).

У роману *Ван контроле* се не развија алегорија, али се оживљава сложено осећање: „блудожела”. Матијевић осећање описује као звер, али је јунак свестан њене нематеријалне природе. На тај начин је наизглед сличан приповедачки поступак довео до различитих резултата. У роману *Ван контроле*, колико год емоција била реалистичка, описана попут животиње или звери, она је и даље део имагинације, док је у роману *Р. Ц. Неминовно* изостало рационално објашњење необичне појаве.

„Моју блудожелу могао сам само ја да видим, осетим и чујем. На глави су јој се истицале буљаве очи и велике уши.” (Матијевић 1995: 41)

„По њеном улажењу у мене и излажењу закључио сам да је нематеријална.” (Матијевић 1995: 41)

### 14.3. Немотивисаност поступака јунака и непосредно приповедање

Јунак романа *Писац издалека* пише роман без престанка, све док физички потпуно не посустане. Иако се удаљена мотивација читава као његов бег од стварности бомбардовања Србије 1999. године, интензитет посвећености писању се, карикатурално, ближи комичној ситуацији чак и у тренуцима потпуне девастације:

„Не одустајем од промишљености, од систематичности. Као што сам већ поменуо, лежим на поду, у барици већ згрушане крви, око мене има много папира, што празног, што исписаног.” (Матијевић 2012: 226)

Мотивација за само писање је исувише директна, те изазива смех. Јунак наводи своју жељу за наградама и описује улогу писца у друштву. У току романа главни јунак на пародичан начин приповеда о писању које је у друштву схваћено као „озбиљна ствар” од великог „културно-друштвеног значаја”.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> „Једним својим делом, хумор почива на томе да се о стварима не говори строго нити озбиљно. Уз хумор се игнорише тежња и потрага за циљевима, често се од њих и одустаје, не обраћа се пажња на

„Торњај се ти у Београд, тамо ти је место, а нас пусти на миру, па ћемо некој улици, када цркнеш од алкохола, дати твоје име.” (Матијевић 2012: 167)

„Већ чујем Вукашина Шејна Караџића како неког свог младог колегу немилосрдно кара, да искористим ту стару архаичну реч која можда и најбоље дочарава ситуацију изазвану уврштавањем мог имена у шири списак имена која конкуришу за неку нову антологију.” (Матијевић 2012: 146)

Игнорисање потребе за реалним циљевима учоава се у роману *Писац издалека*. Иако главни јунак има један циљ, који се касније грана на циљеве афирмације на књижевној сцени, тај циљ је ирелевантан, немогућност његовог остварења у потпуности га обесмишљава. Непостојање виших циљева јавља се и у роману *Крчмити ситну душу*. Јунак је у бекству и одлази у свој родни крај. Уколико је циљ јунака било спасење, он на пут одлази потпуно неприпремљен и стиже у кућу у којој нема никаквих услова за живот. На исти начин, немотивисано, јунак се враћа у град где га вреба опасност. Дата ситуација представља плодно тло на којем се може развити смех. У роману *Крчмити ситну душу* смех изостаје.

Реч је о приповедању лишеном ироније или аутоироније, по својој спољној структури логичном (сви неповољни догађаји који задесе главног јунака логичне су последице почињених недела у прошлости), по тону мрачном и знаковитом (описивање екстеријера и ентеријера).

Потенцијално лудило јунака прозе Владана Матијевића које објашњава њихове немотивисане поступке још једна је „препрека” смеху. Главни јунак романа *Р. Ц. Неминовно* одељен је од реалитета фиктивног света романа, али смех исходи из његових сусрета са другима који су такође хумористички третиран (примера ради, колегиница главног јунака има надимак „Велика Гуза”).

„Мало-мало па су сви прскали у смех. И Р. Ц. се смешкао. Тако без престанка. Ко луди на брашно. Смех Дина и Велике Гузе излуђивао је Р. Ц-а. Смех Слободанке Киш га је помало љутио, али не много јер се она тако дивно смејала.” (Матијевић 1997: 94)

Док Радоман Циврић трпи озбиљне последице због своје уобразиље, читалац га посматра у покушају борбе за љубав која због различитих околности остаје неуспешна. Сви ликови са којима се Циврић сусреће карикатурално су заострени, те њихове интеракције нужно изазивају смех. Насупрот томе, у роману *Истопити Ендија Ворхола* једино је главна јунакиња представљена карикатурално, у ствари, тако је описана њена љубав према бившој партнерки. У том епистоларном роману у ком јунакиња приповеда своју истину повремено се јављају одједи карактеристика других јунака са којима она не улази у комуникацију. Мајчина перспектива представљена је као нормалност. Њене намере да спаси главну јунакињу бивају осујећене. Приповедање из првог лица које смањује дистанцу између читаоца и писца још више наглашава степен „нарушене свести” јунака. Иако су и јунак романа *Р. Ц. Неминовно* и јунакиња романа *Истопити Ендија Ворхола* јунаци упитног психичког здравља, у другом случају смех изостаје, а сажалење остаје доминантно читалачко осећање. Непромишљени, екстремни и немотивисани потези главне јунакиње делују тужно у светлу њене усамљености. Смех се у роману *Истопити Ендија Ворхола* јавља у оним ситуацијама у којима јунакиња сама процењује своје психичко стање:

„Колико сам напредовала, сигурно ћеш у мојим писмима приметити и вероватно ћеш бити пријатно изненађена.” (Матијевић 2010: 9)

---

последице, допушта се да све буде могуће, признају се супротности и дозвољава предност алогичног.” (Бошковић 2011: 34)

Директност, непосредност обраћања јунака прозе Владана Матијевића, основни је извор смеха у роману *Часови радости*. Нараторова перспектива подразумева преношење мисли и поступака главне јунакиње Маце Аксентијевић, али се у роману прилаже и дневник који води главна јунакиња:

„Цео дан уктала по кафанама. Упознала се са Лабудом. Требало да се видим са Мирком, али срела Стојка. Туцала се са њим.” (Матијевић 2006: 28)

У роману „ништа није прећутано” и свака појава објашњава се и преноси на јасан и недвосмислен начин, неретко „подигнутим” тоном. Спој узвишеног тона, сугерисаног на почетку романа жанровском одредницом „витешки роман” и недвосмисленог приповедања о сексуалности – постиже се низ комичних приповедачких ситуација које изазивају смех.

„Међутим, Маца Аксентијевић се те ноћи није суздржавала због тога што је имала тај принцип, она се суздржавала због тога што је имала менструацију.” (Матијевић 2006: 13)

И у роману *Сусрет под необичним околностима* наратор мисли главне јунакиње преноси непосредно и веристички доследно, али су оне у датом случају сложеније и тиме њихов комички потенцијал добија на снази.

#### 14.4. Изневерена очекивања<sup>140</sup>

Владан Матијевић се у романима врло често поиграва са читалачким очекивањима. Понекад је тај поступак и очигледан и намеран. Роман *Слобода говора* парадигматичан је у проучавању изневереног очекивања а у сврху изазивања смеха. Главни јунак очекује од порттира хотела различите врсте помоћи, а не добија ниједну. Уместо да му околности у којима се обрео постану јасније, оне се, на основу портирових одговора, компликују до апсурда.

„– Имате ли слободних соба? – дрско га је упитао.

Рецепционер је театрално климнуо главом. Значај који је дао свом покрету, додатно је изнервирао Ф-а. Једва је стишао гнев.

– Бар нешто добро – прокоментарисао је.

– Ако ви тако кажете, господине – сложио се рецепционер, иронично.

Владимир Ф. је имао утисак да ће експлодирати. Рецепционерово понашање било је безобразно преко сваке мере, његов проенглески нагласак био је неподношљив. Ставио је руке на пулт и унео се у рецепционерово лице.

– Рекли сте нешто? – Сад је стварно био спреман да се потуче.

– Кажем: ако ви тако кажете, господине – Није га се плашио рецепционер. – Иначе, да ли је нешто добро или је лоше зависи од тога како одређену ствар прикажу медији. Ви то, као новинар, свакако боље знате.” (Матијевић 2020: 86)

У роману *Слобода говора* главни јунак очекује помоћ. Када је не добије од порттира, тражи је, безуспешно, код собарице или куvara. Сви ти сусрети извор су комичног ефекта, јунак не добија очекиване информације и улази у све компликованије конверзације.<sup>141</sup>

Јунак романа *Сусрет под необичним околностима* Анђео Милинко портретисан је на начин који изневерава очекивања читалаца. Мотив анђела везује се за бестелесност и чистоту. Идеја бестелесности анђела преображена је у роману. Анђео Милинко кажњен је

<sup>140</sup> „Чувена је Кантова формулација у којој би се могле сажети две теорије: смех је последица изненадног преображаја напрегнутог очекивања у ништа.” (Перишић 2010: 46)

<sup>141</sup> „Претеривање је увек смешно када се продужи, а нарочито када је систематско...” (Бергсон 1920: 91)

због тога што је извршио прељубу младе девојке. Изневерено очекивање изведено је у потпуности: један од главних атрибута анђела показао се као неистинит, а смех се јавља као последица неочекиване и инвертоване карактеризације јунака.

„Анђели су бесполни, али у летњој ноћи радо изватају неку згодну уснулу девицу.” (Матијевић 2016: 9)

Поред изневереног очекивања на рецептивној читалачкој равни, у прози Владана Матијевића јављају се изневерена очекивања и главних јунака, која су такође извор комике. Главни јунак романа *Р. Ц. Неминовно* очекује да освоји младу колегиницу, а она има сексуалне односе и са својим момком Венијамином, и са станаром Можекоњурепдаишчупа који се уселио код Радомана Циврића. Смеховни потенцијал се повећава директним описима односа и понављањем ситуација у којима се приповеда о њеној неутаживој сексуалној жељи.

„Прави разлог, који Р. Ц. није могао знати, зашто Слободанка Киш није спавала до свитања био је тај што је ноћила код Венијамина и много тога новог пробала и радила и старог, видно провераваног, обновила.” (Матијевић 1997: 51)

„Слободанка Киш овог јутра није била далеко. Била је у његовом дворишту, у његовој кући, у соби коју је издао станару. Спавала је гола, и топла на голом истетовираном рамену Можекоњурепдаишчупа. Око врата сијао јој је златан ланчић са плочицом на којој пише Желим те чврсто. Уморна, а како и не би била, шта је све радила.” (Матијевић 1997: 64)

Извор смеха је у изневереном очекивању јунака, чак (или нарочито) уколико он није свестан ситуације у којој се налази. Читалац је упознат са очекивањима главног јунака и приповедачке ситуације која је контрадикторна поменутом очекивањем. Главна јунакиња романа *Сусрет под необичним околностима* очекује позив Маријана Верговића, њеног давног љубавника, и стално мотри на телефон. Романескна ситуација позива на смех, али је он, као у свим Матијевићевим романима, повезан са осећањем трагике јунака у свету који њему није намењен.

