

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ана Д. Стевић

**ОБЛИКОВАЊЕ ИСТОРИЈСКИХ
ПОРТРЕТА У РОМАНИМА ИВЕ АНДРИЋА
(ПРОКЛЕТА АВЛИЈА, ОМЕРПАША ЛАТАС)
И ВЕРЕ МУТАФЧИЈЕВЕ (СЛУЧАЈ ЏЕМ,
АЛКИБИЈАД ВЕЛИКИ)**

докторска дисертација

Београд, 2026.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Ana D. Stević

**THE SHAPING OF HISTORICAL
PORTRAITS IN THE NOVELS OF IVO
ANDRIĆ (*THE DAMNED YARD, OMER
PASHA LATAS*) AND VERA MUTAFCHIEVA
(*THE CASE OF CEM, ALCIBIADES THE
GREAT*)**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2026

Подаци о ментору и члановима комисије

Ментор:

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

Чланови комисије:

- 1.
- 2.
- 3.

Датум одбране: _____

Захваљујем свом ментору, проф. др Михајлу Пантићу, на дару слободе у интерпретацији.

Хвала мојим родитељима и баби и деди, који су свесрдно пружали подршку у дуготрајном процесу мог образовања.

Сестри Софији, пријатељима и кумовима Милораду Анђелковићу, Дејану Илићу и Петру Ромићу, као и Горану, хвала на љубави и разумевању и кад је напорно и кад је забавно.

Др Димитрију Карабахчиеву захваљујем на несебичној помоћи при набављању литературе из Софије.

Дисертацију посвећујем својој ћерки Сенки и побуњеним студентима универзитета широм Србије.

ОБЛИКОВАЊЕ ИСТОРИЈСКИХ ПОРТРЕТА У РОМАНИМА ИВЕ АНДРИЋА (ПРОКЛЕТА АВЛИЈА, ОМЕРПАША ЛАТАС) И ВЕРЕ МУТАФЧИЈЕВЕ (СЛУЧАЈ ЦЕМ, АЛКИБИЈАД ВЕЛИКИ)

Сажетак

У докторској дисертацији *Обликовање историјских портрета у романима Иве Андрића* („Проклета авлија“, „Омерпаша Латас“) и *Вере Мутафчијеве* („Случај Цем“, „Алкибијад Велики“) тежило се аналитичком испитивању и синтетичком образлагању два кључна проблема нотирана насловом: посреди је конституисање књижевног јунака а у вези са специфичним третманом историографског предлошка на којем су изграђени дати јунаци историјске фикције.

Наведеним темама приступано је са превасходно херменеутичко-књижевнотеоријског аспекта проширеног компаративним сагледавањима комплементарних дела, будући да аутори романа који су у фокусу припадају шире схваћеном, регионалном контексту јужнословенског геополитичког и културног круга, те као такви ступају у специфичан дијалог видљив како при одабиру јунака и тема тако и у начину на који структурирају своје приповести с обзиром на заједничку историјску инспирацију. С тим у вези, аналитичка оптика у раду проширивана је у правцу мултидисциплинарних покушаја који су се показали адекватним да додатно осветле тему дисертације: од низа друштвенополитичких теорија, преко (мета)историографије, до различитих теорија субјекта, закључивало се о природи, специфичностима и квалитету историјско-антрополошке визије класика српске и бугарске књижевности.

Романескна грађа распоређена је и анализирана с обзиром на онтолошке (*Проклета авлија*, *Случај Цем*) и типолошке блискости (*Омерпаша Латас*, *Алкибијад Велики*) јунака Андрића и Мутафчијеве. Биле оне интенционалне или контингентне, посматране су као духовно-литерарна спона међу ствараоцима из различитих националних књижевности, а приближног времена стварања. Та спона се првенствено обзнањује као резултат афинитета ка историјским темама, указујући на заједничку скривену жељу за стваралачком слободом упркос задатим друштвенополитичким околностима, у чијим се оквирима домен историјског приповедања открива као анагогијски слој текста што на различите начине похрањује уметничку истину о јунацима.

Имплицитно афирмишући идеју Валтера Бенјамина о анђелу историје који, загладан у прошлост, истовремено нужно бива одаслан ка будућности, дисертација промишља политичку и филозофску актуелност датих дела, посебно имајући у виду да су Андрић и Мутафчијева својим романима из седамдесетих година 20. столећа навели нови тип постмодернистичког јунака, док су фигуру Цем султана обликовали као персонификацију усуда вечите лиминалности Балкана.

Кључне речи: роман, књижевни јунак, историјска фикција, субјекат, наративна стратегија, Иво Андрић, Вера Мутафчијева.

Научна област: Јужнословенска компаратистика

Ужа научна област: Српска књижевност, Бугарска књижевност

УДК број:

THE SHAPING OF HISTORICAL PORTRAITS IN THE NOVELS OF IVO ANDRIĆ (*THE DAMNED YARD*, *OMER PASHA LATAS*) AND VERA MUTAFCHIEVA (*THE CASE OF CEM*, *ALCIBIADES THE GREAT*)

Abstract

This doctoral dissertation aims to provide an analytical examination and synthetic explanation of two key issues noted in its title: the constitution of the literary protagonist in relation to the specific treatment of the historiographical source upon which these figures of historical fiction are built.

The aforementioned topics are approached primarily from a hermeneutic and literary-theoretical perspective, expanded by comparative insights into complementary works. Given that the authors in focus belong to the broader context of the South Slavic geopolitical and cultural sphere, they engage in a specific dialogue visible both in the selection of heroes and themes, and in the manner of structuring their narratives based on a shared historical inspiration. In this regard, the analytical lens is broadened toward multidisciplinary approaches – ranging from socio-political theories and (meta)historiography to various theories of the subject – leading to conclusions about the nature, specificities, and quality of the historical-anthropological vision of these classics of Serbian and Bulgarian literature.

The novelistic material is organized and analyzed based on ontological (*The Damned Yard*, *The Case of Cem*) and typological affinities (*Omer Pasha Latas*, *Alcibiades the Great*) between the protagonists of Andrić and Mutačchieva. Whether intentional or contingent, these affinities are viewed as a spiritual and literary bond between creators from different national literatures, belonging to a similar period of creative activity. This bond is primarily revealed as a result of an affinity for historical themes, pointing to a shared, latent desire for creative freedom despite imposed socio-political circumstances. Within these frameworks, the domain of historical narration is revealed as an anagogical layer of the text that stores, in various ways, the artistic truth about the protagonists.

Implicitly affirming Walter Benjamin's idea of the Angel of History who, while gazing at the past, is simultaneously and inevitably propelled toward the future, this dissertation reflects on the political and philosophical relevance of the given works. This is particularly significant considering that Andrić and Mutačchieva, through their novels from the 1970s, heralded a new type of postmodernist hero, while shaping the figure of Cem Sultan as a personification of the fate of the Balkans' eternal liminality.

Keywords: novel, literary protagonist, historical fiction, subject, narrative strategy, Ivo Andrić, Vera Mutačchieva.

Scientific field: South Slavic comparative literary studies

Scientific subfield: Serbian literature, Bulgarian literature

UDC number:

САДРЖАЈ

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА.....	1
2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР	
2.1. Кратак преглед модерних теорија књижевног јунака.....	9
2.2. Литература и дискурс историје.....	28
2.2.1. Историја као фикција: постмодернистичка становишта.....	28
2.2.2. Критика постмодернистичких становишта.....	33
3. ПРЕГЛЕД САДРЖАЈА РОМАНА ВЕРЕ МУТАФЧИЈЕВЕ	
3.1. <i>Случај Цем</i>	38
3.2. <i>Алкибијад Велики</i>	43
4. ИСТОРИЈСКИ ПОРТРЕТ ЦЕМ СУЛТАНА (ПРОКЛЕТА АВЛИЈА)	
4.1. Позиција и статус дискурса историје у структури <i>Проклете авлије</i>	51
4.2. Цем султан између историје и психозе.....	55
4.3. Цем султан и историографски дискурс ауторског приповедача.....	59
4.4. Цем султан, Тамил, Карађоз: онтологија и политика двојништва.....	65
5. ИСТОРИЈСКИ ПОРТРЕТ ЦЕМ СУЛТАНА (СЛУЧАЈ ЦЕМ)	
5.1. Од историјског романа ка историографској метафикцији.....	76
5.2. Симбиоза јавног и приватног: <i>случај Цем</i> и Цем султан.....	81
5.3. Од приватног ка надисторијском аспекту портрета: наративна и историјска истина <i>Случаја Цем</i>	92
6. КОМПАРАТИВНО САГЛЕДАВАЊЕ РОМАНА ПРОКЛЕТА АВЛИЈА И СЛУЧАЈ ЦЕМ	
6.1. Историјски портрет као анаморфички објект приповедања.....	111
6.2. Пријатељство, прича и историја: историјски портрет као персонификација.....	117
7. ИСТОРИЈСКИ ПОРТРЕТ ОМЕРПАШЕ ЛАТАСА	
7.1. Један вид литерарне трансфигурације историјске личности: контекст и портрет.....	126

7.2.Портрет као слика.....	138
8. ИСТОРИЈСКИ ПОРТРЕТ АЛКИБИЈАДА ВЕЛИКОГ	
8.1. Од историографије до авантуристичког романа.....	151
8.2. Реторика историје и реторика мита.....	155
8.3. Концептуални ниво историјског портрета Алкибијада Великог.....	159
8.4. (Анти)филозофски ниво историјског портрета Алкибијада Великог.....	165
9. КОМПАРАТИВНО САГЛЕДАВАЊЕ РОМАНА <i>ОМЕРПАША ЛАТАС</i> И <i>АЛКИБИЈАД ВЕЛИКИ</i>	
9.1. Политички цинизам.....	174
9.2. Судар с Другим: Конститутивна спона <i>Омерпаше Латаса</i> и <i>Алкибијада Великог</i>	178
10. ЗАКЉУЧАК.....	186
ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА.....	191
БИОГРАФИЈА АУТОРА.....	199

1. Уводна разматрања

Предмет научног истраживања докторске дисертације јесу аспекти литерарног обликовања истакнутих историјских фигура који се као књижевни ликови јављају у *Проклетој авлији* (1954) Иве Андрића (1892–1975), затим у његовом постхумно публикованом роману *Омерпаша Латас* (1977), те у романима бугарске списатељице Вере Мутафчијеве (1929–2009) *Случај Џем* (1967) и *Алкибијад Велики* (1976). Најпре, реч је о анализи стратегија приповедања који посредују транспоновању историјске фактографије у романескни универзум и пракси фикционализације при карактеризацији и мотивацији следећих историјских личности: Џем султана (1459–1495), тематизованог и у *Проклетој авлији* и у *Случају Џем*, затим Омерпаше Латаса (1806–1871), по коме је Андрић насловио свој последњи, недовршени роман, и Алкибијада (око 450–404 год. п. н. е.), који је у средишту романа Вере Мутафчијеве посвећеног том атинском државнику. Следствено томе што наведене историјске фигуре имају повлашћени статус у овде издвојеним романима и што њихово књижевно представљање подразумева широку скалу условљености (личну предисторију, политичку улогу, идентитет комунитарног предзнака, унутрашњу психолошку динамику), можемо да говоримо о истраживању усмереном на књижевно обликовање издвојених *историјских портрета*.

Будући да је реч о компаративно устројеном тумачењу, саставни део анализе подразумева типолошке сродности и разлике књижевноуметничких начина предочавања овде истакнутих историјских личности. Другим речима, одабиром српских и бугарских репрезентативних послератних романа усмерених на историјске теме, може се уочити спектар различитих књижевноуметничких и приповедних средстава модернистичке провенијенције којима се представа о историјским личностима транспонује у романескни дискурс (нпр. полиперспективизам у различитим видовима присутан у *Проклетој авлији* и *Случају Џем*; уметник као повлашћени сведок живота владара у *Омерпаше Латасу* и *Случају Џем*, односно интелектуалац у *Проклетој авлији*; модернистичко-неореалистички представљачки модус у *Алкибијаду Великом*). Притом, посебну пажњу вреди посветити психологизацији историјских ликова као кључном аспекту фикционалне надоградње историографских чињеница, у склопу испитивања могућности и психоаналитичког читања Андрићевих и романа Вере Мутафчијеве.

Предмет анализе чини и неколико тематских поља која су непосредно повезана са књижевним обликовањем историјских портрета. Најпре, тумачењем начина књижевног преобликовања прототипова Џем султана, Омерпаше Латаса и Алкибијада Великог, интерпретативно се задире у поимање односа појединца и историје. Прецизније, у аналитички фокус долази и антрополошка слика имплицирана романима Андрића и Мутафчијеве, односно начин на који визија људске природе код тих аутора подразумева условљеност партикуларне егзистенције од историјских токова (нпр. немоћ индивидуе у оквирима политичко-повесне динамике у *Проклетој авлији* и *Случају Џем*, моћ као трансисторијска категорија у *Омерпаше Латасу*, могућност препознавања модерне егзистенцијалне парадигме већ у античком контексту, у *Алкибијаду Великом*).