#### 14.5. Суочавање натфиктивног света јунака с фиктивним светом романа

Другост јунака романа Владана Матијевића огледа се у различитим приповедачким ситуацијама и видно је извор смеха. Смех исходи из нераздевања, погрешно схваћених речи и поступака који наводе на неспоразуме и ситуације у којима се радикализује апатридна природа јунака. У роману *Сусрет под необичним околностима* однос главне јунакиње са комшиницом и ћерком биће обележен односом Ја наспрам Другог. Главна јунакиња романа се не разуме ни са ћерком ни са комшиницом, али је комуникација са комшиницом комична, док у комуникацији са ћерком Миленом смех видно превладава беспомоћност и бес. Два су разлога због којих је једна комуникација погоднија за развијање смеха код читалаца. Ана Жежељ је емотивно повезана са својом ћерком и укључена је у разговор много више него са комшиницом. Друго, ћерка Милена представљена је на реалистички, а комшиница на карикатуралан начин:

„Сматрала је да Боси неће тешко пасти пут до центра, она је ионако обилазила редом верске објекте.” (Матијевић 2016: 60)

„Боса јесте била религиозна, али није ценила вернике других вера.” (Матијевић 2016: 70)

Комуникација између Ане Жежељ и комшинице Босе заправо је разговор између два карикатурално представљена јунака. Ана Жежељ, иако је развијена као лик, такође поседује карикатуралне карактеристике. Комуникација се заправо и не одвија, а Други не разуме натфиктивни свет јунака.

Приповедачка ситуација је потпуно другачија у роману *Слобода говора*. Јунак улази у комуникацију са Другим и Други га не разуме. Фиктивни свет јунака супротстављен је натфиктивном свету романа. Инверзија односа Ја–Други у вези је са зачудном природом Другога.

Супротстављање натфиктивног и фиктивног света приметно је и у роману *Р. Ц. Неминовно*. Комички потенцијал најизраженији је у комуникацији Радомана Циврића и његових колега и предмета његове пожуде, приправнице Слободанке Киш. Колеге исмевају Радомана Циврића, те се смех највише односи на начин како га виде: они су његовим поступцима забављени.

Подсмех јунака који су преварили главног јунака дела умањује комични ефекат код читалаца. Реч је о гротескно заостреном карактерисању споредних јунака, који се пред читаоцем појављују као сувише зли. Односи фиктивног и натфиктивног света романа *Р. Ц. Неминовно* свакако су обележени смехом, али у односима у којима се фиктивни свет не појављује као зао, већ као индиферентан (примера ради, у случају колегинице, у односу са женом). Уколико се однос натфиктивног и фиктивног света у читалачкој рецептивној учита као борба доброг и злог, комички потенцијал бива умањен.

#### 14.6. Иронија

Иронија видно прати приповедање Владана Матијевића и једно је од основних стилских обележја његове романескне нарације. Шлегел дефинише иронију као промену, заостравање значења речи и дефиниција:

„Према Шлегелу, као филозофски метод иронија се спроводи тако што се речи и дефиниције померају изван домаћаја њихове уобичајене употребе, чак до тачке на којој се ломе, преламају.” (Бошковић 2011: 5)

Надаље, он иронију повезује са билдунгом<sup>142</sup>:

„Зато Шлегел блиско повезује иронију са појмом *Bildung*-а, односно, са пољем значења које укључује у себе образовање, култивацију и развој – тако схваћена иронија уперена је ка потврђивању моралне аутономије других; њена бескрајна отвореност јесте провокација која тежи да друге помера ка специфичним врстама саморефлексије.” (Бошковић 2011: 5)

Да ли Матијевићева иронија одговара Шлегеловом схватању ироније? У романима се приповедни хоризонти могу схватити као иронијски. Роман *Писац издалека* представља парадигматичан пример описаног типа нарације. У основи се налази идеја о писању романа. Она је третирана на различите начине, а један од њих је и иронијски. Посреди нису речи, већ поступак који се, увеличавањем и карикатурисањем, доводи до тачке у којој се прелама и постаје предмет иронијског подсмеха. Нараторова „озбиљност” приповедања, посвећеност раду и вера да се бави нечим што је од велике важности још снажније сугеришу на иронијско третирање написаног. Такође, и сам текст врви од иронијских елемената: писац, на пример, приповеда о награди Фабрике шећера. У читалачкој рецептивној равни, и познатом историјском тренутку садашњице,<sup>143</sup> јасно је да се реферише на једну од познатијих књижевних награда које се додељују у Србији.

Читалачку саморефлексију која настаје као резултат иронијски третираних друштвених појава у романима прати благи подсмех. Реч је о посебној врсти самоспознаје, али и спознаје света посредством инверзије познатих вредности или иронијским указивањем

<sup>142</sup>*Bildung* (нем.) – образовање. (Речник књижевних термина 1986: 78)

<sup>143</sup>„Шлегел је, наине, препознао да иронија, која је по природи битно темпорална и историјска, омогућава успостављање темеља модела субјективности.” (Бошковић 2011: 8)

на њихове недостатке. Подсмех се јавља у романима *Крчмити ситну душу* (у слици девалвираног друштва из блиске прошлости), *Слобода говора* (у опису каријерног успеха појединца), *Часови радости* (у навођењу врлина и знања главне јунакиње Маце Аксентијевић).

Природа ироније подразумева да се о неозбиљним стварима приповеда озбиљно, да би исход таквог поступка био смех и подсмех. Матијевић током целог романа *Часови радости* у озбиљном тону приповеда о начелима и навикама главне јунакиње. Она чак и подучава своје млађе другарице говорећи им о свом животу. Чини се да ругалачка карактеристика ироније изостаје када је реч о Маци Аксентијевић. Матијевић пре особина главне јунакиње исмева друштво – фиктивни свет у којем се јунакиња обрела – а то чини и са светом којем се обраћа на почетку романа. Све јунаке Матијевићевих романа карактерише присан однос са наратором (наратор некада наводи како их познаје као у роману *Часови радости*); он их понекада иронијски приказује, али неретко са дозом топлине и интимности, спреман да им опрости и да за њих изнађе оправдање. Стога, ругалачки и презриви<sup>144</sup> карактер ироније изостаје у прози Владана Матијевића.

#### 14.7. Апсурд у прози Владана Матијевића

Мишко Шуваковић разликује три тематизације апсурда:

„(1) уметничко дело својом наративном структуром развија приповест о апсурдним догађајима, бихевиоралним ситуацијама и људима акумулирајући осећај апсурда, изазивајући катарзу или критички раскринкавајући отуђеност западног потрошачког рационалистичког друштва (философи и писци Албер Ками, Жан пол Сартр), (2) означивалачка структура уметничког дела, а не његова наративна тематизација приповести, открива рад апсурда, другим речима, апсурд је у самом материјалном језику (синтакси, семантици) приповедања или одсутности приповедања (драмски писци Антонен Арто, Семјуел Бекет, Ежен Јонеско, Ливинг театар) и (3) апсурд није ни у наративној тематизацији приповести ни у самој материјалној структури језика уметности већ у животној драми и трагичној смрти уметника (писца Албера Камија, сликара Џексона Полока, глумца Џемса Дина, режисера Паола Пазолинија, перформера Рудолфа Шварцкоглера).” (1995: 11)

Прозно стваралаштво Владана Матијевића које припада деведесетим годинама двадесетог века карактеришу и апсурдни догађаји и језик који је обележен апсурдом. У првом Матијевићевом роману, роману *Ван контроле*, јунаци ће проговорати на апсурдан начин – често неповезано и без видног повода – о апсурдним ситуацијама које ће неретко упућивати на смех.

Иако писац у делу *Слобода говора* недвосмислено алудира на Кафку, апсурд приповедачких ситуација у поменутој књизи разликује се од апсурда у којем јунак кобно завршава свој живот. Томе сведочи и судбина главног јунака романа *Слобода говора*. Читалац није сигуран да ли је јунак преживео или не; он се, као и у целом роману, обрео у нејасно дефинисаном простору. Природа апсурдних ситуација и дијалога у роману *Слобода говора* постаје лакрдијашка.<sup>145</sup> Јунак, или јунаци,<sup>146</sup> који се у разговорима супротстављају главном јунаку само су наизглед озбиљни. Њихов однос према главном јунаку је подсмешљив и они га, у духу лакрдије, третирају као своју играчку, забављајући се његовом збуњеношћу и очајем.

<sup>144</sup> „За разлику од ироније у којој има зле воље, презира и агресивности, хумор има додатно значење: љубазност и срдачна доброћудност; он подразумева симпатију, он није ни прекор ни сарказам, већ осмех разума.” (Перишић 2010: 35)

<sup>145</sup> „Врста комедије нижег реда, која се умногоме једначи са фарсом, али која је у XIX и XX в. изгубила много од народно-сатиричког карактера фарсе и постала забавна врста, са сировим шалама и скаредним садржајима.” (Речник књижевних термина 1986: 389)

<sup>146</sup> У роману до самог краја није јасно да ли постоји више јунака или се један јунак само трансформише у више њих.

Матијевић је главног јунака романа портретисао донекле негативно: он је човек без става, како на пословном, тако и на љубавном плану. Алкохоличар је и склон је и другим пороцима. Себичан је и грамзив. У читалачкој рецепцији главни јунак је, још пре доласка у хотел, перципиран као негативан јунак, те све даље непријатне и апсурдне ситуације у којима се налази не изазивају сажаљење. Читалац је склон да се насмеје судбини јунака који је „заслужио то што му се дешава”. Јунак, или јунаци, који се шале са главним јунаком, на тај начин постају симпатични, они су оруђе кажњавања главног јунака. Таква приповедачка ситуација омогућава смех у роману *Слобода говора*. Апсурдност разговора али и ситуација у којима се јунак обрео јасније указују и на његов карактер јер не може да се на одговарајући начин избори са изазовима. Главни јунак нема стрпљења, брзо плане и не може да формира продуктиван план бежања из хотела. Све његове негативне особине се у хотелу (за разлику од спољног света где је помоћу њих стицао материјалну и нематеријалну добит) приказују као разлог неуспеха и чине потпуно бескорисни део његовог карактера.

Осим смеха, апсурд у роману *Слобода говора* има још једну важну улогу: апсурдне ситуације довеле су до јунакове промене. Он жали због емотивног напуштања супруге и породице покушавајући да поврати стари начин живота у отуђеном свету у ком се обрео и у којем више не функционишу начела којих се држао.

У роману *Р. Ц. Неминовно* главни јунак Радоман Циврић сам креира апсурдне ситуације. Вођен љубављу према колегиници са посла, он прати њу и њеног партнера. Апсурдност емоције Радомана Циврића део је несклада између натфиктивног и фиктивног света, о чему је већ било речи. Слична је и ситуација у роману *Сусрет под необичним околностима*: апсурдно је јунакињино гледање у телефон због могућег позива љубавника из младости. Значајна је разлика између наведених апсурдних ситуација и говора о апсурду у роману *Слобода говора*.

Јунци романа *Р. Ц. Неминовно* и *Сусрет под необичним околностима* приповедачки су третирани на особен начин: посебна пажња придаје се њиховом нарушеном психичком здрављу и, у случају Ане Жежељ, пороцима који могу имати пресудан утицај на њихове поступке. Подсмевати се тим јунацима теже је него подсмевати се главном јунаку романа *Слобода говора* управо из наведених разлога. Иако Матијевић и у делу *Слобода говора* главног јунака портретише као алкохоличара, он ипак има виши ниво самосвести и расуђивања него остали јунаци Матијевићеве прозе.