У оквиру испитивања релација српске и бугарске књижевности – што је такође имплицитни предмет дисертације, не мање важан будући да је та веза у досадашњој науци о књижевности била у другом плану у односу на ону коју српска књижевност успоставља са западним корпусом јужнословенских литература – а на примеру Андрића и Мутафчијеве, чини се сврсисходним истаћи управо кључну улогу историјских тема које, међутим, имају врло специфично место и функцију у процесу изградње романескних светова поменутих аутора. Прво и очигледно објашњење повлашћеног статуса историје почивало би у биографији писаца. Иво Андрић стекао је звање доктора историјских наука на Универзитету у Грацу 1924. године, одбравивши дисертацију под насловом *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*. Вера Мутафчијева исту титулу стиче 1958. године на Универзитету у Софији, с докторском тезом *Феудални порез у Османској империји у 15. и 16.*

веку, посветивши, за разлику од Андрића који се окренуо дипломатској а потом и списатељској каријери, читав свој професионални живот изучавању османске историје као запослена при Институту за историју Бугарске академије наука (Павлова 2024). Поред тога што је написала више десетина историјских романа, Мутафчијева је и ауторка бројних релевантних историографских студија,¹ а важи и за најпроминентнијег османисту у бугарским интелектуалним и научним круговима.

Осим што деле живо и обухватно интересовање за османску историју, богато у толикој мери да ће одредити и њихово дело као и начин мишљења и говора о човеку и свету, Андрић и Мутафчијева уживају и несумњиви статус класика у контексту националних књижевности којима припадају. Међутим, имајући у виду и ванкњижевно-биографске и политичке чињенице, такав статус није увек био нити је тренутно у потпуности непомућен. У вези с Андрићем, могуће је истаћи два важна момента: један биографски а други који, могло би се рећи, пре припада накнадној проблематизацији ауре и дигнитета канонског писца. Опште место културне историје представља Андрићев немили положај по окончању Другог светског рата као амбасадора Краљевине Југославије у Трећем рајху и дипломати присутном при потписивању Тројног пакта. Чињеница да је Андрић одбио да, по бомбардовању Београда буде депортован у Швајцарску, те да се вратио у престоницу где је током рата одбио да потпише Апел српском народу, вероватно не би утицала на његову не само репутацију већ и судбину у новооснованој Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији да се за њега није заложио Марко Ристић (детаљније у: Ђукић Перишић 2012: 422).

Други моменат тицао би се онога што се видело као одвише брза и успела пишчева прилагодљивост новим режимским околностима, па је на Андрића неретко падала неславна сенка опортунизма, конформизма и неетичности. Имајући у виду нека тумачења пишчевог опуса из пера појединих проучавалаца муслиманске вероисповести која су се јавила по распаду Југославије,² а која су заснована на виђењу Нобеловца као шовинистичко-оријенталистичког писца који је својим делом најавио и унапред „оправдавао“ ратне злочине деведесетих, могло би се говорити о Андрићу као о класику који и данас изазива извесну нелагодност у јужнословенским културама.³

Слична подвојеност приметна је и у погледу на Веру Мутафчијеву у оквирима бугарске науке о књижевности и културне политике. У социјалистичкој Бугарској, њена породица претрпела је идеолошку стигматизацију: становишта њеног оца – утицајног професора историје, византолога и медијеваисте на Универзитету у Софији Петра Мутафчијевог – оклеветана су као паншовинистичка, великобугарска, фашистичка и буржоаска, а он сам проглашен је за народног непријатеља чије дело бива забрањено све до 1973. године. Али, прави преокрет долази у контексту савремене демократске Бугарске. Наиме, 2008. године је ауторка, дотад виђена као парадигматска субверзивна стваралачка фигура чије је приповедачка пракса утемељена на акту *демитологизације* тоталитарних нарација, проказана од стране Комисије за затварање досијеа као агенткиња Државне безбедности, чије је деловање трајало континуирано пуних двадесет година (1969–1989). Чини се да бугарска јавност тај ангажман никада није опростила Мутафчијевој: таленат, знање, образовање и статус живог класика нису јој могли бити оспорени али је, несразмерно томе, тумачење и разумевање њене романескне продукције, чини се, остало оскудно, недостатно и недостојно како њених уметничких домета тако и угледа који ужива ван граница своје земље оличеног у континуираном превођењу и интересовању за њене романе.

Наведени биографски подаци служе да илуструју наслућену блискост егзистенцијалног искуства Андрића и Мутафчијеве а која, чини се, донекле може да буде експликативна у вези

¹ Њен опус сачињавају и многобројни путописи, есеји, књиге интервјуа и чак три књиге мемоарске прозе а ауторка је и сценарија за култни бугарски кинематографски историјски спектакл *Кан Аспарух*.

² В. на пр. МахмутѠеајић 2015.

³ У ту врсту нелагодности могуће је прикључити и спор око Андрићеве како националне тако и културне припадности који се води између Хрватске, Србије и Босне и Херцеговине.

са кореспонденцијама међу њиховим романима, погледима на свет и историју, као и зачуђујуће интересовање за исту ужу историографску област – османистику, па чак и за исту историјску личност – Џем султана.⁴

Шта је, међутим, заједнички именитељ тим искуствима? Могло би се рећи да у односу света ка ауторима почива извесна енигматичност која се амблематски да представити кроз чињеницу да Вера Мутафчијева ни у једном моменту – ни у својој биографији нити у мемоарима – након 1989, пада социјалистичког режима и демократских промена не разоткрива истину о теми која је за њу морала бити формативна и трауматична.

„Можда у жељи да се спаси узнемирујућег искуства признања, можда због срамоте. А можда је, *упркос свом дугогодишњем бављењу историографијом*, веровала да у свакој особи вазда живи посебно биће које је недодирљиво за историјске околности и отуда неухватљиво за мисао и перо историчара“ (Гочев 2014, s. a., курзив наш).⁵

Као што Вера Мутафчијева на вест о објављеним досијеима није реаговала, тако ће радознали читалац остати ускраћен за директно Андрићево мишљење о неким од кључних, првенствено политичких питања који су утицали на његову судбину али и на историју народа и културе којој је припадао. Пословична Андрићева суздржаност одјек је, дакле, назначене енигматичности коју Георги Гочев види као ону *посебност* недохватну дискурсу историје, а сама историја, иако повлашћена на искуственом, егзистенцијалном и епистемолошком хоризонту Андрића и Мутафчијеве, види се као јукстапонирана аристотеловској универзалности и свеобухватности романескне речи, у којој уосталом, према Андрићевом схватању, може истрајавати оно што је „права историја човечанства“.

С друге стране, управо ће тај дискурс, односно језик, свет и галерија ликова позајмљени из историографских приповести, а у дослуху с идејом о енигматичности као изразу бића аутора, постати својеврстан корпус „шифара“, устројавајући текстове њихових романа као двоструко кодиране и структурисане анагогијски.⁶ Када је реч о анагогијској природи романескне речи Андрића и Мутафчијеве, она најпре подразумева увид да, на нивоу једноставне, наизглед реалистичко-миметички и референцијално постављене текстуре романа, постоји семантичко преливање које опализира изворну енигматичност „поруке“, односно – да постоји подземни ток приповести који је управо и чини интригантном.

„Посматран овако, Андрићев [али и Мутафчијевин – А. С.] опус открива се као – усудићемо се да кажемо – истински и суштински модеран. Без обзира на ‘археографска’ интересовања и ‘костимирану’ наративну ‘сценографију’ он је, наиме, у највећој мери усредсређен управо на тематизацију дејства репресивних система друштвене моћи, који се по правилу ослањају на менталитетски и историјски протежне констелације, односно на последице њиховог контрадикторног, али неизбежног дејства на појединачне и колективне егзистенције“ (Брајовић 2015: 291).

Не ради се, међутим, о пукој алегоријској замени једног дискурзивног регистра другим, коју читалац напосе има да дешифрује једноставним рецептивним „пресликавањем“ денотативног у конотативно не би ли допрео до јединственог значења што опстојава *иза* свог формалног пројављивања у обличју неког историјског лика или сижеа. Реч је пре о структури која би се могла упоредити с парадоксалном тополошком фигуром Мебијусове траке „која има низ зачудних геометријских својстава: једностраност, неоријентабилност (неразликовање унутарње и извањске стране, лијевога и деснога)“ (Ужаревић 2011: 7–8). Овде се историја и фикција појављују као „‘двije стране’ исте стварности које увиру једна у другу“ (Ужаревић 2011: 8), утолико што романескни

⁴ Природа тих кореспонденција некад је интенционална а некад и контингентна: интенционална када је реч о *Проклетој авлији* и *Случају Џем*, а највероватније контингентна у дијалогу успостављеном међу романима *Омерпаша Латас* и *Алкибијад Велики*.

⁵ Сви цитати који су изворно дати на страном језику (бугарском, енглеском и француском) пренети су у нашем преводу. Изводи из романа Вере Мутафчијеве цитирани су у преводу на хрватски језик (в. у: Литература), премда се може упутити и на издање *Случај Џем султана* на српском језику објављеном у *Лагуни* 2023. године.

⁶ Дугујем захвалност свом ментору проф. др Михајлу Пантићу који је у нашем разговору о делима Андрића и Мутафчијеве срећно употребио управо тај термин који, чини се, захвата кључни заједнички моменат њиховог приповедног поступка.

светови Андрића и Мутафчије не би били то што јесу да није историографских „позајмица“ који опстојавају и сами по себи али и оног вишка произведеног њиховим преобликовањем, ресемантизацијом или пак искошењем „радом“ имажинације. Јер, премда вредносно подређени литерарно-фиктивном, оне омогућавају отварање простора у језику у којем се може проговорити о моћи, идеологији, политици, речју: о темама субверзивним наспрам контекста тоталитарних поредака којима аутори припадају, али и о ономе што би се најуопштеније могло одредити као *conditio humana* а што се у антрополошкој парадигми Андрића и Мутафчије најчешће читује као људско страдање управо у тим – егзистенцијално напетим и политичко граничним – релацијама и околностима.

Парадоксално, иако иницијално уведен да сакрије, да одржи енигматичност судова и проживљавања изнетих као део давне прошлости и да тиме успостави дистанцу, дискурс историје омогућава директан и отворен говор о оном што му је улога да скрива, будући да „[Н]аклоност према прошлом напослетку служи томе да се оно призове у садашњост“ (Бенјамин 2015: 167).

На питање на који начин је то омогућено у појединачним делима Андрића и Мутафчије настоји се одговорити у наставку дисертације. Општи поглед на тај поетички проблем изискује да у непрегледној литератури о односу фикције и историје⁷ призовемо један, на хоризонту проблема историјског портрета, посебно подстицајан и интригантан теоријски увид. У књизи *Remaking history. The past in contemporary historical fictions* Џером де Грут износи да је свака историјска фикција темељно заснована на процесу који је он одредио као *первертовање историје* (2016). У одређивању карактера тог процеса, који није тек, формалистички казано, једноставна деформација грађе, намеће се пак Лаканово учење према којем смисао перверзије почива у покушајима субјекта да се стави на место очинске метафоре, односно у напорима да перманентно осмишљава све нове и нове *верзије оца*.⁸

Очинска метафора пак, постструктуралистичка је прерада Фројдовога биологицистичког концепта: у *Тотему и табу* бечки психоаналитичар поставља хипотезу о првобитној прахорди – протокултури која као свог вођу устоличује оца с функцијом тотемске животиње:

„тада се обје главне заповједи тотемизма, оба табу прописа који своју језгру имају у ставу да се тотем не смије убијати и да се не смије сексуално опћити са женом из истог тотема, својим садржајем подударају с оба Едипова пријеступа, који је и убио свога оца, и своју мајку узео за жену, али и с обје пражеље дјетета, чије недовољно потискивање или њихово поновно буђење вјеројатно твори језгру свих психонеуроza“ (Фројд 2000: 166–167).

Тотемистичко схватање оног што се више не разумева као биолошки отац већ као очинска метафора или – још једним Лакановим термином речено – *Име Оца*, уводи тумача на терен неколиких значајних антрополошко-психолошких, филозофских и политичких категорија уочљивих већ и у наведеном Фројдовом цитату: категорија Закона, преступа односно трансгресије и категорија жеље. Јер, још једна Лаканова игра речима индикативна је за разумевање те психичке инстанце: *nom du Père* – Име Оца, на француском се изговара безмало идентично као и конструкција *non du Père* – *Не Оца*, чиме се и у митопоетским, теолошким и еуфоничним језичким наносима сугерише о његовој темељној функцији Другог заснованој на постављању границе. Тако се Закон у делу Андрића и Мутафчије појављује у свом барем двоструком виду: као историјски контекст који је увек ограничавајућ било да је репресивно-бирокуратски (*Проклета авлија*), феудално-меркантилистички, макијавелистички, транзитивни или напосто омогућава сусрет или судар с Другим у имаголошко-културолошком смислу (*Случај Џем*, *Алкибијад Велики*, *Омерпаша Ламас*) или да се етички

⁷ Премда постоје схватања да елаборација на ту тему „од Аристотела до данас и није било тако много као што би се могло очекивати“ (Марчетић 2009: 9), чињеница да се на годишњем нивоу публикује часопис који се бави искључиво питањима које отвара жанр историјске фикције (*The journal of historical fictions*), те да су многе антологијске књижевнанаучне студије, како у иностранству тако и у домаћој науци о књижевности, посвећене управо испитивању поетског имагинирања историјских тема, говори у прилог супротном.

⁸ Лаканова игра речима која управо на нивоу звучности показује сродност између лексеме *perversion* с француским изразима *Père-version*, *version vers le Père*, што дословно значи *верзија Оца* (Лакан 2001: 6).

на овај или онај начин не подудара са светоназором јунака (*Алкибијад Велики*), док се, с друге стране али и истовремено, фикционализује као она психичка функција историјских портрета која нужно предупређује жељу, чинећи ликове свих наведених романа фигурама трансгресије. Чини се да су управо те категорије – границе (забране, Закона, Другог), престапа (отпора) и жеље – заједничке као врховно мотивационо чвориште историјских портрета у романескним световима Андрића и Мутафчијеве, те ће у овом контексту најпре и бити тумачене.

У релацији ка *историји* и тачки унутар које се сусрећу имагинације двоје писаца као имагинације оптерећене, запоседнуте и опседнуте управо историјом, историјским ликовима и историјским нарацијама, процес первертовања односи се на дијалектику историје и фикције у чину креације фикционалних светова инспирисаних или пак утемељених на историјским чињеницама. Постављање историје на место Имена Оца одиграва се у светлу текстолошко-генетичке претпоставке да је историјски дискурс онај који долази први, тј. онај који представља врело грађе: ликова, тема, хронотопа, понеких мотивационих чворова. Али, понајпре, „првенство“ историје могуће је посматрати у оквиру система мишљења емпиризма, рационализма и позитивизма 19. века, који доноси превласт сцијентистичког третирања стварности над другим облицима људског испољавања што ће се као доминантни *режим истине* и цивилизацијско становиште задржати до данашњих дана.⁹ С 19. веком, историографија бива обогаћена новом теоријско-методолошком и хеуристичком апаратуром захваљујући којој та дисциплина узраста до онога што ће бити одређено као научна (Л. Ранке) а потом и тотална историја (Ф. Бродел) те као таква, она почиње да игра „ону улогу која је у 20. столећу припадала идеологији“ (Лутхар и др., 2013: 220).

Чини се да је, у том контексту, биографија Вере Мутафчијеве и више него индикативна, будући да је „[О]тац очигледно почетна тачка читавог живота и дела кћерке“ (Алипијева 2020: 13). Следећи очинску метафору, могло би се устврдити да је у стваралачкој свести Вере Мутафчијеве, управо фигура оца поистовећена с господарским дискурсом историје. Будући забрањивано и заборављено, а кад није прећуткивано, онда понижавано, омаловажавано и вређано,¹⁰ очево историографско дело – тај велелепни споменик предратне, романтичарско-идеалистичке, патриотске концепције грандиозне средњовековне бугарске повести – доживљава пад који се надомешћује управо његовом новом верзијом у лику кћери-историчарке која, уосталом, 1995. године и довршава његово капитално дело *Историја бугарског народа. Од почетка насељавања наше земље до бугарског препорода*.¹¹

⁹ Књижевноисторијски посматрано, „првенство“ историје наслеђе је и поетике реализма – тако важне за литературом посредовани однос према свету Андрића и Мутафчијеве – и део је оних жанровских и иманентнопоетичких конвенција установљених књижевноуметничким донетима репрезентативних историјских романа насталих у оквиру те стилске формације, која и представља хуманистичко-духовни, дискурзивни „дериват“ деветнаестовековног позитивизма. На другачији начин историја би била третирана да у стваралачкој оптици Андрића и Мутафчијеве централно место не заузима управо реалистички историјски роман и његов сложен однос с историографским предлошцима, чак и када тај однос код поменутих аутора бива на различите начине проблематизован. О томе сведочи и пример откривен у Андрићевом опусу: приповетка *Екскурзија*, заснована на готском доживљају историје – а готски роман представља и први, предреалистички модерни модус фикционализације прошлости – третира историографски дискурс не као господарски већ као изнутра дестабилизован (о томе детаљније у: Стевић 2025). Отуд се он као такав јавља у крајој форми приповетке, док су пак Андрићеве велике романескне творевине у изравној кореспонденцији с реалистичком традицијом. Такође, и *Случај Цем* утемељен је на предреалистичком третирању прошлости какав је, изненађујуће, већ виђен у историји српске књижевности: наиме, роман Милована Видаковића *Љубомир у Јелисијуму* једним својим делом, и то управо оним који тематизује прошлост, изграђен је по истим тематско-мотивским узусима који се на фундаменталном, *онтолошком* нивоу романескног оквира коси с референцијалном природом реалистичког историјског романа. Па ипак, линија на којој се *Случај Цем* конституише као историографска метафикција нужно пролази кроз „филтер“ толстојевског епског историјског замаха и дубинске психолошке профилисаности јунака, па ако се говори о метапоетичкој – а уз то и аутопоетичкој – равни нарације другог по реду објављеног романа Мутафчијеве, онда је на првом месту фокус на његовом односу с реалистичким претходницима.

¹⁰ Детаљније у: Гочев 2014.

¹¹ Поред тога, Мутафчијева пише очеву биографију (*Разоткривање оца*, 1997) а он постаје значајни јунак неких њених књига мемоарске прозе и есеја (на пр. *Породична сага*, 2000).

У то дело, према речима Антоанете Алипијеве, уписана је не само логика поистовећења што има за циљ да понуди верзију Имена Оца већ и сукоб на релацији отац – кћерка, заснован на колизији унеколико застареле историографске методологије и схватања функције историје Петра Мутафчијевог и оне постмодерне која припада ауторки *Случаја Цем*. Та колизија, у најкраћем, могла би се описати као судар есенцијалистичког погледа на националну историју као монументалну, аутономну и самосвојну (Мутафчијев) са, с друге стране, историју поиману као низ процеса, промена, прожимања (Мутафчијева): „Њена теза је да су културе покретне а границе међу њима ефемерне“ (Алипијева 2020: 21). Дакле, реч је о васкрсењу кроз верзију, али истовремено, то васкрсење обележено је и *субверзијом* која носи преиспитивање управо оних граница постављених очинском „забраном“. Отуд гест демитологизације којом се одређује доминанта историографског поступка Вере Мутафчијеве а који је неретко бивао одређиван као јеретички и то не само из перспективе методологије и идеологије Петра Мутафчијевог. Једна од најчувенијих али и у бугарској јавности најнепопуларнијих теза бугарске османистике је гласовита и парадоксална:

„да наше [односи се на Бугаре – А. С.] обитавање у оквирима Османске империје није било ропство и да је, осим неколико крвавих покушаја отпора, наше постојање ‘тада’ и ‘тамо’ било коегзистенција различитих етничких група унутар царства“ (Алипијева 2020: 156–157).

У истом делу, Вера Мутафчијева демитологизира велики наратив бугарске историје о насилном исламизирању православног живља, као и идеју о бугарској националној свести у средњем веку реактуализовану у контексту постсоцијалистичке епохе (в. у: Врина-Николов 2002). Провокативне конструктивистичке тезе, дубоко контрадикторне схватању историје Петра Мутафчијевог, родољубивом заносу којим исијава његов историографски дискурс и есенцијалистичком односу ка питању националности, а опет уметнуте и, могло би се рећи, опсцено-бласфемично „подметнуте“ једној таквој књизи у виду њеног наизглед наивно-меланхоличног наставка и својеврсне рехабилитације као симболичког васкрсења оца којег нема, представља врховни субверзивни чин самоосмишљавања као осмишљавања нове *верзије Оца*. А још једну такву верзију представља и самосвојно и сложено схватање и писање историје Вере Мутафчијеве, које се грана на, с једне стране веру у нужност демитологизујућег, објективног погледа на бугарску прошлост и с друге – органску и стваралачку потребу да се чак и такав поглед коригује и допуни ни мање ни више него историјском фикцијом која, парадоксално, „објашњава наличје историјских чињеница“ (Алипијева 2020: 11).

Будући по природи несклон отвореним и гласним антагонизмима, провокативним становиштима и изјавама и јавним иступањима уопште, а понајмање оним које се тичу актуелних друштвено-политичких питања, тешко је пронаћи директан Андрићев пандан покушајима бугарске списатељице да, истовременом „манипулацијом“ и субвертирањем историјског дискурса, постави управо дискурс романа као изворни и аутентични израз субјективности. Чини се да би се такво амблематско метаисторијско иступање, умногоме суптилније и посве одмерено *андрићевски*, могло детектовати у чувеној беседи *О причи и причању*, изговореној поводом доделе Нобелове награде у Стокхолму. Идеја да је „[М]ожда [је] у тим причањима, усменим и писменим, и садржана *права* историја човечанства“ та да би се из њих „могао бар *наслути*ти, ако не *сазнати*, смисао те историје“ (Андрић 1977: 67, курзив наш), својом модалном формулацијом „кријумчари“ радикално бласфемично становиште потекло ни мање ни више него од мисли једног историчара да се управо у самој сржи званичне историографије отвара компромитујући епистемолошки зјап. Оно на шта тај зјап указује јесте место на којем историографија као дисциплина фундаментално изневерава свој сопствени задатак: да из позиције крајње аутентичности – освојене минуциозним познавањем и проучавањем извора – проговори о томе, ранкеовски речено, како је заиста било (Сандму 2019: 119).

Много више него Аристотелу који је сматрао да „песништво приказује више оно што је опште, а историографија оно што је појединачно“ (2008: 72), Андрићева теза наликује оној

антифилозофској о сингуларности у историји¹² као о категорији која својом несводивошћу на историјски рукопис завређује да се о њој прича прича. Постављајући у центар наративног интересовања управо „ту исту човекову судбину“ (Андрић 1977: 68), тежиште сопствених поетичких преокупација писац преусмерава с догађаја, истраживања и реконструкције контекста из прошлости на *портрет* као *conditio sine qua non* оног што одређује као свој крајњи циљ – „живо ткање приче коју он жели да саопшти читаоцима, и то што лепше, што једноставније, и што убедљивије“ (Андрић 1977: 68). А управо концентрисање нарације око на специфичан начин обликованог књижевноуметничког портрета, чини се, отвара додатну и ширу могућност ка разбоковању стваралачке слободе и имагинације, будући да „тамо где историограф неће да иде зато што улази у сфере свести и подсвести, у сфере чудних хипотеза и визија, ради и ствара уметник, романијер“ (Леовац 1996: 73).

Други blasphemични аспект Андрићеве контемплације о могућностима наративизације прошлости тиче се његовог имплицитног превредновања улоге *cogita* у том процесу. Чини се да је, упркос томе што су неке од водећих студија о Андрићевој поезици раскриле различите приповедне стратегије засноване на психолошко-субјективном, асоцијативном па и ониричко-нуминозном – већ од естетике поистовећивања Ива Тартаље (1979), преко улоге ирационалних, митских структура Петра Цацића (1992) па све до концептуално-културолошких и политичких алузија детектованих и елаборираних у неким радовима Тихомира Брајовића (2009, 2011), у домаћим интелектуалним круговима не престаје да перзистира слика о Андрићу као о рационалисти а о његовом делу као о референцијално-миметичком продужетку реалистичке традиције у свим својим формама – од усмене књижевности преко Вука до приповедача епохе реализма (С. Матавуљ, Л. Лазаревић). Андрићева беседа нотира, међутим, дијаметрално антагонистичко становиште: уместо сазнања – ту је слутња, уместо историје – прича и причање о прошлости у сваком могућем појавном облику и жанровском модусу фикције не би ли се, не исприповедао неки прошли догађај, већ да би се испитао *смисао* историје. Отуда, покушај да се пређе „с оне стране црте која произвољно дели прошлост од садашњости“ (Андрић 1977: 68) код аутора *Проклете авлије* материјализује питање трансгресије нудећи верзију Оца засновану не на стереотипној визији о жанру историјског романа који паразитира на историји (Петровић 1996: 19), већ управо супротно: учитељица живота сада постаје слушкиња књижевности.

Отуда, редови који следе имају за циљ да испитају модусе књижевноуметничких поступака којима се обликују историјски портрети у овде задатим релацијама. Најпре, постављен је теоријско-методолошки оквир ослоњен на, првенствено, кратак историјски преглед модерне теорије књижевног јунака, а затим је представљена и кључна тачка спора око односа историје и фикције репрезентована радовима Ролана Барта и Лубомира Долежела. Након тога, предочен је садржај романа *Случај Цем* и *Алкибијад Велики*, с обзиром на чињеницу да су наведена дела кудикамо непозната српској књижевнонаучној јавности. Следи главни, интерпретацијски сегмент који је подељен на два обимнија дела са својим потпоглављима: сваки од њих сучељава напоредну и мање-више независну, опсежнију интерпретацију два блиска романа Андрића и Мутафчијеве, а закључен је компаративном студијом која износи на видело и интерпретира примећене сличности и разлике, биле оне интенционалне или контингентне. У закључном делу, синтетички су представљени најважнији резултати рада.

¹² Сингуларност у историји би се на трагу Жила Делеза дала тумачити као „један део догађаја, који је несводив на друштвене детерминизме, на каузалне серије. Историчари не воле баш тај видик и ретроактивно постављају некакву каузалну везу. Али догађај сам наступа као откачење односно прекид с каузалностима: ради се о расцепу, о удаљењу у односу на закон, о нестабилном стању, које отвара ново поље могућности“ (према: Лошонц 2015: 207).