#### 14.8. Пародија вредности фиктивног света

Цео прозни опус Владана Матијевића карактерише о пародија вредности фиктивног света романа и приповедака. Пародија се очитује у више релација:

1. у односу појединца и Другог;
2. у односу појединца и Друштва;
3. у описима јунака;
4. у описима Друштва.

У роману *Сусрет под необичним околностима* у односу јунакиње Ане Жежељ и њене ћерке Милене пародирају се различити морални постулати које ћерка подразумева тј. заступа. Понашање главне јунакиње код доктора изненадиће и расрдити ћерку, док код читалаца изазива смех. Главна јунакиња се понаша непримерено, њене мисли одговарају њеном понашању. Ана Жежељ са гнушањем гледа на етичке атрибуте света своје ћерке и о томе се у роману непосредно приповеда. Њен однос према властитом телу такође је вид исмевања наивних људи који мисле да је живот у одрицању вредан живљења. Заоштреност исмевања највише се примећује у односу Ане и комшинице Босе. Главна јунакиња комшиницу сматра глумом и досадном:



„Седела би код ње сатима и причала јој доживљаје са јутарње литургије, онда би јој дочаравала импресије из манастира који је посетила, па би јој препривавала бескрајне латиноамеричке серије, затим би јој описивала тегобе и болести које је муче, да би јој на крају шапатом поверила информацију где ће се и кад следећи пут делити артикли из робних резерви... Ану, дабоме, ништа од тога није интересовало.” (Матијевић 2016: 83)

Описане приповедачке ситуације код читалаца могу изазвати различите реакције: уколико су читаоци ближи моделу размишљања главне јунакиње, оне изазивају смех. Уколико пак читалац упоређује властита начела са начелима ћерке Милене или комшинице Босе, главну јунакињу ће разумети као злу и смех ће изостати.<sup>147</sup> Смех исходи из различитости у односу, карикатурално описана комшиница Боса представља обичност, устаљен начин понашања и размишљања и једнодимензионални поглед на свет. Насупрот ње је Ана Жежељ са својим преображеним вредносним карактеристикама која је и сама носилац одређених карикатуралних вредности. Осим наведених разлика, Ана Жежељ је и карактером доминантнија од комшинице Босе, која се главне јунакиње боји. Страх и потчињеност комшинице такође су извориште смеха.

Однос појединца и друштва са недвосмисленом цртом пародирања запажа се у роману *Писац издалека*. Главни јунак, наиме, исмева јавни морал који се огледа, између осталог, у суженом културном кругу књижевне сцене:

„Тешко је писцу који држи до себе и до своје оригиналности (што, на срећу, са мношћом није био случај) живети у туђој фиоци, тим више што се нада да ће из те фиоке изаћи, временом лагано нестаје.” (Матијевић 2012: 106)

Из контекста је јасно да се описана друштвена ситуација може применити и на било који други сегмент друштва, ако се имају у виду односи у Матијевићевом свету потлачених и надређених, то јест стваралаца и оних који о њиховом раду расуђују. Важна разлика између главне јунакиње романа *Сусрет под необичним околностима* која исмева појединца, и главног јунака романа *Писац издалека* који исмева друштвене појаве, осим предмета исмевања, јесте и однос према сопственој улози у ругалачком ставу. Ана Жежељ своју позицију схвата као исправну и себе изузима из друштва. Насупрот томе, главни јунак романа *Писац издалека* себе укључује у друштво које исмева, те и сам, посредно, исмева себе.

Описи јунака и пародирање њихових духовних вредности најдоследнији су у роману *Часови радости*. Иако Матијевићев приповедач на различите начине, и то поетским „испадима” лишеним ироније, указује на слободу главне јунакиње Маце Аксентијевић, њене духовне вредности такође су предмет приповедачког пародирања. То се може пратити већ у насловима поглавља:

„Маца Аксентијевић држи час фолирања” (Матијевић 2006: 35 )

„Маца Аксентијевић држи час искренности.” (Матијевић 2006: 37)

„Маца Аксентијевић подучава млађе другарице.” (Матијевић 2006: 53)

Роман *Часови радости* је оријентисан на духовне атрибуте личности Маце Аксентијевић. Изобличавање тих атрибута доводи до смеха.

„Ако се јебеш, онда се јебеш. Нема филозофирања. Мушкарца мораш да фасцинираш, што није тешко. Њему је мозак у мудима. Ако не успеш – ништа си. Џаба ти факултет ако си лоша у кревету.” (Матијевић 2006: 53)

---

<sup>147</sup>Вероватније је да би се ово десило приликом читалачке идентификације са Анином ћерком Миленом, будући да је лик комшинице карикатурално исприведан.

У роману *Истопити Ендија Ворхола* такође су пародирани идеолошка уверења главне јунакиње. Морална превирања јунакиње, лишена дубљег проматрања делују плитко и немотивисано. И када би на њеном месту била нека друга јунакиња, која није нарушеног психичког здравља, и која не дели све ставове главне јунакиње романа *Истопити Ендија Ворхола*, и та нова, измишљена јунакиња деловала би смешна с обзиром на то да је у делу однос према феминизму радикализован. Ефекат смеха и исмејавања ублажава нарушено психичко стање главне јунакиње. Питање је колико се може исмејати последица болести? Иако је последица болести по својој природи лишена комичког потенцијала, третирање те последице на ругалачки начин доводи до смеха. Реч је о детаљима: јунакиња за одбрану својих ставова жели да употреби пламенобацач.

Ругалачки потенцијал у опису друштва најјасније се запажа у роману *Ван контроле*, који је исприповедан у кључу снажно испољене карневализације друштва, у смени свих читаоцу познатих етичких вредности новим, у потпуности супротним „вредностима”. Групне хипнозе, насиље, однос према старијима, полни односи, војеризам и женска позиција у друштву само су неке од тема романа. Све важне теме на којима се темељи модерно друштво исмејане су на различите начине. При исмевању се друштво не самерава са неснађеним појединцем који другачије гледа на јавни морал, он је пуноправни члан агресивне заједнице. Свет романа супротстављен је читаоцима код којих претеривање и преображавање онога што је познато изазива смех, при чему се разоткривају интимни, мрачни пориви и побуде.

„Када би видео да га нема међу мртвима, одмах би живнуо. Жив, жив, жив, жив, жив, певушио би. Нарочито се радовао када на умрлици види неког млађег од себе и аутоматски је рачунао колико времена га је већ у плусу. Такође је волео да види умрлице људи за које зна да нису пили и пушили. (Матијевић 1995: 48)

#### 14.9. Минус присуство смеха у приповеткама Владана Матијевића

За разлику од романа у којима се смех запажа и при карактеризацији јунака и при конструисању радње и приповедачких ситуација, у приповеткама у већини случајева смех готово у потпуности изостаје. Могући разлози за одсуство смеха у краћим прозним целинама Владана Матијевића могу бити мотивисани формалним карактеристикама приповетке, укључујући пишчеву пажњу и усредсређеност на један лик и подређеност фабули.

Матијевићеве приповетке карактеришу посебна како стилска тако и формална својства. Пишчева пажња усмерена је само на једног јунака, али је то случај и у романескном свету писца. Реч је о јунацима који живе усамљено у својим натфиктивним световима. Очигледно је да је унутрашњи свет ликова главна тема приповетки и читава фабула усмерена је на расветљавање њихове природе. У дестабилизацији фабуле примат добија ретроспективна карактеризација јунака, а препричавањем догађаја из прошлости мотивише се необично стање у приповедачкој садашњости. „Официр ружног лица” и „Путања шарене лопте или Промена” приповетке су у којима јунаци евоцирају своје трауматично детињство и тим приповедањем објашњавају своју садашњост. Свака ситуација у садашњости јесте импулс који подстиче приповедање о прошлости.

„За основу свог презимена искористила сам име брата. И зато, када ме неко позове презименом, доста ретко, обично ми се сви обраћају тако што ме шљепа по задњици, али понекада, када ме позову презименом, сетим се братовљевог несрећног погледа, његовог несигурног хода, сетим се брзих и педантних покрета његових прстију док је у хероин, купљен у Истанбулу, убацивао жути шећер, мешао их и паковао у мале најлонске кесе.” (Матијевић 2000: 51)

„Мора да сам у том тренутку укипљења и произвођења звука и-иии био још ружнији него иначе.

А био сам ружан. Највероватније. Чуо сам када је отац једном приликом рекао мајци, Боже ме прости, како нам је ово дете ружно.” (Матијевић 2000: 28)

Тематски оквири Матијевићевих приповедака не разликују се од романа. Реч је о несрећним судбинама појединаца одељених од друштва. Док су у романима те судбине неретко комичне, у приповеткама озбиљан дискурс остаје доминантан и не допушта разрешења која доноси смех. Због чега је слична судбина јунака третирана на различите начине? Чини се да одређене формалне особености приповетке, између осталог, њен невелик обим, могу утицати на занемаривање смеховног елемента у приповедању. Матијевић своје јунаке портретише тако што описује њихова унутарња превирања. У тренутку у којем се формира целокупна слика јунака, писац завршава причу. Уколико би се та слика развијала и гранала даље, у обиму који је својствен форми романа, иронијски отклон наратора био би могућ, а самим тим би се остварили неопходни услови за комику и смех.

Јунаци Матијевићевих приповедака „заточени су на малом простору” и они не могу замислити ни „врло мало светлости”. За разлику од очекиваног описа тренутка у животу јунака, Матијевић тежи да приповедањем у краткој форми преприча цео његов живот и ослика укупност постојања. Убрзаним приповедањем у приповеци „Каменчићи пута Брне Зрнч” писац се ближи фактографском набрајању невероватних чињеница из живота главне јунакиње.

„Брна Зрнч марљиво учи циљеве борбе. Убрзо постаје митраљезац.” (Матијевић 2014: 94)

„Брна Зрнч је седам пута абортирала и дванаест пута се лечила од стерилитета.” (Матијевић, 2014: 95)

„По изласку из затвора Брна Зрнч ради као учитељица.” (Матијевић, 2014: 95)

Јунаци романа Владана Матијевића су особењаци одељени од друштва, али су у сталном сукобу и са Другим и са Друштвом. У сусретима натфиктивног света главних јунака и фиктивног света романа отвара се простор за испољавање комичких ефеката о чему је било речи у овом поглављу. Неразумевање које доводи до лакрдије и гротеске видно је извориште смешног. У приповеткама Владана Матијевића готово да нема сусрета са Другим и Друштвом у приповедачкој садашњици. Управо је то кључ за разумевање феномена минус присуства смешног у Матијевићевим приповеткама. Јунаци су потпуно сами. Њихови натфиктивни светови су формиран у прошлости и они не улазе у комуникацију са Другима. Ако је комуникација у прошлости и постојала, у приповедачкој садашњости она изостаје, па се јунакова егзистенција своди на препричавање доживљеног трауматичног искуства.