2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР

2.1. Кратак преглед модерних теорија књижевног јунака

Модерна разматрања књижевнотеоријских питања, иницирана деловањем совјетске групе проучаваца окупљених око ОПОЈАЗ-а, проблему књижевног јунака прилазе готово сагласно оном начину представљеном у оквирима првог познатог књижевнотеоријског списка – Аристотелове књиге *О песничкој уметности* (Чатман 1978: 107–111).¹³ Изузимајући превазиђени морализаторски карактер његове класификације књижевних јунака,¹⁴ као и нормативност културо-каузалистичког, у основи нелитерарног карактера у погледу конструкције трагичког јунака¹⁵ проистеклу из опште нормативности *Поетике*, водећи правци и школе проучавања књижевности 20. века, почев од поменутог руског формализма, преко француског и чешког структурализма и англоамеричке нове критике, па све до зреле наратологије, усвајају и свестрано теоријски елаборирају аристотеловски модел примарности радње, односно приповедања, наспрам улоге, функције и конструкције књижевног лика у оквирима прозних фикционалних конструката. Аристотелова схватања о радњи као о души трагедије отуда фигурирају као (реактуализована) увертира у књижевнотеоријске правце и школе 20. Века, унутар којих се проучавање разноврсних прозних остварења остваривало у покушајима да се одговори на питања „како настаје прича?“ или „који су доминантни механизми приповедања посредством којих се прича конституише?“ или „како изгледа – пошто она несумњиво постоји – примордијална структура сваке постојеће приче?“. Отуда сам по себи, књижевни лик у 20. веку остаје недовољно испитани елемент књижевноуметничког прозног дела, упркос, могло би се рећи, несразмерно повлашћеној позицији коју он има како у базичном читалачком искуству, тако и у оквирима ауторских концепција појединачних прозних, па и наративних песничких остварења.¹⁶

Аналитички, студиозно и дугорочно извођен закључак о другостепености улоге и функције књижевног јунака унутар различитих наративних остварења појављује се као последица друштвеноисторијског контекста развоја науке о књижевности. Наиме, почетком

¹³ Говорећи о поетичким особеностима трагедије, Аристотел скреће пажњу на шест саставних делова ове књижевне врсте: „прича, карактери, говор (дикција), мисли, сценски апарат и музичка композиција“ (Аристотел 2008: 66), при чему, сматра он, „Најважнији од тих саставних делова јесте склоп догађаја“ (Аристотел 2008: 67), и додаје: „Јер, трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота, среће и несреће, а срећа и несрећа леже у радњи, и оно што чини циљ нашег живота, то је неко делање, а не каквоћа. По свом карактеру људи су овакви или онакви, а по делању срећни или несрећни. Према томе, лица не делају зато да подражавају карактере, него ради делања узимају да приказују и карактере. Зато су догађаји и прича циљ трагедије, а циљ је најважнија ствар у свему“ (Аристотел 2008: 67). Утврђена у закључку да „Још без радње не би могло бити трагедије, а без карактера би“, те да „душа трагедије, то је прича. На друго место долазе карактери. Трагедија је подражавање радње и помоћу ње нарочито подражавање лица која делају“ (Аристотел 2008: 67), Аристотелова мисао би се могла доживети готово као ортодоксно формалистичка.

Оно што би такође ваљало истаћи као важан Аристотелов допринос теорији књижевног јунака, јесте разликовање лица и карактера, при чему ови први подразумевају артифицијелност проистеклу из процеса подражавања, тј. својеврсне транспозиције / уметничке трансформације реалних особина и вредности стварних особа (карактера) у свет дела. Ово је дистинкција која ће теоријски бити образложена тек у оквирима модерних књижевних теорија 20. века.

¹⁴ „Како уметници подражавају људе који делају, онда нужно следује то да ти људи буду или достојни или ништавни, јер наше моралне особине готово увек стоје до тога двога, јер се сви, уколико је реч о њихову карактеру, разликују по врлини и неваљалству. Према томе, песници подражавају људе који су или бољи од нас оваквих какви смо, или гори, или нама слични. [...] А баш у томе и постоји разлика између трагедије и комедије, јер ова хоће да подражава горе људе, а она боље од оних који данас живе“ (Аристотел 2008: 59).

¹⁵ Према Аристотелу, постоје четири критеријума која трагички песник треба да испуни како би створио успели трагички лик: племенитост, приличност, верност и доследност (Аристотел 2008: 80–81).

¹⁶ „Лик је важнији вид романа коме је структурализам посветио најмање пажње и у чијој је обради имао најмање успеха. Иако многим читаоцима лик служи као значајна обједињујућа снага у прози – све у роману постоји зато да би илустровао лик и његов развој – структуралистички приступ је настојао да то протумачи као идеолошку предасуду пре него да га проучи као чињеницу везану за читање“ (Калер 1990: 341).

20. века одиграо се преокрет од спољашњег ка иманентном интерпретативном приступу литерарним творевинама. У оквиру првог приступа, психолошке, биолошке, биографске, историјске и друге контекстуално условљене датости, којима се у позитивистичкој и доцније импресионистички оријентисаној науци о књижевности настојао протумачити одређени текст и његов постанак, показале су се као методолошке одреднице које је најсврсисходније у процес интерпретације наративних текстова интерполирати посредством фигуре књижевног јунака, будући да је управо јунак наративни елемент који се традиционално поима као „најживотнији“. Из те перспективе, јунак је конституент текста који, поред хронотопских датости што конфигуришу слику света дела, вероватно најдубље сведочи о зависности књижевног стваралаштва од реалистички схваћеног концепта мимезиса с једне, као и о тенденцији књижевне речи да, на хоризонту рецепције, „радом“ референцијалне илузије, укине сопствену артифицијелну природу с друге стране. Речју, јунак је фундаментално и примарно сведочанство о повезаности књижевне уметности и живота.¹⁷

Руски формализам. Теоријски отклон од проучавања улоге и функције књижевног јунака уочљив је већ у радовима руских формалиста, и он је, како је познато, повезан с отклоном од традиционалне науке о књижевности. Промене до којих је дошло у методолошко-дискурзивним аспектима књижевнотеоријске провенијенције односиле су се пре свега на оптику и фокус истраживања: уместо спољашњих фактора који су, сматрало се до тада, утицали на настанак и коначни изглед књижевног дела, те на његове семантичко-идеолошке импликације,¹⁸ заговорници формалне методе своју пажњу су усмеравали на књижевне текстове као на творевине настале искључиво из лингвистичког материјала, независног од било каквих психолошких, биографских, историјских, културолошких или других вантекстовних импликација. Методологија се отуда, супротстављајући се својеврсном апаратурно-дисциплинарном анархизму претходне епохе, утемељивала по узору на егзактност какву су формалисти проналазили не у, попут позитивистички оријентисаних тумача, природним наукама, већ у лингвистици Бодуена де Куртенеа, који је у Русију донео нови сосировски, синхронијски вид проучавања језика. Из иманентног проучавања језичких структура изродила се корелативна теорија књижевности чији су представници уметничко дело доживљавали као резултат одређене врсте обликотворног поступка која се базирала на тзв. отежалој форми, односно на процесу деаутоматизације опажања и, следствено томе, језичког израза (в. у: Шкловски 1970: 81–94).

Коначно, инсистирање на формалним аспектима књижевноуметничког дела резултирало је, у погледу изучавања прозних остварења, појачаним интересовањем за питања која се односе на приповедање, приповедача, проблеме језика и стила, мотивационих система, жанрова, транспоновања и преобликовања нелитерарне грађе у књижевни текст, за све оно што би се могло сматрати техничким аспектима литерарног процеса. Отуда се показује оправданим што руски формалисти, упркос немерљиво важним достигнућима у изучавању форме књижевних текстова, те доношењу револуционарне промене у схватању (књижевне)

¹⁷ Тезу о „животности“ јунака први је у оквирима иманентних књижевних теорија 20. века аналитички образложио Михаил Бахтин у својим антропоцентрично заснованим естетичким ставовима изложеним у књизи *Аутор и јунак у естетској активности*, док ће своју пуну теоријску и интерпретативну афирмацију она завредети тек у постмодернистички оријентисаном мишљењу литературе.

¹⁸ Луцидни опис предформалистичке методологије дао је Марсел Пруст у свом критичком есеју о Сент-Беву, једној од амблематских фигура науке о књижевности тог периода, антиципирајући њиме заокрет ка структуралистичком приступу литератури: „Дело Сент-Бева није дубоко. Чувена метода која га је, према Тену, Полу Буржеу и многим другима, произвела у апсолутног учитеља критике XIX века, та метода која се састоји у томе да се човек не раздваја од дела, у ставу да је потребно судити о аутору књиге, уколико она није ‘трактат из чисте геометрије’, тиме што ће се дати одговори на питања која се чине страним његовом делу (како се понаша, итд.), затим, тиме што ће се прибавити сва могућа обавештења о писцу, што ће се упоређивати његова преписка, распитивати код људи који су га познавали, разговарати с њима ако су још живи, читати оно што су могли написати о њему ако су мртви. Та метода превиђа оно чему нас учи дубље посвећивање себи: да је књига производ једног ја другачијег од оног испољеног у нашим навикама, друштву и породици“ (Пруст 2014: 107).

уметности не као субјективног израза партикуларне свести већ као производа специфичног, самосвојног, самодовољног, иманентног *уметничког поступка*, нису понудили целовиту теорију књижевног лика.

У формалистичкој књизи уџбеничког карактера, *Теорији књижевности* Бориса Томашевског, јунаку је посвећен несразмерно мали број страница, али је истовремено, чини се и нехотично, указано на његов амбивалентни статус. Мада одређен као „живи носилац разних мотива“ (Томашевски 1972: 219), књижевни јунак у тој студији несумњиво заузима подређену структуралну позицију, управо у односу на мотивацијски склоп наративне целине чији је чинилац: „Личност је водећа нит, која омогућава разазнавање у нагомиланим мотивима, она је помоћно средство да се поједини мотиви разврстају и среде“ (Томашевски 1972: 219). Ипак, могуће је уочити одређени степен несигурности у покушају Томашевског да на темељима формалистичке методологије опише субмисивну улогу јунака: иако начелно дефинише јунака, односно процес карактеризације као „систем мотива“ (Томашевски 1972: 219),¹⁹ у одредницама „живи носилац мотива“ и „личност“ поткрада се извесно колебање у погледу његове природе: остаје неразјашњено у којој мери је за Томашевског лик артифицијелна конструкција изграђена једноставним низањем и уланчавањем мотива и развојем фабуле, а у ком тренутку се о јунаку може говорити као о *личности*, уз све импликације које та одредница подразумева: понајпре унутарњу психолошку динамику еквивалентну или бар референцијалну у односу на унутарњу психолошку динамику реалног бића, везаност за одређени социокултурни миље или историјску ситуацију. Потом, томе се прикључују и неке радикално неформалистичке, анахроне импликације алогичног, парадоксалног карактера које би се могле тицати онтолошког статуса јунака, естетички и семантички „вишак“ у његовој структури који условљава дестабилизацију хијерархије *систем мотива* → *јунак*. Завршни пасус наведеног поглавља, међутим, децидно утемељује позицију јунака у оквирима апсолутне подређености радњи:

„Јунак уопште није неопходан фабули. Фабула као систем мотива може сасвим да буде и без јунака и његовог карактерисања. Јунак је исход обликовања грађе у сижеу и служи, на једној страни, као средство за низање мотива, а на другој – као оваплоћена и оличена мотивација везе између мотива“ (Томашевски 1972: 221).

Иако се наведене речи могу узети као парадигматичне за третман књижевног јунака у водећим теоријским дискурсима 20. века, осврт Бориса Томашевског наговештава будућа теоријска рачвања у погледу питања карактеризације и рецепције персонажа наративно-фикционалних светова, утолико више уколико и сам теоретичар експлицитно доноси закључак о „емоционалној обојености“ књижевно уобличених „личности“: „Личност са најјачом и најизразитијом емоционалном бојом је јунак“ (Томашевски 1972: 220). У формалистички ограниченом схватању да је „осећање према јунаку [је] задато у делу“ (Томашевски 1972: 220), те да је оно „чињеница уметничког склопа дела“ (Томашевски 1972: 221), антиципирана су одређена достигнућа постструктурализма и посткласичне наратологије, праваца који су методолошки замишљени као изразито антитрадиционалистички, као што је истовремено и указано на иманентну неодредивост књижевног јунака у строгим оквирима лингвистике и теорије.

Значајан допринос формалистичкој теорији јунака дао је и Виктор Шкловски у студији *Грађа и стил у Толстојевом роману „Рат и мир“*. Симптоматично, студија не садржи издвојено поглавље које би се бавило искључиво обликовањем историјских портрета у Толстојевом роману, премда је то, могло би се закључити, питање које Шкловског посебно окупира у *Рату и миру*. Уместо тога, у оквирима поглавља чије насловљавање упућује на ауторово интересовање за уметнички поступак једног историјског романа, дати су кроз књигу распршени, али врло прецизни и луцидно изведени судови о начинима на који је

¹⁹ У склопу схватања о начину прерасподеле и презентовања мотива, Томашевски прави и поделу карактеризације на посредну (која проиходи из „чинова и понашања“) и непосредну (када карактер описује писац, нека личност или јунак лично, или када се она у делу нуди сугестивно, тј. када се одређени мотиви разрађују „у складу са психом личности“ (Томашевски 1972: 219)).

класик руске књижевности деформисао историјску грађу у корист уметничке уверљивости управо посредством специфичних форми карактеризације првенствено историјских јунака. Полазећи од тезе да је Толстојева визија историје заснована на идеолошким постулатима писца, те да његов роман сам по себи „није историја – то је покушај да се она преради, да се у њој открије златни век и неутралишу она обележја епохе која противурече таквом схватању“ (Шкловски 1984: 121), Шкловски нуди упечатљиве анализе Наполеона и Александра I, утемељене на формалистичком схватању уметности као поступка, који се овде тумачи у спрези са Толстојевом (идеолошком) интенцијом. У том контексту, он издваја метод онеобичавања који наткриљује сва остала уметничка средства коришћена при изградњи Толстојевог фикционалног света, а то су специфична употреба детаља у опису јунака, приказивање догађаја јунаковим очима, стилска или лингвистичка маркираност језика којим се јунаци служе, деформација историјске грађе у роману итд.

„Како се уметнички поступак у роману све више стабилизује, тако потреба за историјским изворима постаје све мања“ (Шкловски 1984: 44–145) – далекосежна је примедба Шкловског која нијансира интерпретативно усмерење читаве студије и указује на повезаност метода онеобичавања и конструкције књижевних јунака као творевина фикционалне природе, упркос њиховом почетно референцијалном уоквирењу. У том контексту, анализе Шкловског изведене у књизи *Грађа и стил у Толстојевом роману „Рат и мир“* својеврсни су догађај у историји тумачења књижевности, јер оне представљају пионирски и у теоријском смислу утемељени и успели покушај да се историјски ликови, али и ликови реалистичког романа у ширем смислу, посматрају не као миметички одраз прототипских фигура историографских списа, културне меморије или одређеног друштвеног тренутка, већ као наративни чиниоци по квалитету еквивалентни јунацима непомућеног фикционалног изворишта:

„Комика у приказивању Наполеона овде се постиже згушњавањем детаља и њиховим премештањем, а исто тако и помоћу затајивања мотивације и одстрањивања психологије. [...]“

Овде је сасвим јасна ауторова намера: деградација. [...]

Намера с „нагим Наполеоном“ постаће нам јасна ако узмемо у обзир да је он, додуше, „цитатан“, али су цитати пренесени у другачији контекст. Наполеон се трљао колоњском водом на острву Св. Јелена за време жеге и у доколици, а не крај Москве, уочи битке. Наполеон код Толстоја одвећ мало ради и самим собом се бави. Претерано бављење собом, као и претерано гомилање сентенци, чини Наполеона комичним“ (Шкловски 1984: 240–241).

Наведени одломци су индикативни, јер експлицитно указују на кључне тачке у конституцији (историјског) портрета онако како га, из формалистички мотивисане визуре, види Виктор Шкловски. Те кључне тачке могле би се одредити као: 1) уметнички поступци, односно средства којима је јунак креиран (згушњавање и премештање детаља, затајивање мотивације, одстрањивање психологије); 2) „цитатност“, односно веза артифицијелне творевине какав је књижевни лик са одређеним спољашњим чињеницама (други текст који аутор има у виду приликом писања или га директно призива у форми интертекста, или пак реална особа из актуелне стварности у којој дело настаје); 3) општи тон којим је нијансирана јунакова појавност а који се постиже употребом одређених средстава или тачније – доминацијом једног типа поступка који изазива специфични ефекат (комика); и напослетку – 4) идеолошки аспект портрета који проистиче из корелације горенаведених тачака, а који представља рубно поље између створеног, у себе затвореног фикционалног света и интенције/идеологије аутора (деградација).²⁰ Из свега набројаног, могло би се закључити да

²⁰ Издвојени опис Наполеоновог лика тиче се апстраховања портретисања водећих личности и протагониста у Толстојевом роману. Шкловски, међутим, учачава и шаблон према коме се у *Рату и миру* осликавају споредни јунаци, управо путем употребе детаља али овога пута са другачијом функцијом: „Они су имали само једну црту, на основу које су се преознавали као на основу знамења; при томе акцентована обележја имају управо споредни ликови, јер главним ликовима она нису потребна. Они су, према конвенцијама књижевне технике, могли да буду предстањени шире и на други начин. [...] Да би се стекло читаочево поверење, треба му дати и сувишно обавештење, чему би у обичном животу одговарало нешто попут регистрације места боравка у лажном пасошу. Осим тога, обавештење о појединости ствара код читаоца утисак о уобличеном портрету, њему се чини да пред

је, у вези са конституцијом књижевног јунака и уобличењем (историјског) портрета, у строго формалистичком смислу неочекивано, тек половина подразумеваних тачака иманентно литерарно-лингвистичка.

Још једно упечатљиво схватање Виктора Шкловског, са друге стране, врло блиско виђењу Томашевског у вези са емоционалном обојеношћу јунака која проистиче из структуре дела, вреди овде навести као својеврсни контрапункт:

„Ево у чему је основна грешка људи који у својим радовима примењују резултате такозваних формалних метода.

Почињу да се занимају за проблеме портрета код Толстоја у *Рату и миру*, а од ствари се неки њен део може откинути само уз голему опрезност, а и тад су могуће грешке. Ствар треба сагледати у механизму целине или, тачније, треба сагледати како она саздаје механизам целине, па зато и не постоји проблем портрета. Одмах треба поставити питање: какви портрети, на којим местима портрети, чему служе портрети?“ (Шкловски 1984: 152).

Ако би се одељак о лику Наполеона схватио као формалистички амбивалентан, а примедба о савременом третирању теме портрета као формалистички ортодоксна, па чак и антиципаторски структуралистичка, онда би се увиди Шкловског поводом изреченог књижевнотеоријског питања, те успеле и инспиративне анализе персонажа Рата и мира проистекле из њих, могли посматрати као резултат идеалне теоријске синергије унутрашњег приступа проблему књижевног јунака и оних елемената који би се могли одредити ако не као спољашњи, онда бар као, формалистички казано, вансижејни.

Владимир Проп и структурализам. У тежњи ка испуњењу леви-стросовски интонираног императива за изградњом праоблика бајке, настало је утицајно дело руског фолклористе Владимира Пропа, које представља темељ целокупне структуралистичке мисли о књижевности. *Морфологија бајке* је студија која доноси иновативно виђење тог усменог прозног жанра у односу на дотад доминантну теоријско-методолошку парадигму изучавања књижевног фолклора у руској науци, махом заснованој на сазнањима и достигнућима историјске поетике. Међу немалим новинама у третирању поетичких особености народне бајке, издваја се и специфично виђење јунака и његове позиције у оквирима тог жанровског фикционалног света. Позната Пропова теза да „функције ликова представљају основне делове бајке“ (Проп 2013: 28) не подразумева, међутим, разрешење аристотеловске дихотомије јунак – радња: пре би се могло говорити о зачетку извесне подвојености унутар саме структуре јунака, тим пре што „под функцијом разумемо поступак лика одређен с обзиром на његов значај за ток радње“ (Проп 2013: 28). Другим речима, према Пропу, лик се у оквирима једног фикционалног света појављује у двоструком виду:²¹ као отелотворење / персонификација с једне и као вршилац или објекат функције с друге стране, при чему би се испитивање морфологије једног одређеног књижевног жанра морало занимати искључиво за први аспект – аспект апстрахованог свођења јунака на његово место у склопу радње.²² Овакво становиште имплицира установљаване теорије јунака унутар које би свака специфичност и променљивост – а што Проп назива атрибутима лика – била стављена у заграде у корист откривања универзалног принципа функционисања приповедног чина, или прецизније: проучавање јунака и његову релевантност у оквирима структуре ваља ограничити на онај моменат у којем његова егзистенција, мотивација или поступање

собом види књижевни лик. Тако се могу објаснити и они трговци који се у време пустошења Москве појављују у свега два ретка, али се појављују с ауторовим помињањем бубуљица крај њихових носева.“ (Шкловски 1984: 154). За Шкловског су ове карактеристичне „црте“, које су на трагу онога што ће тек деценијама касније Ролан Барт дефинисати као вид референцијалне илузије, квалитативно другачије од детаља који одиста учествују у карактеризацији личности и оформљењу целовитог портрета (какве су беле руке Сперанског и Наполеона, Наполеонов лист итд.)

²¹ Ова двострукост корелативна је синтагматској и парадигматској оси језичког израза (Де Сосир, Р. Јакобсон), односно приповести (К. Бремон, А. Ж. Гремас, Ц. Тодоров).

²² Други аспект односи се на варијабилне карактеризацијске чињенице или неке споредне елементе и, као такве, ирелевантне за структуралистичко тумачење.

фигурира искључиво као ефекат на фабулативни склоп дела. У складу с тим, Проп износи први поетички „постулат“ руске народне бајке: „Стални, непроменљиви елемент бајке јесу функције ликова независно од тога ко и како их изводи. Они чине саставне основне делове бајке“ (Проп 2013: 28).

Иако до одређене мере узима у обзир само најосновније карактеристике вршилаца функција као таквих, и у односу на њих прави поделу на делокруге унутар којих се функције јунака остварују, закључивши притом да руска народна бајка има свега седам типских ликова,²³ Проп у *Морфологији бајке* недвосмислено артикулише свој редукционистички став:²⁴

„Воља појединих ликова, њихове намере не могу се сматрати суштинском цртом за њихово одређење. Није важно оно што они хоће да раде ни осећања која их испуњавају, него њихови поступци као такви, оцењени и одређени са становишта њихова значења за јунака и развитака радње. Ту се добија иста слика као и при изучавању мотивација: осећања пошљаоца, непријатељска, неутрална или пријатељска, не утичу на ток радње“ (Проп 2013: 88–89).

Другачије казано, Пропов опис структуре руске народне бајке зачетак је потоњих теоријских и аналитичких покушаја апстраховања улоге јунака у механизму наративног система, што као резултат производи њену како методолошку тако и структуралну подређеност у односу на структуралистичко-наратолошки повлашћен статус приповести (*recit*) у контексту стварања и проучавања једног приповедног универзума.

Методолошки довршен, „високи“ структурализам је, у својој тежњи да отвори „могућност једне наративне граматике, независне од дискурских манифестација“ (Гремас 1978: 99), те да пружи „увид у организацију света човекове имагинације који представља пројекцију како колективних, тако и индивидуалних светова“ (Гремас 1978: 100), полазио од Пропових фолклористичких открића и примењивао их на најразличите врсте приповедних остварења.

Један од утицајнијих метода ове провенијенције потекао је од А. Ж. Гремаса, творца структурално-семантичког модела анализе нарације, усмереног на откривање дубинских, „канонских“, граматичких структура приповедања и, с друге стране, механизма рађања смисла који резултирају остварењем партикуларних манифестација наративности у појединачним текстовима, управо латентним функционисањем тих универзалних структура у позадини сваког приповедног чина. Полазећи од разликовања двају нивоа приповедања – нивоа наративне синтаксе и нивоа дискурса,²⁵ и уважавајући Пропово схватање функције ликова као основног саставног дела приповедне целине, Гремас је успоставио разлику између тзв. актаната и актера, односно између актанцијалне и акторијалне структуре приповести. Унутар актанцијалне структуре, повлашћеног предмета проучавања структуралиста, делују актанти којих, према Гремасовој унапређеној верзији Пропове идеје о делокрузима, има шест и који су дефинисани искључиво преко радње коју обављају: пошљалац, прималац, помагач, противник, објекат и субјекат (Поповић 2010: 24). Актанти међу собом ступају у везе – синтагматске дисјункције – и тиме стварају један или низ наративних исказа које је могуће свести на две базичне врсте – „основу за једну прелиминарну артикулацију имагинарног“ (Гремас 1978: 100): прва подразумева релацију између субјекта и објекта, а друга релацију пошљалац – објекат – прималац, при чему обе резултирају производњом функције. Те дисјункције се, без обзира на њихову семантичку вредност, „указују као формални ставови који омогућују настајање и артикулацију

²³ Функције се, дакле, логички групишу по следећим делокрузима: делокруг јунака, помоћника, противника, дариваоца, царева кћери, пошљаоца и лажног јунака (Проп 2013: 87).

²⁴ Овакав став оправдан је самом грађом, будући да је свет народне бајке такав да у њему „нема ни психолошког развитака радње ни емотивних доживљаја личности. Теоретичари бајке наглашавају њен „апстрактан“ стил (М. Лити), фигуративност ликова“ (Милошевић-Ђорђевић и Пешић 1984: 22). Својство фигуративности, одражено у типичности, једнодимензионалности и схематизованости бајковног јунака, неретко се у теорији поистовећује са улогом која заправо представља функцију лика (Петровић 2004: 42)

²⁵ Ово разликовање у великој мери је структуралистички дуг формалистима и њиховој дихотомији фабула : сиче.

смисла“ (Гремас 1978: 100–101). Насупрот њима, парадигматске дисјункције подразумевају образовање тзв. семиотичког квадрата у оквиру релације међу различитим актантима, односно елементарну структуру значења (Гремас 1978: 101) која се конституише кроз њен саоднос са једном другом структуром коју бисмо условно могли назвати спољашњом, а која може потицати било од даваоца, било од примаоца наратије (Гремас 1978: 101). Посредством овог типа дисјункције, актанти су међусобно конфронтирани и испољавају се као позитивни или негативни (не у етичком, већ у деиктичком смислу, како потцртава Гремас), чиме се иницира радња и постиже драматизација наратије.