## 15. ОТАЏБИНА<sup>148</sup> У ПРОЗИ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

„У овој кући нема огледала! У овој кући јело се сребрним кашикама! У темеље ове куће уграђене су најверније љубе, неверне су њом ходиле и господариле. У зидове ове куће наше лобање су узидане! Кров куће често је горео, када није било пријатеља сами смо га палили. У овој кући нема огледала. Дечак из ове куће прво научи да нишани, ако стигне научи и да љуби. Ова кућа се никад умирити не може. Из ове куће најлуђи су бежали и вани били најмудрији. У овој кући нема огледала! У овој кући јешће се прстима.” (Матијевић 1995: 77)

### 15.1. Отаџбина у рату

Романи и приповетке Владана Матијевића неретко као споредну тему, која се ипак јавља као снажан коментар садашњице, имају рат. Матијевићево приповедање се, и у поменутих приповедачким ситуацијама, одликује иронијом и хумором који често прате наратију чак и када је у питању описивање ратних дешавања. Приповедачев ироничан однос према отаџбини и свим њеним вредностима, које се у романима и приповеткама појављују као изопачене, не губи на снази ни када се говори о националном страдању.

Роман *Писац издалека* парадигматичан је за проучавање ироније у ратном приповедању али и за изучавање нарративне позиције те теме. У роману је бомбардовање Србије приметно од почетка до краја и превазилази карактеристике сценографије. Уколико се као главна тема романа *Писац издалека* одреди писање и однос према писању, тема бомбардовања и угрожености следила би је као друга, секундарна, али важна.

Релативизација ужаса, која исходи из ироничног третирања рата, само је привидна. Континуираним, понављаним иронијским дистанцирањем од ужаса и разорности бомбардовања и инсистирањем на сталном, привидно успутном, помињању, сам говор о рату оживљава и постаје јунак романа. На самом почетку суптилно се указује на угрожавајућу природу садашњице:

„На свим прозорима у Србији, овог пролећа, спуштене су ролетне. Уууу! Поприлично олако донет закључак, и зато погрешан. У Србији, изван број прозора, иако, вероватно, свако од њих жели да има, нема своје ролетне. Зато је ту широка, најчешће светлобраон лепљива трака, па су ти прозори-сиротани обележени великим путачама. Од горњег левог, до доњег десног угла, и од горњег десног, до доњег левог угла. Не могу да верујем да је у Србији постао толико популаран онај руски авангардни сликар што је преко Мона Лизе нацртао путачу, да се сада у његову част цртају истоветне путаче преко прозора, пошто по зидовима српских кућа слабо има уметничких слика.” (Матијевић 2012: 10)

У чему се огледа суптилност приповедања? Аутор намерно обраћа пажњу на небитне ствари, покушавајући да по страни остави априори доминантну приповедну тему. Читалац је свестан тог занемаривања битног. Детаљно приповедање о прозорима не одвраћа пажњу од бомбардовања већ га суптилно ипак истиче у први план. Опаском да у Србији прозори немају чак ни ролетне указује се на сиромаштво земље која је изложена рату.

---

<sup>148</sup>Појам отаџбине у Матијевићевој прози може се тумачити преко имаготипских исказа који се свode на: а) на „издвајање одређене нације у односу на остатак човечанства по некој различитости или „типичности“ и б) на артикулисање или наговештавање моралне или етнопсихолошке мотивације за дате друштвене/националне карактеристике.” (Костадиновић, 2016: 16) Специфична обележја отаџбине у Матијевићевом стваралаштву огледају се, пре свега, у економској и друштвено-политичкој ситуацији али и у употреби обичаја и народних веровања.

Приповедни свет романа *Писац издалека* у потпуности је обојен иронијом. Стога се исповести наратора и његови ставови читају дијаметрално супротно од исприповеданог. Наратор романа је према бомбардовању привидно равнодушан:

„Сирена даје знак за престанак ваздушне опасности, рада да ми помогне да се отарасим теме која ме кроз угњави.” (Матијевић 2012: 77)

Иако наизглед узгредно, учестало помињање симбола рата и ратних ситуација (сирена, унезвереност људи на ходницима, детонације) указује на другачији однос наратора према теми бомбардовања. Мотивација за нараторову нездраву оспесесију писањем проналази се у његовом избегавању угрожавајуће стварности и затварању у интимни простор.

„Сме ли писац да се затвори у круг својих ситних књижевних интереса и да се искључиво њима бави, све док му они не буду угрожени? Зашто писац не крене на Брисел и уколико непријатељска авијација уништи неку фабрику која стипендира, рецимо, награду за филм?” (Матијевић 2012: 74)

Цитирана преиспитивања наратора теоријске су природе и не наводе га на акцију. У тренуцима када тема рата кулминира и не може да се занемари његов разорни утицај, наратор је детаљно усредсређен на садашњицу и указује не само на сурови карактер агресора већ и на бесрамност своје земље, то јест њених владајућих структура:

„Шта је ово? Или Коњарник није Београд, или је Софија погрешила када је рекла да Београд неће дирати. Или они греше. Није се лако снаћи у земљи у којој је Доњи Милановац горе, а Горњи Милановац доле, да не помињем што се и ми, ваљда због наше војне доктрине, трудимо да повећамо конфузију, па војску лоцирамо у обданишта, милицију на факултете, студенте у касарне, новинаре у лудницу, лудакe у Скупштину, тако да је могуће да су они слуђени, па мисле од Београда да су, рецимо, Лађевци.” (Матијевић 2012: 177)

Као што роман *Писац издалека*, објављен 2003. године, тематизује бомбардовање Србије из 1999. године, тако се роман *Ван контроле*, објављен 1995, посредним приповедањем, бави ратовима деведесетих и грађанским ратом у Србији. Концепција Матијевићевог приповедања, нарочито изражена у првом роману не одређује приповедну радњу временски и просторно на дослован начин, јер је на делу углавном уопштен говор о савремености и о овдашњим градовима. Тек посредством детаља, који су препознатљиви само у оквиру националног контекста<sup>149</sup>, читалац сам контекстуализује ту радњу и смешта је у простор и време деведесетих година, у доба велике инфлације у Србији.

„Мој стандард ми није дозвољавао да купујем цигарете па ми ни упаљач није био потребан. Мој стандард је био строг и много штошта ми није дозвољавао. Ред за бензин отегао се до економске школе.” (Матијевић 1995: 23)

Ред за бензин важан је временски и просторни означитељ приповедног тока. Контекстуализовање радње у период ратних превирања нуди решење проблематике агресивности у роману *Ван контроле*. Поставља се питање да ли је друштво агресивно због непогодне историјске ситуације у којој се обрело, или је пак због агресивне природе друштва дошло до рата. Матијевић је у роману *Ван контроле*, више него у својим другим романима, склон изрицању „великих универзалних истина” које ће, иронично приповедане, и даље остати ван поља „смешног”.

---

<sup>149</sup>Национализми имају врло јасно одређен циљ, а то је стварање или обнова државе-нације које ће се темељити на идентитету, а не само на повијесно наслеђеном праву надзирања одређеног територија. Национализми се често супротстављају и коначно изазивају кризу у постојећим државама-нацијама израслим на повијесним савезништвима или на свеобухватном или дјеломичном гушењу идентитета који одређују дио њихових грађана. (Кателс, 2002: 310)

„Мост смо храбро бранили, ни децу нисмо штедели. Они с друге обале хтели су да га сруше. Када смо га сачували крвави и изнемогли, схватили смо да нам није од користи. Решили смо да га срушимо. Тада смо научили да није лако рушити. У започетом послу напали су нас са друге обале. Да би га заштитили од нас фантастично су гинули. Док га нису освојили, убијали су нас као да смо гамад. Ми смо се дивили њиховом јунаштву. Видевши да нису паметнији од нас, у крви до колена са њима смо се помирили. Уз песму и весеље сложено смо мост срушили.” (Матијевић 1995: 62)

Грађански рат деведесетих година у роману *Ван контроле* тематизован је као рат између пензионера и омладине. Историјска фактографија није напуштена, већ је, у складу са ироничним приповедањем постмодернизма,<sup>150</sup> доведена до екстрема. Реч је о карикатуралном заоштравању конфликта између народа који је за стари систем и студената који желе промене. Матијевић ове две групације погрдно насловљава као фосили и минђушари.

„Напољу су се чули пуцњи и детонације. Рат у народу познат као фосилско-минђушарски је трајао, али то никога није узнемиравало. Навикло се. Полиција и војска су покушали да уведу мир, али су се касније и они издвојили, одиграли пријатељску фудбалску утакмицу и дигли руке од прљавог рата. Градска власт је жмурила на рат јер јој је било у интересу да има што мање људи који не раде а примају пензију, и што мање омладине коју не знају где да запосле.” (Матијевић 1995: 66)

Незаинтересованост и апатија страна које нису зарађене такође су коментар на друштвену ситуацију у Србији деведесетих година двадесетог века. У рату између старог и новог поретка ниједна страна није у праву. И једни и други предлажу неетичка решења и интересује их искључиво одмазда а не борба и просперитет. У постапокалиптичном свету романа *Ван контроле* на још један рат се, након апокалипсе, гледа равнодушно и прагматично. Држава се појављује као отуђено тело потпуно одвојено од интереса народа. Функција власти у свету романа сведена је на прикупљање капитала зарад интереса државне машинерије.

Рат се тематизује и у роману *Р. Ц. Неминовно*. Приповедајући о споредном јунаку Можекоњу репдаишчупа, станару који изнајмљује шупу од главног јунака романа Радомана Циврића, Матијевић осликава послератно друштво бивше Југославије:

„Из рата захваћених подручја долазили су људи веселе природе, добри, гласни, помало глупи, али надасве упорни и тврдоглави. Својом веселошћу, смислом за уживање и глупошћу, очаравали су староседеоце и у прво време радо су их примали у своје домове. Свако је желео да има у кући бар по једног изгнаника коме ће несебично помагати. Број изгнаника примљених у куће био је и ствар престижа. Многи староседеоци су спавали у мемљивом подруму или на трошном тавану да би што више избеглица могли да збрину у кући.” (Матијевић 1997: 21)

Иронишујући стереотипе и преобликујући друштвене појаве с краја деведесетих година у гротескно грађанску карикатуру, Матијевић указује на лицемерност староседелаца и њихових етичких вредности. Приповетке углавном одликује озбиљније приповедање лишено смеха. Тако се одједи рата у приповеци „Дошљак” приповедају језовито и без ироније:

„Већ тутњи воз поред наше куће и промичу главе насмејаних војника који се враћају са фронта. Они који имају здраве руке, машу ми, они који имају лице, смеју се. Избуљени гледају у моје тело они са очима.” (Матијевић 2011: 23)

---

<sup>150</sup>Као што је, за своју историографску метафикцију и за своје семиотичко теоретисање рекао Умберто Еко: „Игра ироније на сложен начин повлачи за собом озбиљност циља и теме. У ствари, иронија би могла бити једини начин на који данас можемо бити озбиљни.” Он сугерише да у нашем свету не постоји невиност. (2007: 75)

Осакаћени војници представљају уништавајућу моћ рата. Без хумора, гротескно и телесно приказани послератни свет главну јунакињу приче смешта у постапокалиптични простор у којем њена судбина представља само један од ужаса, а њено самоубиство на крају приче логична је последица проживљеног индивидуалног, али и друштвеног искуства.