Поред наведених дисјункција постоје још неки елементи који „доприносе диверсификацији актанцијалне структуре“ (Гремас 1978: 103). Гремас их назива актанцијалним улогама. Актанцијалне улоге се могу схватити као модалне категорије које „надодређују актанте у њиховој синтагматској прогресији“ (Гремас 1978: 103), односно апстрахују одређену врсту радње или својстава која на радњу утичу, па тако сваки актант може у одређеном тренутку у приповести преузети другачију актанцијалну улогу. Премда није сачинио прецизну класификацију и терминологију актанцијалних улога, Гремас је издвојио оне најважније – способност, делатност и истинитост – чијим се даљим уланчавањем и смењивањем образују нове актанцијалне улоге и којима се оцртавају различите наративне путање у приповедном току. Тиме је омогућено „да се путем додавања, одузимања и надодређивања модалитета који дефинишу улоге израчунавају наративне трансформације до којих долази у оквиру једног датог [наративног] програма“ (Гремас 1978: 107).

На структурално „нижем“ нивоу, утемељене делањем актанцијалних модела и улога, развијају се акторијалне структуре, опредељене у појединачним дискурсима. Њих сачињавају актери који представљају место „на којем се срећу и спајају наратијске и дискурсне структуре, граматичка и семантичка компонента“ (Гремас 1978: 122). Уношење семантичке компоненте у структуру учињено је с обзиром на фигуративност²⁶ и тематске улоге²⁷ које се приписују актерима. Једноставније речено, актери се на равни текста испољавају и добијају значење тек као производ одређених лингвистичких процеса и у својој основи представљају чист језички материјал, те их као такве и треба тумачити. Све остало спада у, према Гремасовом схватању, застарело и наивно схватање лика као израза кохерентног идентитета који у оквиру приповести остаје мање-више непроменљив.

Клод Бремон, друго важно име структурализма, модификовао је Пропову теорију функција идејом о секвенцама, чиме ју је учинио пријемчивијом апаратуром за тумачење модернијих ауторских наративних текстова који не подлежу конвенцијама усмене књижевности. Такође, он је у уводном делу своје студије *Логика наративних могућности* дао једно нијансираније виђење утицаја фигуре јунака на ток радње и перципирање текста, динамизујући тиме Гремасов структурално-семантички модел проучавања књижевности. Будући да су Гремасови концепти актаната и актера умногоме шири од категорије књижевног јунака, те да актанцијалну улогу или функцију актера могу преузимати не само ликови у ужем смислу већ и конкретни или апстрактни објекти, чиме је категорија књижевног јунака вредносно, онтолошки и употребно изједначена са предметним светом дела, Бремоновом заслугом би се могла сматрати и својеврсна хуманизација структуралистичког учења управо инсистирањем на релевантности људског искуства у

²⁶ Фигуративност се односи на особеност већине лексичких јединица да се никада у оквиру дискурса не појављују неутрално, изоловано и семантички самостално, већ подразумевају отварање ширег поља значења – конфигурација – у зависности од контекста.

²⁷ Тематска улога односи се на предвидљивост фигура да око себе збрајају субјекте или објекте одређеног типа. Гремас наводи пример лексеме „рибар“ која, употребљена неутрално, као пука лексикографска одредница, на семантичком нивоу аутоматски подразумева одређен скуп способности и делатности везаних за дату професију. Употребљена у контексту Мопасановог романа *Два пријатеља*, иста лексема поред ових „априорних“ значења задобија и тематску улогу, функционалну и карактеристичну за приповест француског реалисте (Гремас 1978: 120).

процесу стварања/реципирања текста, које затим потврђују релевантност ликова као одјека тих искустава на равни приповедања:

„Свака приповест се састоји од једног дискурса који интегрише извештај од људског интереса у целину јединствене радње. Тамо где нема следа, нема ни приповести, него налазимо, на пример, опис (ако су предмети дискурса повезани просторном блискошћу), дедукцију (ако један другог претпостављају), лирски излив (ако један другог евоцирају путем метонимије или метафоре), итд. Тамо где нема интегрисања у јединствену радњу, опет нема приповести, него имамо *хронологију*, исказивање следа неповезаних чињеница. Најзад, тамо где нема људског интереса (тамо где нема антропоморфних судеоника који било активно било пасивно учествују у изнесеним догађајима), не може бити ни приповести, јер догађаји само у односу на један људски пројекат добијају смисао и организују се у један структурирани временски низ“ (Бремон 1978: 77, курзив Бремонов).

Постављањем категорије књижевног јунака на исту осу на којој се налази и категорија смисла, насупрот Гремасу који је смисао повезивао са релацијом међу не нужно антропоморфним актантима, односно са начином на који се садејством индивидуализованих или неиндивидуализованих актаната производи функција, Бремон је могао, остајући у структуралистичким оквирима, закључивати о начину на који се елементарне наративне секвенце групишу у функције и творе радњу не схематски, већ с обзиром на субјективни, индивидуализовани „људски пројекат“. На основу тога, издвојио је два могућа типа догађаја у приповести: то су „потребно побољшање“ и „могућност погоршања“ (Бремон 1978: 77), чијим се даљим комбиновањем, или прецизније – надовезивањем, уметањем и паралелизмом, развија наративни ток. Међутим, Бремонов допринос у погледу теорије јунака најпре се огледа у примедби о тзв. „конверзији гледишта“ – наративном процесу који се више не односи на поредак и динамику прерасподела улога међу актантима / актерима, већ дотиче питање перспективе сваког учесника у радњи понаособ. Према Бремону, нужно је одбацити одређења каква су

„јунак [у значењу „херој“, „позитивни лик“], „неваљалац“, итд., схваћених као етикете које се једном за свагда прилепе ликовима. Сваки вршилац је свој сопствени јунак. Његови се партнери из његове перспективе карактеришу као савезници, противници, итд. Те карактеристике се преобраћају у своју супротност кад пређемо из једне перспективе у другу“ (Бремон 1978: 80).

Другим речима, не узима се више у обзир само начелна, структурална „ротација“ улога на преласцима из једне секвенце у другу, већ и унутрашња, иманентна, априорна вишедимензионалност самог јунака, чиме је отворена могућност да се и он укаже као партикуларна, самосвојна структура чијом се динамизацијом и полиперспективизацијом отварају разноврсне наративне могућности, а не тек као јединица једне шире, надређене статичне структуре.

Ролан Барт, вероватно најпрецизније скицира опште стање теорије јунака произашло из претходно описаних истраживања. Сабирајући дотадашња достигнућа структурализма у тексту *Увод у структуралну анализу приповедних текстова*, а из позиције своје актуалне ране, структуралистичке фазе, Барт сумира: у сагласју с Аристотеловим гледиштима, лик фигурира тек као име и носилац радње, лишен било какве приповедне важности; лик није психолошка бит, већ судеоник који се описује не према ономе што јесте већ према ономе што чини, а приповедање постаје ниво на ком се конституише његов смисао. Тако апстрахован, лик представља „папирно биће“: „Психолошка особа (референцијска категорија) нема никакве везе с лингвистичком особом, која се никада не дефинира кроз расположења, намере или карактерне црте, већ њеним местом (кодираним) у дискурсу“ (Барт 1992: 70–71). Мада експлицитно неисказана, у Бартовом тексту би се могла препознати својеврсна дистанца према оваквом типу третирања књижевних ликова, тим пре што аутор *Задовољства у тексту* нарушава његов прегледни карактер увођењем сопственог схватања приповести (*recit*) које иде у прилог управо свестранијем сагледавању облика и улога у којима се књижевни јунак појављује. Наиме, Барт нуди виђење према коме је унутар приповедне целине могућно разликовати тзв. формалне разреде. Први је дистрибуцијски, изједначен с Проповим функцијама. Синтагматског је карактера, и његова је улога да устроји

догађаје у приповести у логички повезаном, каузалном поретку. Други је интеграцијски, који својим парадигматским карактером делује на начин наговештаја – *индиција* – и омогућава „неки мање или више распршен појам неопходан за смисао приче (карактерне индиције везане за ликове, информације у вези са његовим идентитетом, истицање атмосфере итд.)“ (Барт 1992: 56). На основу степена доминације првог или другог разреда у конкретном делу, врши се и разврставање приповедних текстова: тако би, сматра Барт, народне приче биле функцијске, док психолошки роман припада индицијским приповестима. Будући да је структурализам утемељен на изучавању дистрибуцијског домена уметничког стваралаштва, онда је јасно због чега су одређени елементи какви су књижевни лик и атмосфера, тако важни за романескну форму уопште, остали ван фокуса дате теоријске оптике.

Идеја о индицијски изграђеном фикционалном свету представља, чини се, својеврсни увод у Бартову постструктуралистичку фазу и теорију читања која се у склопу ње рађа, а која отвара и ново поглавље у историји теорије књижевног јунака оријентисану ка, између осталог, семиотичким открићима Јурија Лотмана и тартуско-московске школе. У књизи *S/Z*, читање и тумачење књижевноуметничког дела виђени су као процеси уз које се нужно јавља још један – процес именовања, парафразе, односно накнадног интерпретативног збрајања свих оних елемената расутих у тексту који, дијалектичким деловањем на релацији текст – читалац, творе портрет јунака:

„Процесом одабирања и утврђивања сема управља идеологија лика, имплицитни модели психолошке кохерентности који назначавашу шта је све одрживо у смислу карактерних црта, како те црте могу да коегзистирају и творе целину или творе тензију“ (Калер 1990: 350–351).

Бартова теорија се, осим преовлађујућег семиотичког, тако отвара и ка теорији рецепције и психологији читања, означајући тиме синкретично „растежање“ теоријско-методолошких оквира мимо сужених граница текстом задатих структура.

Апатридни глас: Михаил Бахтин. Теоретичар књижевности који је себе сматрао филозофом, творац комплексног система мишљења о литератури који није био припадник ниједне теоријске школе ни правца, током свог стваралачког века је у два наврата понудио развијено теоријско виђење проблема књижевног јунака, са различитих становишта и с другачијим методолошким залеђем. Прво дело, *Аутор и јунак у естетској активности*, обимни је есеј настао средином двадесетих година прошлог столећа, објављен тек постхумно. Утицајна студија о Достојевском најпре се појавила 1929. под називом *Проблеми стваралаштва Достојевског*, а у ревидираном и проширеном облику 1963. као *Проблеми поетике Достојевског*, што је верзија која се сматра прекретничком како у проучавању дела класика руске књижевности, тако и у контексту промена које су се одиграле у књижевнотеоријским учењима Запада управо посредством упознавања француских структуралиста са тим делом Бахтиновог опуса.

Есеј *Аутор и јунак у естетској активности* естетичка је расправа заснована на премиси да је „сваки моменат дела дат у ауторовој реакцији на јунака, која обухвата собом као предмет и јунакову реакцију на аутора (реакција на реакцију)“ (Бахтин 1991: 5). Бахтинова концепција је овде радикално хуманистичка, будући да је за њега „човек организујући формално-садржајни центар уметничког виђења, и то *дати човек* у његовој стварној присутности у свету“ (Бахтин 1991: 200, курзив Бахтинов). Супротстављајући се у то време доминантној формалистичкој струји,²⁸ постављајући човека, а не уметнички поступак у жижу теоријско-естетичког интересовања, притом не реактуализујући застарелу психобиографску методологију спољашњег приступа књижевноуметничким делима, Бахтин

²⁸ Према Бахтину, руски формализам је облик импресивне теорије естетике, која нарушава структуралну равнотежу дела схваћеног као уметнички догађај који је жив однос успостављен између двеју свести – аутора и јунака. Бахтин сматра да кардинална грешка формализма почива у његовом третирању књижевноуметничког дела као објекта, материјала, уместо као израза друге субјективности. У формалистички постављеној констелацији, у књижевном делу нема јунака, а ауторска активност претвара се у чисту техничку активност (в. у: Бахтин 1991: 101).

је створио простор у оквиру ког би се, из иманентно књижевнотеоријске и уже естетичке перспективе, могло експлицитно говорити о јунаку као о референцијалном рефлексу реалног облика егзистенције, тачније – као о специфичној врсти свести.²⁹ Разлика између артифицијелног конструкта какав је књижевни јунак и стварног човека, сматра Бахтин, обзнањује се не у начину на који се први отелотворује као пратећи ентитет једног приповедног механизма – као производ поступка, одређеног склопа мотива, устројавањем језичког материјала, итд. – како су веровали формалисти, већ у контексту дијалектичке, вредносне релације у оквиру које се његова (јунакова) појавност предочава и у оквиру које настаје, као одговор једне свести на другу свест и као завршена, „естетски савршена појава“ (Бахтин 1991: 17):

„[...] аутор у том смислу интонира сваку појединост свог јунака, сваку његову црту, сваки догађај из његовог живота, сваки његов поступак, његове мисли, осећања, налик на то како и у животу вредносно реагујемо на сваки поступак људи који нас окружују; али те реакције у животу имају неуједначен карактер, као реакције на појединачне поступке, а не на целину човека, на читавог човека; [...] у животу нас не интересује целина човека, него само његови поједини поступци са којима у животу долазимо у додир, за које смо на неки начин заинтересовани“ (Бахтин 1991: 5–6).

Другим речима, однос аутор – јунак еквивалентан је стварносном односу посматрача и посматраног субјекта, утолико што су у њему, као у сусрету двају аутономних свести, уписане одређене законитости психологије, динамике комуникације, симболичке размене, као и важност контекста итд. Оно што их нужно разликује, будући да припадају различитим онтолошким равнима, јесте, метафорички речено, другачији когнитивно-физиолошки аспект и „степеновање“ реалности који се открива на релацији аутор – јунак, а који је искључен из реалног реаговања субјекта на Другог:

„У уметничком делу у основи ауторове реакције на поједине јунакове поступке налази се јединствена реакција на јунакову целину, и сви његови појединачни поступци су значајни за карактеристику те целине као њени моменти. Та реакција на човека-јунака, која у себи садржи све спознајно-етичке одреднице и оцене и која их завршава у једну и јединствену конкретно-опажајну, али и смисаону целину, јесте специфично естетска. Та тотална реакција на јунака има начелан и продуктиван, стваралачки карактер“ (Бахтин 1991: 6, курзив Бахтинов).

Ауторово стварање јунака разликује се од „стварања“ посматраног субјекта од стране погледа Другог преасходно у равни естетских категорија трансгредиентности³⁰ и гносеолошке надређености аутора,³¹ као и интенционалности самог јунака.³² Отуда је, када је реч о испитивању формално-садржајног типа, улоге и функције јунака у књижевноуметничком делу нужно установити у каквом су односу он и аутор, ти „корелативни моменти уметничке целине дела“ (Бахтин 1991: 10). Од позиције аутора наспрам јунака, односно од степена удаљености или сливености тих конститутивних момената дела, зависиће и природа самог јунака, а уз то и жанровска одређеност и тоналитет дела; одређени тип односа превладаваће у одређеним епохама итд.

²⁹ На сличан начин Бахтин приступа и проблему аутора, с тим да њега сматра унеколико апстрактнијим концептом, будући да стваралачки импулс теоретичар приписује како творцу тако и реципијенту уметничког дела: „аутор није носилац душевног преживљавања, а његова реакција није пасиван осећај и није рецептивно прихватање, аутор је јединствено активна енергија, дата не у психолошки конципираној свести, него у чврсто значењем културном продукту, и његова активна реакција дата је у њој условљеној структури активног виђења јунака као целине, у структури његовог лика, ритма његовог откривања, у интуитивној структури и у избору смисаоних момената“ (Бахтин 1991: 9).

³⁰ Просторна, временска и смисаона трансгредиентност јесте категорија која „дозвољава да се сакупи читав јунак који је из себе самог расејан и разбацан по датом свету спознаје и откривеном догађају етичког поступка“ (Бахтин 1991: 14–15) управо путем делања синтетишуће, „спољашње“ свести аутора.

³¹ „Аутор не само да види и зна све оно што види и зна сваки јунак посебно и сви јунаци заједно, него и више од њих, при чему он види и зна нешто што је њима у начелу недоступно, и у том увек одређеном и чврстом *изобиљу* ауторовог виђења и знања у односу на сваког јунака налазе се сви елементи завршавања целине – како јунака, тако и заједничког одвијања њихових живота, то јест целине дела“ (Бахтин 1991: 13).

³² Термин „интенционалност“ феноменолошког је порекла и Бахтин га у својој студији не користи, али могуће је уочити истоветност тог концепта са идејом о аутору који „оријентише јунака и његову спознајно-етичку оријентацију у начелно завршеном свету стварности“ (Бахтин 1991: 12).

Могло би се закључити да је, према Бахтину, јунак специфична форма свести, односно „предметно емоционално-вољно устројство“ (1991: 13–14), увек обухваћено себи неподударном, ауторовом завршном свешћу, која инклинира ка естетском коначном уобличењу у склопу целовитости дела. Јунак је, такође, *животна категорија*, која у делу опстојава „спознајно и етички“ (Бахтин 1991: 13), у свету који је аутором задат и у оквиру ког га аутор оријентише. На концу, аутор је трансгредиентан у односу на јунака, и та трансгредиентност, која се испољава у својој просторној, временској и смисаоној димензији, одређује јунакову суштину (његов тип, улогу, функцију и место у приповести) уцеловљавајући и завршавајући га од споља, „из преобиља [свог] виђења, узнемирености и осећања“ (Бахтин 1991: 27), из сопствене незавршивости.

Просторна трансгредиентност јунака односи се на његову физичку границу – пластично-предметно-сликовну границу тела, која представља раздвајање јунаковог унутарњег Ја од његовог окружења, али и од уметничке форме самог дела у целини. Она је, како вели Бахтин, спољашњи „дар“ ауторове свести (Бахтин 1991: 109) која јунаково емоционално-вољно, етичко и смисаоно усмерење чини могућим за поглед Другог – читаоца, тиме што на вишем, естетски испуњеном нивоу, формално устројава ове спољашње моменте у складу са његовом проживљеном унутрашњошћу.³³

Временска трансгредиентност јунака тиче се његове душе као појаве која фигурира као „унутрашња целина која настаје у времену“ (Бахтин 1991: 109), изграђена у естетским категоријама, будући да је јунаку, подједнако колико и реалној особи у стварном свету, његова сопствена целовитост, распрострањена од биографског почетка до краја живота, спознајно недоступна. Она постаје видљива тек на јунаку трансгредиентној, наткриљујућој, панорамској разини аутора / рецепијента.

Смисаона трансгредиентност уводи у расправу о аутору и јунаку проблем жанровске одређености лика, места и облика у ком се јунак појављује независно од догађаја у оквиру приповести, као и од жанровске усмерености самог дела у целисти. То су за Бахтина смисаони моменти, предодређујући за трансгредиентност завршетка и за специфичну смисаону целину јунака (Бахтин 1991: 149), а неки од њих су поступак, самообрачун-исповест, аутобиографија, лирски јунак, биографија, карактер, тип, став, персонажа и животопис.

Поступак би се могао, супротно увреженом веровању да потиче из сржи јунака, тумачити као трансгредиентан утолико што он долази као одговор јунака на спољашње импULSE (на свакодневицу, етичке категорије, социо-политичке вредности, спознајна значења итд.), а не као део саморефлексије: „Сам поступак ништа не говори о оном који поступа, него само о својој предметној околини, само та вредност рађа поступак, а не јунак“ (Бахтин 1991: 151–152).

У чистом, изолованом самообрачуну-исповести такође је укинута могућност постојања јунака, али из дијаметрално супротног разлога: не постоји Други на основу кога би се дато Ја естетски позиционирало; тек у сусрету са читаоцем, односно догађају унутар кога читалац тежи ауторству, а субјекат исповести постаје јунак, може доћи до естетског испуњења. За разлику од поступка и самообрачуна-исповести, о аутобиографији би се могло говорити као о иманентној трансгредиентној форми, будући да је у њој кључан процес самообјективизације у којем је подударање аутора и јунака тек формална конвенција.

Биографска форма која је, према Бахтину, најреалистичнија јер зазива форму и вредност естетике живота (Бахтин 1991: 164), подразумева поглед и вредносну позицију Другог којом се остварује биографско јединство јунака утемељено око приповедног чина. Та

³³ „[...] естетски преживљена граница другог завршава га позитивно, свег га стеже, сву његову активност, затвара га. Јунакова животна усмереност се сва улаже у његово тело као естетски означену границу, отелотворује се. [...] Размичемо границе уживљавајући се у јунака изнутра, и поново их затварамо завршавајући га споља. [...] Овај сусрет два кретања на човековој површини и отелотворује његове вредносне границе, искресава ватру естетске вредности“ (Бахтин 1991: 100).

вредносна позиција карактеристична је по томе што се никада до краја не подудара са јунаком, али је истородна с њом:

„У биографији, аутор не само да је са јунаком сагласан у вери, убеђењима, љубави, него и у свом уметничком стваралаштву (синкретичном) руководи се тим истим вредностима, као и јунак у свом естетском животу“ (Бахтин 1991: 176).

Другим речима, идеологија аутора подударна је са идеологијом јунака која се открива у приповедању. Сходно томе, теоретичар је издвојио два основна типа биографске вредносне свести и обликовања живота. Први је авантуристичко-јуначки, доманантан у контексту ренесансе, *Sturm und Drang*-а и ничеански конципираних јунака, где се приповест испреплетана са конституисањем лика базира на идеји о фабулативном освешћивању сопства у оквирима човечанства и културне историје. Пустоловна вредност биографије овде је у спрези са херојизацијом, али и са важношћу будућности, наспрам које се личност организује и вредносно одређује, како би открила своје место у историји. Други тип дефинисан је као социјално животни, карактеристичан за сентиментализам и делимично реализам. У њему, историја није снага која организује живот, већ је то социјални пресек; приказује се приватна форма свакодневице. Уместо пустоловне фабуле, доминирају описи верне једноличности живота (Бахтин 1991: 173) у оквиру друштвених и породичних парадигми.

Карактер представља форму узајамног односа јунака и аутора у којем се врховни естетски циљ испуњава стварањем целине отелотворене у личности. У оваквом типу односа, све у делу је подређено јунаку и директно или индиректно служи његовој карактеризацији или – бахтиновски речено – његовом уцеловљењу; однос аутора и јунака је апоретичан, што доприноси самосталности, животности и сложености портретисаног лика. Постоје два основна правца грађења карактера: класични и романтичарски. Класични је утемељен обликовањем и описом деловања судбине, као основног трансгредиентног момента, док је романтичарски оличење идеје која, уколико се довољно приближи аутору, доводи до разлагања карактера, односно до процеса настанка концепта нецеловитог човека, речју – до рођења модерног јунака (детаљније в. у: Бахтин 1991: 185–195).

За разлику од карактера, активног и самосталног ентитета – припадника једног симболизованог окружења, тип је пасивни производ инвентарно изграђене околине: он је њен метонимијски одјек. Однос типа и аутора изједначен је са односом објекта и субјекта спознаје, будући да је тип седиментизовани моменат приповедне целине који наткриљује ауторова контемплација, онтолошки, структурално и идеолошки издигнута из схематизованог, „мртвог“ света којем јунак припада (детаљније в. у: Бахтин 1991: 195–197).

Анализа персонажа романа у књизи *Проблеми поетике Достојевског* заснована је колико на Бахтиновом открићу важности полифоније и хетероглосије у оквирима историје романескне речи, толико и на његовим увидима о романтичарском карактеру, јунаку-идеји и процесу дијалогизације понуђеним или антиципираним у студији *Аутор и јунак у естетској активности*. У складу с тим, као и са поетиком самог Фјодора Михајловича, писац књиге *Ка филозофији поступка* понудио је сразмерно ново одређење књижевног јунака какво је измицало и традиционалистичким, спољашњим интерпретативним приступима и оним формалистичко-структуралистички оријентисаним. Јунак Достојевског, увиђа Бахтин, није „појава стварности која поседује одређене и фиксирани социјално-типичне и индивидуално-карактеролошке одлике“ нити је то „лик који се ствара једносмисленим и објективним својствима чији збир одговара на питање ‘ко је он?’“ (Бахтин 2000: 44). Уместо тога, романескни светови Достојевског на сцену изводе јунаке који отелотворују посебан угао гледања, посебно становиште према свету и према самом себи, односно специфичан облик *самосвести*: самовест је уметничка доминанта у конструкцији ликова Достојевског. Отуда све оно што се традиционално сматра средством за карактеризацију јунака – од окружења, социо-политичког контекста, друштвене позадине, преко физичког аспекта портрета па све до психологије – код аутора *Злочина и казне* постаје одјек јунаковог унутарњег живота, његовог премишљања, контемплације; дато је из њега самог, а не као објективни склоп чињеница или надређени идеолошки ракурс којим приповедач довршава портрет

управљајући погледом читаоца. Речником *Аутора и јунака*: трансгредиентност лика код Достојевског сведена је на минимум, премда су аутор и јунак до крајности неподударни.³⁴

Управо тај минимум трансгредиентности, као и структурална дистанца аутора и јунака, који условљавају не изражавање, демонстрацију или описивање, већ активно, живо и непосредно одвијање самосвести пред очима читаоца, сматра Бахтин, чиниоци су који разарају монолошко устројство приповести док, с друге стране, успостављају јунака као отворено поље дијалога (са другима, са аутором и са самим собом).³⁵ Због тога јунакова самосвест није само један од конституената наративног устројства романа Достојевског, већ она постаје обликотворно начело и смисао, на нивоу романескне текстуре видљиво у поистовећивању јунака не са његовом појавношћу у свету, већ са његовим сопственим гласом, његовом речју о свету, другима и самом себи, која никада не може бити последња, коначна реч, нити је то реч која може бити објективизована вољом аутора као непроменљива или апсолутна. Одатле потиче идеја о начелној незавршености и незавршивости јунака *Записа из подземља*, *Идиота*, *Браће Карамазових* и других дела, која се реализују као полифонијски романи превасходно због такве, специфичне конструкције јунака и ауторовог односа према њима. Књижевни јунак за Бахтина овде постаје *пресудни моменат* књижевноуметничког дела.

„Дакле, нов уметнички став аутора према јунаку у полифонијском роману Достојевског јесте *озбиљно остварен и до краја спроведен дијалошки став* који учвршћује самосталност, унутрашњу слободу, незавршеност и неразрешеност јунака. Јунак за аутора није ‘он’ нити ‘ја’, он је пуновредно ‘ти’, то јест друго туђе пуноправно ‘ја’ (‘ти јеси’). Јунак је субјект дубоко озбиљног, *правог*, а не реторски разиграног или књижевно-условног, дијалошког обраћања. И тад се дијалог – ‘велики дијалог’ романа у његовој интегралности – не догађа у прошлости, већ се догађа сада, то јест у садашњости стваралачког процеса. То није стенограм завршеног дијалога из којег је аутор већ изишао и над којим се он сада налази као на вишем и одлучујућем нивоу: јер то би одмах претворило прави и незавршени дијалог у објектну и завршену слику дијалога, уобичајену у сваком монолошком роману. Тај велики дијалог код Достојевског уметнички је организован као *незатворена целина* самога живота који стоји *на прагу*“ (Бахтин 2000: 60, курсиви Бахтинови).