Приповедачка ситуација збирке приповедака *Пристаништа* у највећој мери не познаје смех и иронију и на реалистички, некада историјски начин осликава ужасе рата. Парадигматична је „Српска прича”, опширна историја страдаштва народа у турбулентним историјским периодима. Приповетка започиње говором о четницима и партизанима и о Другом светском рату, а завршава се 1999. године, за време бомбардовања Србије. Матијевић износи мноштво детаља везаних за бомбардовање. Ти детаљи разумевају се као истинити јер је сасвим напуштена иронија у приповедању:

„Бомбардовали су свакога дана. Бацали су бомбе са осиромашеним уранијумом и забрањене, по злу познате касетне бомбе. Јока није хтела да иде у склониште. Тамо је било загушљиво, влажно и смрадно.” (Матијевић 2014: 158)

„У време првих Анријевих писама, живот у Србији се претварао у музику из пакла. Међународна заједница је према Србији увела санкције, под њима су лепо живели само људи због којих су оне и биле уведене.” (Матијевић 2014: 151)

Напуштање ироничног приповедања необична је и ретка стилска одлука у контексту прозе Владана Матијевића. У тренутку убиства жене и оца главног јунака приповетке уочава се упечатљивост ауторовог приповедања, оличена, пре свега, у реалистичком и директном описивању ситуације:

„Непријатељски авиони су бацили бомбу огромне разорне моћи на пошту. Уместо поште остао је велики кратер, околу је био шут и извијана арматура која је штрчала ка небу. Суседне зграде су биле оштећене, зидови окренути ка пошти били су срушени. Када је видео у каквом стању је њихова зграда, Милош Милишић је помислио да је Јока погинула. И био је у праву. Нашао ју је мртву, као и свог оца Обрада, који је погинуо, за фамилију Милишић, у дубокој старости. Доживео је педесет три године.” (Матијевић 2014: 159)

*Одјеци* ироније који се уочавају у последњој реченици цитираног пасуса прелазе у „горки цинизам” и не изазивају смех већ нелагоду. Свет Матијевићевих јунака исти је као у другим романима и приповеткама: они су, понекада, у опасности од губитка живота а не само идентитета. Разлика између „Српске приче” и других романа и приповедака са ратном тематиком огледа се на плану историчности и реалистичности исприповеданог. Тај стваралачки поступак аутор не задржава у својим каснијим прозним делима: у роману *Слобода говора* на пример, читалац уочава озбиљност приповедања о корумпираној држави и њеном утицају на појединца. Такво приповедање је по правилу „испресецао” неким реторичким пасажом или обртом који изазива смех, или подсмех.

Грађански рат у Србији такође је део приповедачког концепта Владана Матијевића:

„А онда сам сазнао да је постала чланица илегалне организације Отпор, што није било наивно, О тој организацији смо мало знали, па смо их узимали за озбиљно. Њихове чланове полиција је приводила и батинала, не би ли сазнала ко руководи њима.” (Матијевић 2010: 138)

„Испред очију су ми као флешеви севале слике зверстава које сам видео обилазећи босанска ратишта, слике сукоба полиције и демонстраната, слике мирне плаже са два беживотна тела на мокром шљунку.” (Матијевић 2010: 81)

Приповедање је и у роману *Крчимити ситну душу* лишено иронијског тона, догађаји се нижу тако да их читалац из Србије прима као историјски истините. Ипак, смех је и даље део приповедачког концепта. Комичност у карактеризацији главног јунака читава се у његовом алкохолизму и односу према пороцима, као и у његовим боравцима у кафанама.

Наведено третирање ратног стања у контрасту је са приповедањем у роману *Писац издалека*, где је у целости иронијско.

## 15.2. Отаџбина као држава

Приповедање Владана Матијевића подразумева третман државе која је увек против заједнице. Она је, другим речима, одељени „недодирљиви” ентитет који не ради у корист народа. „Суровост” државе огледа се на различите начине:

1. репресија медија;
2. сиромаштво;
3. ратови;
4. корупција и криминал;
5. пропаст институција и непостајање јасне идеологије.

1. Медији су истакнута приповедна тема Владана Матијевића. Роман *Слобода говора* започиње опсежним медијским извештавањима, јунаци се идеолошки одређују посредством односа према медијима, а приповедач иронијски осликава владајући медијски мрак, као једну од основних друштвених аномалија с краја двадесетог и почетком двадесет првог века у Србији. У роману *Ван контроле* не преноси се на телевизији рат минђушара и фосила:

„Ради туризма договорено је са обе зарађене стране да се рат држи у тајности, да се не приказује на ТВ-у, да зарађене стране само ноћу извршавају акције и да служба чистоће рано изјутра покупи све мртве са улица.” (Матијевић 1995: 66)

„Медијски мрак” је описан иронијски; ради туризма занемарује се људски живот, систем вредности је потпуно измењен, мање битне друштвене појаве заузимају примат. Државни апарат је оријентисан искључиво на манипулације капиталом, па тиме туризам постаје знатно битнији од људских жртава.

И у роману *Р. Ц. Неминовно* иронијски је приказан однос медија и државе. Као „продужена рука” државе медији успостављају контролу над друштвом и иступају тоталитаристички:

„Спикерка на ТВ-у је према свећи читала вести:

– У граду су откривене манипулације приликом искључења струје: куће неких уважених персона нису припадале ниједној групи. Морамо осудити такав неморални чин. Моле се грађани да уколико сазнају за неке сличне случајеве јаве нама или казненој комисији.

Затим је наставила да чита дубљим и озбиљнијим тоном:

– У скупштини није прихваћен предлог закона да се стреља потрошач, уколико потроши више струје него у исто време прошле године.” (Матијевић 1997: 55)

Предложено насиље није прихваћено, али сама чињеница да држава узима у обзир екстремне репресивне мере сведочи о позицији коју држава заузима у односу на друштво.

У приповеци „Српска прича”, суноврат медија је, као и рат, приказан озбиљно и без ироније:

„Приватизацијом радија, мале плате су постале још и нередовне. Марти је власник гарсоњере претио отказом, она је обавезе плаћала са све већим закашњењем.” (Матијевић 2014: 164)

„Марта Јовановић је преко радија обелоданила прошлост свога газде и тог истог дана добила отказ. Град се заљуљао, ново устоличена аристократија се узмувала, али накратко. Газда-Момчило је, уз помоћ запослених, њених бивших колега, у јавности представио Марту као лабилну особу и наркоманку.” (Матијевић 2014: 164)



Побуњени појединац „осуђен” је на „пропаст”, Марта Јовановић покушала је да се обрачуна са државним системом, устоличеном и у медијима, и из те „битке” изашла је као „губитник”. Поражени, побуњени јунаци одбачени су и од друштва и од државе. У роману *Крчмити ситну душу* приповеда се о могућности организоване побуне:

„После сам открио да је ангажована у радију *Заједно*. Била је то забрањена радио-станица која је промовисала идеје опозиционих партија, а још више пљувала по власти.” (Матијевић 2010: 138)

Ипак, оваква побуна је одмах релативизирана, држава контролише све, па и побуну против ње саме. Опозициони медиј постаје, парадоксално, оруђе државе, он представља „довољну меру” побуне, која не угрожава. „Помиреност” јунака са системом медија води ка пасивизацији:

„Постмодернистички апсурд је колективни осећај одсутног смисла уоквирен медијима и медијском реалношћу масовне културе. Субјект проегзистенцијалистичког апсурда седи сам у соби. У ноћи чује из даљине позив – крик особе којој неће помоћи. Субјект постмодерног апсурда седи испред екрана и војајерски посматра драму Другог. Он је истовремено и сам део колективне екстазе спектакла коју медији пројектују. Он не учествује у догађају, али својим погледом гради/подражава реалност коју екран ствара.” (Шуваковић, 1995:11)

Ипак, ниједан главни јунак Матијевићеве прозе, осим главног јунака романа *Слобода говора*, Владимира Ф., не пристаје да постане део медијске машинерије. Владимир Ф. бива кажњен због тога што је пасивно посматрао нарушавање етичких вредности.

2. Угроженост јунака читава се у немогућности испуњавања основних животних потреба. Сиромаштво се, у прози Владана Матијевића, јавља као симбол ратног и послератног доба али и као мотивација за зачудно понашање јунака (Радоман Циврић у *Р. Ц. Неминовно*) и друштва (у роману *Ван контроле*).

Обезличена маса не уочава реалност, Друштво више „не види” појединца:

„Три часа и тридесет три минута забезекнуто су гледали у мене радници млина у коме сам и ја радио. Покушао сам да им објасним да већ пола месеца са њима носим цакове, да нисам неколико дана долазио на посао, да за недоласке имам оправдање, да је право чудо како ме не препознају, али није вредело. Радници се нису померали, нису трептали, нису дисали, нису ништа разумели. Тада је дошао шеф Ханс II сав преплашен и збуњен. Није лично на диктатора каквог сам познавао.” (Матијевић 1995: 15)

Појединца који патолошки штеди струју читалац сусреће у роману *Р. Ц. Неминовно*. Штедљивост главног јунака доведена је до „крајњих граница”, али је релативизирана чињеницом да струје заиста, у свету романа, нема:

„Недељом је била, ако је има, јефтина струја цео дан. Када је јефтина струја, Р. Ц. укључује бојлер и купа се.” (Матијевић 1997: 9)

Синтагмом „ако је има” Матијевић суптилно наглашава нестабилност струје која подмирује основне животне потребе човека модерних времена. Рестрикција струје у роману је посебно образложена, на писцу својствен начин.

„И тада је, изненада, почела енергична електрично-енергетска криза. Искључења струје су кренула прво стидљиво по два часа дневно, да би се убрзо обезобразила и трајала по шест часова на сваких девет часова, а мало касније су само најобавештенији знали када и на колико долази струја.” (Матијевић 1997: 20)

Тематизовање немаштине видно је у приповеткама из збирке *Пристаништа*. У приповеци „Српска прича”, парадигматичној за проучавање историјског и друштвено-

политичког у прози Владана Матијевића, прегледно је исприповедана историјска ситуација у којој се нашао српски народ на самом крају двадесетог века:

„У време првих Анријевих писама, живот у Србији се претварао у музику из пакла. Међународна заједница је према Србији увела санкције, под њима су лепо живели само људи због којих су оне и биле уведене.” (Матијевић 2014: 151)

Сиромаштво друштва и богат живот „изабраних”, то јест непостојање средње класе Матијевић истиче неколико пута:

„А сиромашних никада није било више. Међу гладнима се нашло и много интелигенције и људи који су били превише културни и софистицирани да отимају. Обезвређени деведесетих, сада су своју беду прихватили као нешто нормално. Беспомоћни, без љутње и гнева, подносили су шта их је снашло, не питајући никог зашто. Све им је било јасно.” (Матијевић 2014: 162)

Апатија потлачених видна је када се говори о друштву. Сиромаштво није везано само за Србију. Иако је Матијевићево приповедање углавном локализовано на Србију, посредно или непосредно, јунаци живе недостојне животе и онда када су измештени у стране земље.

„Свакога јутра Жискар узима своја ручна колица, одлази на железничку станицу и сачекује путнике који излазе из воза и нуди се да им претера пртљаг до таксија. Када заради за балон вина, он пође кући.” (Матијевић 2014: 55)

Развијајући мотив сиромаштва у контексту целог света, Матијевић сагледава класни проблем двадесетог века. Неуспеле приватизације и капитализам обесмислили су рад и угрозили егзистенцију и изван ратних подручја. Ситуација у Србији заоштрена је управо због скупа угрожавајућих чинилаца, међу којима су и рат и транзиција.

Сиромаштво се у прози Владана Матијевића не читава само у директном приповедању о друштвено-политичкој ситуацији. Оно је „уткано у сценографију”:

„Та кафана, покривена ребрастим лимом и лесонитом, налази се иза пијаце на Жаркову. Три зида су јој од цигала а предњи јој је од иверице и дасака. Уз њу је дозидан клозет, читава кафана изгледа врло бедно.” (2010: 87)

3. Ратови – тумачено у поглављу „Отаџбина у рату”.

4. Уколико се приповедање односи на државу, она је увек у нераскидивој вези са „корупцијом и криминалом”. Политика приватизације и капитализма у рукама необученог, себичног и корумпираног кадра „разорила” је радничку класу. Матијевић неретко у приповедање уводи фабрике које постају симбол економски дестабилисаног друштва:

„Директор фабрике је примио једну девојку са неупоредиво мањим бројем бодова и већом количином сиса, што бих и ја на његовом месту учинио.” (Матијевић 2021: 50)

„Фабрика за прераду јагодичастог воћа је убрзано пропала, радници су крали све што се могло понети, чувари и возачи су крали све што се могло натоварити на камион. На крају је фабрика отишла у стечај и руководство се разбежало главом без обзира.” (Матијевић 2014: 152)

Напуштен је идеал радничке класе успостављен комунистичким системом. Услед немаштине радници постају лопови а њихови шефови корумпирани тирани. Приватни сектор, који постаје тежиште економије, једнако је корумпиран колико и државни:

„Лазо је богаташ. Кренуо је из блата правећи *Рубинов вињак* у кади, тако је и добио надимак Кадилак. Давно је то било, пре пет година. Ни он се тога више не сећа. Много је лепо у

његовом новом, два ара великом стану, да није пустио ову музику и да хоће ућутати било би још лепше.” (Матијевић 2006: 63, 64)

Идеја о просперитету појединца који се издиже „из блата” и постиже „невероватне успехе” релативизирана је двоструко. На првом месту појединац може успети искључиво уз помоћ Државе којој се покорава, па је начин на који се долази до успеха етички упитан. Такође, јунаци се никада не баве племенитим пословима нити уживају у томе што раде; једини мотив за рад јесте „згртање” капитала и, посредством новца, остваривање „високе друштвене позиције” која се злоупотребљава. И црква, као „продужена рука” Државе, функционише на исти начин:

„Откако су се српски попови посветили грађевинарству и другим предузетничким пословима, откако су политичарима листом качили на груди црквена одликовања, возили најскупле моделе аутомобила и у кафанама с певачицом у крилу дочекивали зору, анђео Милинко је озбиљно сумњао у њихову веру и реч.” (Матијевић 2016: 11)

5. Пропаст институција и идеологије у прозном стваралаштву Владана Матијевића огледа се и у опису корупције, напуштања друштва и агресивног понашања према његовим члановима.

„Мој боравак у истражном затвору био је драматичан. Ти нас зајебаваш, викали су и тукли ме ма шта ја рекао. Када сам ћутао, такође су ме тукли. Са њима није било никакве неизвесности.” (Матијевић 1995: 18)

Сиромаштво, санкције и несташица струје угрожавају друштво које, у апатичном стању, није спремно за отпор и борбу. Институције које би требало да буду у служби грађана не функционишу, судство је корумпирано, полиција је агресивна, Електродистрибуција је девастирана. Атмосфера „хаоса” и „безнађа” деведесетих година огледа се у нефункционисању градског превоза, неасфалтираним путевима... „Центар” друштвеног окупљања премешта се у кафану:

„Ред вожње нашег аутобуског саобраћаја и данас је лош, али тада је био катастрофалан. Поласци су били кад шоферу одговара, па сам превоз чекао и по неколико сати. Тако сам се задесио у том малом провинцијском граду, глувом и тужном. Преко пута аутобуске станице била је велика рупа, поред ње је непомично стајао жути кран. Било је добро што је станица у самом центру, широм земље већ је био заживео тренд европских метропола да се станице измештају на периферију, тако да је путник, када чека аутобус у некој српској селендри, био принуђен да се смрзава на клупи у чекаоници или да у прљавој кафани пије коњак који је локални преварант направио у својој дестилерији и уочио га у оригиналне флаше.” (Матијевић 2014: 37)

Жути кран који „непомично стоји” симбол је пропагандне „изградње” и лажног „просперитета”, повлашћеног стила поменутог периода. Новоградња као симбол рушења старог ради изградње „бездушног” новог, уочава се у Матијевићевом приповедању већ у роману *Р. Ц. Неминовно*:

„Кретао се Р. Ц. уморним кораком кроз занатску четврт и заљубљено разгледао старе занатске радње. Преостало их је само неколико, и оне су биле оронуте и склоне пропасти. И њих ће прогурати стамбене зграде, бутици и коцкарнице, са сетом је констатовао.” (Матијевић 1997: 109)

Савременост Матијевићевог приповедања обухвата дугогодишњу транзицију и прелазак из комунистичког у капиталистичко друштво. Занатске радње, симбол старог поретка биће једини означитељи познатог за главног јунака. Идеолошка „искорењеност” јунака прозе Владана Матијевића, неснађеност у „савременом друштву”, које у Србији подразумева апокалиптичну слику света, „изгураће” аутентичне јунаке, више него целокупно

друштво, на маргину егзистенције. Они који опстају, урођени су у државни поредак. Изузетак се читава у роману *Крчмити ситну душу* у ком је главни јунак био део „државне машинерије” деведесетих година. Ипак, у роману се јунак појављује у тренутку када није више на власти, када је маргинализован и одбачен. Његова идеолошка проматрања су вишезначна:

„Читав живот сам мрзео комунисте, а учланио сам се у странку која је настала из Комунистичке партије и која је била отворено прокомунистичка. Али, и нисам имао неког избора. Комунисти су знали да кокошка носи јаје, да овца даје вуну, да крава даје млеко. Није то много али демократе нису знале ни то. Моја мржња према демократама и према Америци увек је била велика.” (Матијевић 2010: 124)

Компликовани идеолошки контекст Југославије деведесетих година двадесетог века „формирао” је контрадикторне политичке јединке. Политиканство се своди на бирање мањег зла, на бирање идеолошког правца који је супротан омрзнутој политици. Стога, подржавање није истинито, појединац не припада идеологији, он не дели политичка начела са својим саборцима.

Отаџбина у стваралаштву Владана Матијевића није поистовећена са Државом. Држава терорише народ, државни органи су ти који су агресивни и репресивни. Када помиње Србију, Матијевић не објашњава земљу већ државу.

„Више сам него сигуран да никада до сада нисам стварао у квалитетнијој тами и зато се не могу сложити са онима који тврде да у Србији све пропада, не могу се са њима сложити, већ годинама примећујем да је тама у Србији све квалитетнија и квалитетнија.” (Матијевић 2012: 12)

„Просто ми је необјашњиво зашто у Србији, између свака два места, постоји краћи пут који је лошији и дужи који је бољи, и како то да се никада не погоди да бољи пут буде и краћи.” (Матијевић 2012: 166)

## 16. ЗАКЉУЧАК

После истраживања поетике прозе Владана Матијевића могуће је истаћи неколико доминантних закључака који се односе на ауторово стваралаштво у целисти:

1. Матијевићев однос према поетици постмодерне променљив је и комплексан.
2. Матијевићева проза се може читати као хибрид постмодернистичке и жанровске књижевности.
3. Матијевићево прозно стваралаштво није прецизно позиционирано у корпусу српске савремене књижевности.
4. Матијевићеве приповетке се битно разликују од његових романа.
5. Матијевић приповедачке ситуације неретко измешта из Београда и лоцира на периферију.
6. Хронотоп Матијевићеве прозе увек подразумева савременост и просторну конкретност.
7. Матијевићева проза наставља да се трансформише и у тренутку писања овог рада.

1. У оквиру прозног стваралаштва Владана Матијевића јасно се диференцирају два стваралачка периода: период прозе двадесетог века и период прозе двадесет првог века. Док романе настале у првом стваралачком периоду на формалном и тематском плану обележава постмодерна поетика, романе настале у другом стваралачком периоду не карактерише постмодернистички поступак на формалном плану (осим у роману *Писац издалека*). Иронија је и даље основно средство карактеризације и контекстуализације, али формална либералност допушта конституисање жанра, па и продор модернистичког хуманистичког принципа.

2. Жанровска књижевност постаје битно обележје романа *Слобода говора* и *Пакрац*. Иако је фантастика приметна у свим Матијевићевим романима (осим у романима *Слобода говора* и *Пакрац*), жанровске матрице развијају се постепено. *Сусрет под необичним околностима* први је роман у којем се изразитије активирају жанровске матрице (првенствено хорор; сусрет са демонским Другим), док у романима *Слобода говора* и *Пакрац* жанр постаје основни приповедачки поступак. У претходним Матијевићевим романима читалац прати постмодернистички саздану нарацију у којој су заступљени рефлексивни жанровске књижевности (хороричност, порнографија, детективски роман), а у романима *Слобода говора* и *Пакрац* жанровски тип приповедања прожет је рефлексима постмодернистичке поетике (апсурд, савременост, отвореност).

3. Савремене особености приповедања Владана Матијевића подразумевају постмодернистичке, модернистичке<sup>151</sup> и жанровске тенденције. Скуп поменутих поетичких тенденција, сагледан у савременом тренутку, не може се јасно дефинисати једном приповедачком поетиком која би их све обухватила.

---

<sup>151</sup>Уколико се модернизам тумачи као „елитна и езотерична уметничка пракса заснована на вредностима индивидуалног стварања, оригиналности, аутономије изражавања и високог естетизма. Појам високог модернизма не подразумева идентична одређења за музику, књижевност, позориште, ликовне уметности и филм.” (Шуваковић: 80) Проучавање Матијевићевог стваралаштва указало је на приповедачке елементе високог модернизма. Ти елементи огледају се, пре свега, у високо естетизованим приповеткама на почетку обе збирке: *Прилично мртви*, *Пристаништа*. Елитизам се огледа у третирању тема о настанку уметности (роман *Писац издалека*). Колико год поменута тема била иронијски третирана она је и даље у самом центру приповедачког хоризонта.

4. Приповетке и романи Владана Матијевића разликују се на формалном и стилском плану, независно од тога у ком стваралачком периоду су настале. Разлике се огледају пре свега у неретком изостанку хумора и ироније у приповеткама. Реализам и узрочно-последично приповедање нарочито су изражени у збирци прича *Пристаништа*. „Озбиљност судбина” трагичких јунака приповедака сведочи о потпуно различитом стваралачком концепту аутора у романима и приповеткама. Чак и када роман и приповетка тематизују исти догађај (у роману *Писац издалека* и у приповеци „Српска прича” реч је о бомбардовању Србије 1999. године), од случаја до случаја мења се начин приповедања. Док роман *Писац издалека* обилује иронијом, приповетка „Српска прича” снажно је урођена у реалитет садашњости и у њој нема ироније.

5. У многим савременим романима и приповеткама радње су локализоване у општепознато: у Београд. Чак и када се портретишу необразовани јунаци који по својој природи не би припали грађанској класи, њихово боравиште је главни град. У прози Владана Матијевића читава се другачија локализација. Српске варошице постају центар приповедачких ситуација, а јунаци су маргинализовани лоцирањем на периферију. Матијевић романи локализује и у Београд, али не без коментара о односу главног града и периферије (роман *Писац издалека*).

6. Савременост је стална одлика Матијевићеве прозе. Коментар савременог тренутка проналазимо у готово свим романима: роман *Ван контроле* (ратови деведесетих година двадесетог века), роман *Р. Ц. Неминовно* (послератни период и санкције), роман *Писац издалека* (бомбардовање Србије), роман *Крчмити ситну душу* (доба транзиције), роман *Слобода говора* (последиче транзиције и ратова деведесетих), роман *Пакрац* (последиче ратова деведесетих и актуелна власт у Србији). У приповеткама се актуелизују сличне, углавном ратне и послератне, теме, то јест друштво које у неповољним околностима утиче погубно на појединца.

7. Иако се одређени приповедачки поступци и теме могу пратити од првог до последњег прозног дела Владана Матијевића, трансформације ауторове поетике видне су при анализи сваког следећег романа или збирке приповедака. „Жив” и „разигран” однос према сопственој приповедачкој поетици подразумева радикално одбацивање неких пређашњих приповедачких образаца, али и увођење нових наративних својстава која до тада нису била део ауторове приповедне поетике.

Подробно аналитичко читање и тумачење романа и приповедака Владана Матијевића приликом овог истраживања, сугерише и могуће линије даљих истраживања. Будући да је Владан Матијевић аутор „неуморне стваралачке снаге”, разложно је претпоставити да ће и његови следећи романи и збирке приповедака на различите начине потврдити закључке до којих се у овој анализи дошло. Стваралаштво Владана Матијевића, својом особеношћу, трансформативном природом и аутентичношћу, завређује још више различитих тумачења која ће недвосмислено потврдити уметничку вредност прозног опуса Владана Матијевића и његов значај у оквирима српске књижевности новијег времена.

## 17. ЛИТЕРАТУРА

### Примарна литература:

Матијевић, Владан: *Ван контроле*, Дечје новине, Г. Милановац 1995.

Матијевић, Владан: *Р. Ц. Неминовно*, Рад, Београд 1997.

Матијевић, Владан: *Прилично мртви*, Агора, Зрењанин – Нови Сад 2011.

Матијевић, Владан: *Писац издалека*, Агора, Зрењанин – Нови Сад, 2012.

Матијевић, Владан: *Часови радости*, Народна књига – Алфа, Београд 2006.

Матијевић, Владан: *Врло мало светлости*, Агора, Зрењанин – Нови Сад, 2010.

Матијевић, Владан: *Пристаништа*, Агора, Зрењанин – Нови Сад, 2014.

Матијевић, Владан: *Сусрет под необичним околностима*, Лагуна, Београд 2016.

Матијевић, Владан: *Слобода говора*, Лагуна, Београд 2020.

Матијевић, Владан: *Пакрац*, Лагуна, Београд 2023.

## Секундарна литература:

### А

Аврамовић, Зоран: *Узбурканост друштва и културе*, Филип Вишњић, Београд 2021.

Абот, Портер: *Увод у теорију прозе*, Службени гласник, Београд 2009.

Аћимовић, Милета: „Изазови жанра” у: *Летопис Матице српске*, књ. 480, св. 5, 2007, стр. 894–897.

Ахметагић, Јасмина: *Приповедач и прича*, Институт за српску културу, Краљево: Graficolor, Приштина тј. Лепосавић 2014.

Andresen, Christer Bakke (Андресен, Кристер Баке): *Norwegian Nighmares*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2022.

Alderson, Ben (Алдерсон, Бен): *The Silent Companions*, 2016.  
<https://www.bps.org.uk/psychologist/silent-companions>

Al-Gawhari Esraa Jalal (Ал-Гавари Есра Јалал): *Cultural Connotations of Baldness in Selected Works*, докторска дисертација, Универзитет у Багдаду 2017.

Alvaro, Carlo (Алваро, Карло): „The Incoherence of Moral Relativism” у: *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, 17(1), 2020, стр. 19-38.

### Б

Бахтин, Михаил Михајлович: *О роману*, Нолит, Београд 1989.

Батлер, Кристофер: *Постмодернизам: сасвим кратак увод*, Службени гласник, Београд 2012.

Барт, Ролан: *Задовољство у тексту*, Градина, Ниш 1975.

Барт, Ролан: *Смрт аутора*, часопис *Поља*  
<https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/02/selection7-9.pdf>

Батај, Жорж: *Еротизам*, БИГЗ, Београд 1980.

Батлер, Џудит: *Тела која нешто значе*, Самиздат Б92, Београд 2001.

Бал, Мике: *Наратологија*, Народна књига, Алфа, Београд 2000.

Бајчета, Владан: „Нови стари Матијевић” у: *Књижевни магазин*, бр. 224, 2020, стр. 60-61.

Vabelyuk, Oksana (Бабелјук, Оксана): „Structural Peculiarities of Detective Stories”  
[https://www.academia.edu/99884759/Structural\\_Peculiarities\\_of\\_Detective\\_Stories?uc-g-sw=42670890](https://www.academia.edu/99884759/Structural_Peculiarities_of_Detective_Stories?uc-g-sw=42670890)

Бојанић-Ђирковић Мирјана: „Са пристаништа приче: између сторителинга и стварности” у: *Градина – часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, бр. 70/71, 2016, стр. 24–40.



Бабић, Драган: „Небеска интервенција” у: *Књижевни магазин – месечник Српског књижевног друштва*, бр. 181/186, 2016, стр. 33–34.

Бергсон, Анри: *О смеху, есеј о значењу смешног*, С. Б. Цвијановић, Београд 1920.

Бекер, Мирослав: *Сувремене књижевне теорије*, Матица Хрватска, Загреб 1999.

Бошковић, Александар: *Теорије хумора*, Етна, Београд 2011.

Бошковић, Драгана: *Моћ фантастике*, Мали Немо, Панчево 2018.

Бут, Вејн: *Реторика прозе*, Нолит, Београд 1976.

Брдар, Милан: „Аутентичност и фундаментална онтологија” у: *Theoria*, књ. 58, св. 4, 2015, стр. 149-182.

## В

Вучковић, Радован: *Модерни роман двадесетог века*, Службени гласник, Београд 2013.

Владушић, Слободан: *Дегустација страсти*, Књижевна омладина србије, едиција Пегаз, Београд 1998.

## Г

Griffin, Gabriele (Грифин, Габриел): *A Dictionary of Gender Studies*, Oxford University Press 2017.

<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780191834837.001.0001/acref-9780191834837>

Gelder Ken (Гелдер, Кен): *The Horror Reader*, Routledge, London 2000.

Richard T. Gray (Греј, Ричард): *Freud and the literature Imagination*, <https://courses.washington.edu/freudlit/Uncanny.Notes.html>.

Green, Dennis Howard (Грин, Денис Хауард): *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge University Press, Кембриџ 1979.

Група аутора: *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1986.

## Д

Дамјанов, Сава: *Шта то беше српска постмодерна?*, Службени гласник, Београд 2012.

Дамјанов, Сава: *Вртови нестварног – огледи о српској фантастици*, Службени гласник, Београд 2011.

Дамјанов, Сава: „Постмодернизација фантастике код Павића”, у: *Зборник 9. књижевних сусрета Савремена српска проза*, бр. 6.-7. , 1994, стр. 65.

Делић, Јован: „Прилично жив писац, изблиза, неминовно” у: *Зборник 35. књижевних сусрета Савремена српска проза*, бр. 35, 2019, стр. 15–19.

Дисоцијативни поремећаји личности,  
<https://www.mayoclinic.org/diseases-conditions/dissociative-disorders/symptoms-causes/syc-20355215>.

Деретић, Јован: *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд 2004.

Doubrovsky, Serge (Дубровски, Серж): *Fils*, блурб на корици, Galilee, Париз 1977.

## Е

Епштејн, Михаил Наумович: *После будућности – судбина постмодерне, том 1*, Драслар партнер, Београд 2010.

Епштејн, Михаил Неумовић, *Филозофија тела*, Геопоетика, Београд 2009.

Еко, Умберто, *Границе тумачења*, Raideia, Београд 2001.

Еко, Умберто, *Историја ружноће*, Плато, Београд 2007.

## З

Зуровац, Мирко: „Дијалектика егзистенције у филозофији Серена Кјеркегора”, предговор у: Серен Кјеркегор, *Болест на смрт*, Плато, Београд, стр. 5–37.

Златановић, Љубиша: „Постмодернизам и „смрт субјекта” – ка деконструкцији самства” у: *Годишњак за психологију*, књ. 5, бр. 6-7, 2008, стр. 81-94.

## Ј

Јасперс, Карл: *Филозофија егзистенције*, Просвета, Београд 1973.

Јуван, Марко: *Наука о књижевности у реконструкцији – увод у савремене студије књижевности*, Службени гласник, Београд 2011.

Јовић, Бојан: *Рађање жанра: почеци српске научно- фантастичне књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2006.

## К

Кјеркегор, Серен: *Болест на смрт*, Плато, Београд 2000.

Кјеркегор, Серен: *Страх и дрхтање*, Verbum, Сплит 2000.

Kierkegaard, Søren (Кјеркегор, Серен): *The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates*, Princeton University Press, Princeton 1989.

Кајзер, Волфганг: *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад 2004.

Клајн, Иван – Шипка, Милан: *Велики речник страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад 2012.

Костадиновић, Александар: *Слика страног света у српском путопису XIX века*, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Нишу 2016.

Ковачевић Микић, Данијела: „Куцање сата који стоји: Владан Матијевић, Сусрет под необичним околностима” у: *Повеља*, књ. 46, бр. 3, 2016, стр. 145-150.

Carroll, Noel (Керол, Ноел), *The Philosophy of Horror*, Routledge, London 1990.

Castells Manuel (Кастелс, Мануел): *Моћ идентитета*, Golden Marketing, Загреб 2002.

## Л

Лиотар, Жан Франсоа: *Постмодерно стање*, Ибис графика, Загреб 2005.

## М

Марчетић, Адријана: *Фигуре приповедања*, Народна књига, Београд, 2004.

Марчетић, Адријана: „Тамна страна стварности” у: *НИН*, бр 2642, 2001, стр 42.

Маркузе, Херберт: *Човек једне димензије*, Издавачко предузеће Веселин Маслеша, Сарајево 1968.

Matthias, Stephan (Матијас, Стефан): *Defining Literary Postmodernism for the Twenty First Century*  
[https://www.academia.edu/81667331/Defining\\_Literary\\_Postmodernism\\_for\\_the\\_Twenty\\_First\\_Century](https://www.academia.edu/81667331/Defining_Literary_Postmodernism_for_the_Twenty_First_Century)

Mechale Brian (Мекхејл, Брајан): *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, New York 2004.

Милутиновић, Дејан Д. : „Популарна/Забавна/Тривијална/Жанровска/Масовна или само књижевност (уметност)” у *Књижевна историја*, бр. 151, 2013, стр 815–831

Милутиновић Д. Дејан, „Детективски жанр и књижевни правци” у: *Филолог – часопис за језик, књижевност и културу*, V , 2012, стр. 88–95.

Милутиновић, Д. Дејан, „Лични идентитет у постмодерној” у: *Наука и свет*, књ. 3, 2013, стр. 60-71.

Милошевић, Никола: „Павићево отворено дело” у: *Зборник 9. књижевних сусрета Савремена српска проза*, бр. 6.-7. , 1994, стр. 35.

MacFarlane, Scot (Мекфарлејн, Скот): *The Hippie Narrative*, McFarland and Company, Лондон, 2007.

## Н

Недељковић, Оливера: „Тајним путевима прозе Ван контроле Владана Матијевића, читање друго” у: *Наш траг – часопис за књижевност, уметност и маркетинг*, бр 3–4, 2013, стр. 232–235.

Nicholls, James (Николс, Џејмс) *Drink, Modernity and Modernism*, Department of Media and Cultural Studies Liverpool John Moores University, Ливерпул 2002.

## О

Огњановић, Дејан: *Поетика хорора*, Орфелин издаваштво, Нови Сад 2014.

## П

Пантић, Михајло: *Лукавство приповедног ума* у Зборник 35. књижевних сусрета Савремена српска проза, бр. 35, 2019, стр. 21–26.

Пантић, Михајло: *Основи српског приповедања*, Завод за уџбенике, Београд 2015.

Пантић, Михајло: *Модернистичко приповедање*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999.

Пантић, Михајло: „Припитомљавање ђавола” у: *Зборник 9. књижевних сусрета Савремена српска проза*, бр. 6.-7. , 1994, стр. 45.

Пајовић, Софија: „Шетња кроз град” у: *Градина – часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, бр. 70/71, 2016, стр. 41–46.

Петровић, Домагој: приказ романа *Слобода говора*: <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-prikaz-romana-sloboda-govora-stivo-za-razne-vrste-citala-unos-15566.html>.

Перишић, Игор: *Увод у теорије смеха*, Службени гласник, Београд 2010.

Принс, Џерард: *Наратолошки речник*, Службени гласник, Београд 2011.

Попов, Јован: „О употреби термина жанр у новијој српској и хрватској теорији књижевности” у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 51, св. 3, стр. 457–471.

Продовић Милојковић, Биљана: *Промене вредносних оријентација у Србији*, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2020.

Portilho, Carla (Портиљо, Карла): „A Japanese-American Sam Spade: The Metaphysical Detective in Death in Little Tokyo, by Dale Furutani” у: *American, British, and Canadian Studies*, бр. 28, 2017, стр. 39-51.

## Р

Ристовић, Јелена: „Поетика снова у српској књижевности XX века”, докторска дисертација, Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Крагујевац 2017.

Roberts, Peyton – Taylor, Lyn (Робертс, Пејтон – Тејлор, Лин): *Authenticity: Theoretical Considerations, Instrument Development, and Implications for Leaders*, University of San Diego 2014.

Rowland, Robyn (Роланд, Робин): *Radical Feminism: Critique and Construct у Feminist Knowledge*, Routledge, London 1990.

## С

Симић, Милан Р: „Ван контроле неминовно” у: *Дневник читаоца – огледи, критике, опажања и осврти (2)*, 2017, 2015, стр. 105–108

Сувин, Дарко, *Од Лукијана до Луњика: повијесни преглед и антологија научнофантастичне литературе*, Епоха, Загреб 2010.

Smith, Lacey (Смит, Лејси): *Non-subject and Post-individuals: The Negotiation of Identity in the Postmodern American Suburb*, мастер рад на: Dickinson College, Универзитет Колорадо 2012.

## Т

Томић, Урош В.: *Британски криминалистички роман – кључни аспекти развоја*, докторска дисертација, Универзитета у Београду, Филолошки факултет Универзитета у Београду 2014.

Татаренко, Ала: *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Службени гласник, Београд 2013.

Taylor, Victor E. – Winqvist, Charles E. (Тејлор, Виктор Е. – Винквист, Чарлс Е.): *Encyclopedia of Postmodernism*, Routledge, Њујорк 2001.

## Ф

Флакер, Александар: *Период, стил, жанр*, Службени гласник, Београд 2011.

Fitzpatrick, Claire (Фицпатрик, Клер): *The Body Horror Book*, Oscillate Wildly Press, Велингтон Поинт 2017.

## Х

Хамовић, Драган: „О савременој књижевности, изблиза” у: *Зборник 35. књижевних сусрета Савремена српска проза*, број 35, 2019. година, стр. 13–14.

Хачион, Линда: *Поетика постмодернизма*, Арт принт, Библиотека Светови, Нови Сад 1996.

Хајдегер, Мартин: *Пролегомена за историју појма времена*, Принт хаус, Сјеница 2019.

[Gladfelder](https://academic.oup.com/edited-volume/43514/chapter/364247060), Hal (Гладфелдер, Хал): *Literature and Pornography, 1660–1800*, <https://academic.oup.com/edited-volume/43514/chapter/364247060>.

Habermas, Jürgen (Хабермас, Јирген): „Historical Consciousness and Post-Traditional Identity: The Federal Republic's Orientation to the West у The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate” у: *Acta Sociologica*, књ. 31, бр.1, 1989, стр. 3-13.

Horsley, Lee (Хорсли, Ли): *The Noir Triller*, Palgrave Macmillan, London 2009.

## Т

Тодоров, Цветан: *Увод у фантастику*, Службени гласник, Београд, 2010.

Трајковић, Марко: „Право и морал у светлу прихватања и принуде”, *Зборник радова Правног факултета*, књ. XLV, бр. 1, 2011, стр. 257–269.

Томић, Урош В.: *Британски криминалистички роман – кључни аспекти развоја*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду 2014.

## Ш

Шапоња, Ненад: „Приповедање померених перспектива”, у: *Политика*, бр 32412, 2004, стр. Б5.

Шуваковић, Миодраг: *Постмодерна*, Народна књига, Београд 1995.

Шкловски, Виктор: *О теорији прозе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2015.

## Интервјуи:

Матијевић, Владан: „Преиспитивање књижевности: о Слободи говора и још којечему” у: *Летопис Матице српске*, књ. 506, св. 5, 2020, стр. 745-756.

Матијевић, Владан: „Стварност је тамнија од маште писца, интервју: Владан Матијевић”, *Озонпрес*, 2024.  
<https://www.ozonpress.net/kultura/intervju-vladan-matijevic-stvarnost-je-tamnija-od-maste-pisca/>

Матијевић, Владан: „Црна хроника наших дана”, *Политика*, 2024.  
<https://www.politika.rs/sr/clanak/595298/Crna-hronika-nasih-dana>

Матијевић, Владан: „Хумор- оружје против ништавила” у: *Борба: орган комунистичке партије Југославије*, бр. 314-315, 2001, стр. 9.

Матијевић, Владан: „Живот је кратак да би се утрошио на дело које се непрекидно рециклира: Разговор са Владаном Матијевићем” у: *Градина: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, бр 70-71, 2016, стр 52-54.

Матијевић, Владан: „Интервју, Владан Матијевић: Анђео, дефицитарно занимање”, *Лагуна*, 2016.  
<https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-intervju-vladan-matijevic-andjeo-deficitarno-zanimanje-unos-901.html>

Матијевић, Владан: „Превише сам нежан: разговор са Владаном Матијевићем” у: *Летопис матице српске*, књ 480, св. 5, 2007, стр 875-885.

## 18. БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ

Ана Марија Грбић Станојевић рођена је у Београду 1987. године где је завршила основну и средњу школу. Дипломирала је и магистрирала на Филолошком факултету у Београду на групи Јужнословенске књижености са општом књижевношћу и теоријом књижевности. Тема дипломског рада гласила је „Креативно писање у настави” док је мастерирала писањем „Приручника за менторе креативног писања”.

Године 2014. Ана Марија објављује своју прву збирку поезије *Да, али немој се плашити* (Првенац СКЦ Крагујевац), 2014. године објављује поему *Венерини и остали брегови* (ЛОМ), 2017. године поему *Земља 2.0* (Арете). У оквиру Контраст издаваштва 2018. године објављује биографију бенда *Идоли Одбрана и последњи дани*. Године 2021. објављује збирку кратких прича *Срнећа леђа* (Геопоетика), за коју добија награде *Гроздана Олујић* и *Стеван Сремац*. Први роман *Мртви на додир*, објављује 2022. године.

Од 2009. до 2014. ради као новинар у различитим магазинима. Од 2017. до 2020. године ради као уредница страних и домаћих издања у издавачкој кући *Арете*. Од 2018. до 2020. уређује емисију *Клуб 2* на Радио Београду 2. Године 2020. започиње свој рад на телевизији. Тренутно је уредница емисије „Културни центар”, РТС 2. Оснивач је поетске организације *АРГХ*, у којој ради као уредник аудио и електронских издања домаће поезије и кратке прозе. Креативно писање предаје од 2017. године.

Чланица је *Српског књижевног друштва* и *ПЕН Србија*. Била је учесница више резиденција за писце и књижевних фестивала у земљи и Европи.

Објавила је више научних радова (о прози Владана Матијевића, Михајла Пантића, Светислава Басаре).



## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора АНА МАРИЈА ГРБИЋ СТАНОЈЕВИЋ

Број досијеа 15061/d

### Изјављујем

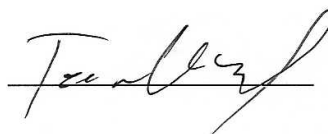
да је докторска дисертација под насловом

„Поетика ПРОЗЕ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

### Потпис аутора

У Београду, 25.03.2024.



## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора АНА МАРИЈА ГРБИЋ СТАНОЈЕВИЋ

Број досијеа 15061/d

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада „Поетика прозе Владана Матишевића“

Ментор ПРОФ. ДР МИХАИЛО ПАНТИЋ

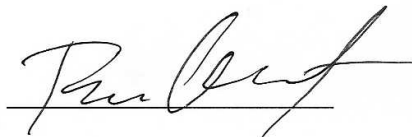
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 25.03.2024.



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Поетика прозе Владана Матишевића“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.  
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**

У Београду, 25.03.2024.



1. **Ауторство.** Дозвољаваате 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.** Дозвољаваате 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 прерада.** Дозвољаваате 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.** Дозвољаваате 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 прерада.** Дозвољаваате 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.** Дозвољаваате 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.