Концепт *живота*, односно *човека* или *јунака на прагу* познат је манир Достојевског којим тај писац упризорује не животни пут јунака као кохерентну, монолитну, биографски схваћену целину, већ релевантност егзистенције приписује само оним тренуцима кризе и прелома (Бахтин 2000: 69), тренуцима фундаменталних питања и судбоносних животних одлука (Бахтин 2000: 70). У таквим часовима реч јунака, разумевана као његово егзистенцијално круцијално својство, конфронтира се туђој речи (поунутрашњеној или пак дословно речи упућеној од стране другог субјекта, јунака или аутора), и бива трансформисана, од саме себе оповргавана, намах иронизована, намах апсолутизована, или доведена до пароксизма, на самој граници живота и смрти, лажи и истине, разума и лудила (Бахтин 2000: 137). Јунак се дакле, не конституише у оквирима биографског, историјског, односно миметичко-каузалистички оркестрираног временског следа, већ у неееуклидским хронотопским оквирима (Бахтин 2000: 167), и отуда не може бити завршен у идеолошком, а често чак ни у пуком биографском смислу, упркос томе што је он сам неретко идеолог који свесно тежи свеопштој и сопственој кохеренцији испољеној кроз монологизацију (Бахтин 2000: 72).

³⁴ „Док је обично [у монолошки структурисаним романима – А. С.] јунакова самосвест само елеменат његове стварности, само једна црта његовог целовитог лика, овде [у романима Достојевског – А. С.], напротив, читава стварност постаје елеменат његове самосвести. Аутор не оставља за себе, то јест само у своме видокругу, ниједно суштинско одређење, ниједно обележје, ниједно и најситније својство јунака: он све уводи у видокруг самога јунака, баца у лонац за топљење његове самосвести. У видокругу пак аутора као предмет виђења и приказивања остаје та чиста самосвест у својој тоталности“ (Бахтин 2000: 44–45).

³⁵ „Јунак постаје релативно слободан и самосталан, јер све оно што га је у ауторској концепцији чинило одређеним, такорећи осуђеним, што га је једном за свагда квалификовало као дефинитивно заокружен лик стварности – сада више не функционише као облик који га завршава већ као материјал његове самосвести“ (Бахтин 2000: 48).

Апатридни глас: Нортрон Фрај. Подједнако заокружен, самосвојан и комплексан теоријски систем, који у појединим својим сегментима кореспондира с Бахтиновим и који исто тако настаје као реакција на доминантну теоријско-методолошку матрицу – а посредни је америчка нова критика – створио је канадски теоретичар, историчар књижевности и књижевни критичар Нортрон Фрај. Фрајева истраживања књижевности ослоњена су превасходно на дела Џ. Џ. Фрејзера и К. Г. Јунга, односно на њихова открића у области митологије и теорије архетипова. Њих је аутор *Великог код(екс)а* доводио у везу са структуралистичким поимањем приповедања и метапоетичким схватањима Т. С. Елиота изложеним у есеју *Традиција и индивидуални таленат*, утемељујући притом теорију изведену из митопоетских анализа поезије и прозе, од њихове структуре до тематско-мотивског проседеа и сликовности. Фрајева интересовања усмерена су на откривање природе односа западних књижевности, митологије и библијских архетипова, односно начина на који се западноевропски књижевни канон изградио с обзиром на третман митолошких и библијских прича које су, према Фрају, нужни, мада не увек освешћени предложаком целокупне литерарне продукције западне цивилизације.

У складу с тим, он је у својој књизи *Анатомија критике* између осталог изнео виђење према којем постоје три главна модуса фикционалне књижевности одредивих наспрам типа дијалектике јунака и радње, наслеђене директно из мита. По опредељењу аристотеловац, Фрај на почетку расправе о модусима нуди својеврсну реинтерпретацију Аристотелове класификације јунака која се у том часу увелико сматрала застарелом: ова класификација није, тврди теоретичар, према увреженом мишљењу, уско морализаторског карактера, већ она упућује на нешто што би се могло дефинисати као *јунакова моћ деловања* (Фрај 2000: 45). Номинално повлађујући закључцима *Поетике* и преузимајући њену класификацију, Фрај већ самим чином њеног реинтерпретирања помера аристотеловско тежиште са радње (склопа догађаја) приче осветљавајући улогу и функцију јунака у конструисању одређеног облика заплета. „У фикционалној књижевности заплет твори нетко тко нешто чини“ (Фрај 2000: 45), а то што он чини, закључује Фрај, проистиче из онога „што он може или би могао учинити, на разини ауторових постулата о њему и сусљедних читаочевих очекивања“ (Фрај 2000: 45). Наведене речи имплицирају не само чињеницу да су природа јунака, његова својства, способности и ограничења, те његов онтолошки статус, критеријуми за међусобно разликовање дела фикционалне књижевности – то је, уосталом, признавао и сам Аристотел – већ представљају и потврду формално-садржински повлашћене позиције јунака у оквиру конструкције приповести (јунак долази пре заплета и одређује га, а не обрнуто, као код Аристотела). На концу, модуси или аспекти фабуле фикционалне књижевности, односно облик или врста у ком ће се остварити конкретно књижевно дело, директно зависи од јунака-протагонисте датог дела. Самим тим, преовлађивање одређеног типа јунака у комбинацији са неким од типова модуса, могу указати на значајна поетичка померања у контексту различитих епоха, и у том смислу фигурирају као значајни књижевноисторијски индикатори.

У наставку је наведена Фрајева класификација књижевних јунака и модуса фикционалних књижевности (Фрај 2000: 45–46):

1. Јунак је надмоћан по врсти: он је божанско биће, а приповест о њему ће бити мит – надлитерарна структура;
2. Јунак је надмоћан по степену у односу на друге, али и даље остаје људско биће, док је окружење натприродно. Приповест о њему је романа, односно народна бајка, легенда, предање;
3. Јунак је вођа: надмоћан по степену у односу на друге, али не и својој природној околини. То је јунак високомиметског модуса, протагониста епова и трагедија;
4. Јунак је један од нас: јавља се у оквирима нискомиметског модуса, већине комедија и реалистичке прозе.
5. Јунак је својом моћи или интелигенцијом слабији од нас: посредством њега се конституише иронијски модус.

Према Фрајевом уверењу, могуће је, праћењем наведене класификације, доносити закључке у вези са генетичким и тематско-мотивским променама током времена, али и о књижевноисторијском пореклу јунака конкретног текста, које може имати важну експликативну улогу у тумачењу. Када је реч о смени поетичких парадигми у оквирима западне историје књижевности, аутор *Анатомије критике* даје вредно запажање: „Гледајући у ову табелу, видимо да еуропска фикционална књижевност тијеком минулих петнаестак стољећа непрестанце спушта своје гравитацијско средиште“ (Фрај 2000: 46), од високомиметског ка иронијском, или на нивоу тематике и конструкције јунака – од митског ка веродостојном, па све до (иронијског) повратка миту. У даљој, детаљнијој разради типова и историје дијалектике јунака и модуса, имајући све време у виду ову начелну књижевноисторијску примедбу, Фрај уводи још две важне категорије које за циљ имају да теоријски што свестраније обухвате различите и вишедимензионалне облике литерарне обраде људског искуства западне књижевности.

Најпре, тако се успоставља дистинкција између „наивне“ и „сентименталне“ књижевности: у његовој интерпретацији Шилерових концепата – „наивно“ је синоним за примитивно, пучко, народно, док „сентиментално“ подразумева понављање одређеног модуса у другачијем историјском контексту (пр. романтизам је „сентиментални“ облик романсе). Друга врста дистинкције је „опћа дистинкција између фикционалних дјела у којима је јунак издвојен из друштва и оних у којима је укључен у друштво. Та је дистинкција изражена ријечима ‘трагички’ и ‘комички’, кад се односе на аспекте фабуле опћенито, а не само на драмске облике“ (Фрај 2000: 48). Класификација модуса и јунака уз наведене дистинкције представља основни теоријско-методолошки оквир за даља проучавања историјске критике каквом је види Нортроп Фрај, постајући истовремено својеврсном „мапом“ за сналажење међу сложеним, разуђеним, често противречним, а често наизглед и исувише монолитно представљаним књижевноисторијским процесима:

„Након што научимо разликовати модусе, морамо их научити изнова комбинирати. Јер, док један модус твори темељни тоталитет појединог књижевног дјела, истодобно може у њему бити садржан још један или сва преостала четири модуса. Нашем осјећању суптилности велике књижевности умногому је разлогом овај модусни контрапункт“ (Фрај 2000: 64–65).

Трагички модуси имају своје извориште у миту, у слици умирућег бога са чијим се падом усаглашава природа. Када се овај сликовни и тематско-мотивски комплекс појави на равни било „наивног“ било „сентименталног“ песништва – протагониста је јунак романсе, а тонови који преовладавају су елегични. *Трагедија у високомиметском модусу*, с друге стране, подразумева амбивалентну здруженост елегичног и ироничног, као ефекат који проистиче из слике умирућег вође, будући да његова смрт није само природна, већ и друштвена и морална чињеница: трагички јунак много је ближи боговима него јунак романсе и отуда његова трагична судбина може изазвати катарзу (то се види како у античкој трагедији, тако и у елизабетинском и класицистичком театру). У *нискомиметској трагедији*, каква се остварује у прози и драми 19. века са њиховим индивидуализованим, камерним, „приватним“ трагичким ликовима с друге стране, пре би се могло говорити о патосу као ефекту „искључивања појединца равнога нама из друштвене скупине којој покушава припадати“ (Фрај 2000: 52).

Порекло јунака маније или опсесије, какви су балзаковски ликови или Флоберова Ема Бовари, Фрај проналази управо у типу алазона, карактеристичном за грчку комедију, који се, видимо овде, може појавити као трагички лик нискомиметског модуса. *Трагичка иронија* се јавља онога тренутка када трагички лик бива лишен ауре предодређености, а њен амблематски јунак постаје типична жртва, *pharmacos* – фигура поводом које се стиче утисак да је читаво њено понашање и карактеризација несразмерна несрећи која ју је задесила. На једном полу датог регистра су Кафкини ликови, ни невини ни криви, погођени трагичком иронијом бивствовања, док су на другом полу сви они јунаци чије је архетипско извориште могуће открити у фигури Христа, који је „савршено невина жртва искључена из људског

друштва“ (Фрај 2000: 55). Премда иронија по себи припада нискомиметском модусу, у књижевности 20. века она се појављује и у једном неочекиваном контексту: у оквирима криптичних митологизованих наратива. Као најизразитије представнике ове модернизације митских структура Фрај издваја Кафку и Џојса, а посебно јунаке њихових романа, као носиоце описаног поступка.

Комички модуси подразумевају наративизацију и литерарно уобличење теме протагонистине интеграције у друштво. У равни митске свести, овај модус се образује причом о томе како јунак бива примљен у друштво богова. Репрезент обраде назначене теме у духу поетичких законитости *високомиметске комедије* је Аристофан. Његови комади засновани су на покушајима средишњег лика да око себе изгради властити, индивидуални систем вредности, који напослетку и званично тријумфује, што бива обележено јуначко-иронијским конотацијама. Нова комедија плаутовског типа, с друге стране, репрезент је *нискомиметског модуса*, и под њеним утицајем развила се европска друштвена комедија, која ће до данас задржати ову изворну нискомиметичност. Плаутовски заплет остварује се најчешће фикционалним упризорењем осујећења љубави младог пара, које обично врши очинска фигура, на почетку вредносно изједначена с друштвенопожељним узусима. Услед комичке анагноризисе и промене статуса јунака, долази до преокрета у радњи а улоге се мењају: протагонисти постају они око којих се друштво реорганизује, поново успоставља и обнавља. Плаутовски главни јунак типичан је нискомиметски лик: „по врлинама је просјечан, али у друштвеном смислу је привлачан“ (Фрај 2000: 57).

У том контексту, нијансирање ликова плаутовског типа какво је присутно у Шекспировим комадима, својеврсни је процес високомиметизације нискомиметске плаутовске комедије. Друга врста иновирања огледа се и у томе што софистициранији, „сентименталнији“ писци нискомиметског регистра често користе решења старе, аристофановске комедије, управо у начину на који јунака постављају у позицију (јуначко-иронијске) етичке двосмислености. Тако настаје низ ликова реалистичке прозе, типичних за Балзаков и Стендалов опус: они су вредносно окарактерисани као негативни јунаци, са судбинским исходом протагонисте комедије (успела друштвена интеграција). Пикарски јунак је још један такав производ те двосмислености комичког модуса унутар модерне романескне форме. *Иронијска комедија*, сматра Фрај, врло је тешко остварив облик, јер подразумева постављање *pharmacos*-а у центар збивања које се базира на његовом заслуженом искључењу из друштва: констелација датог јунака и наративне ситуације резултира формом изазовном по избегавање трагичких тонова и емпатијског односа према жртви, осим можда у детективском роману и његовој мелодрамској форми – трилеру, где се друштвено кажњавање *pharmacos*-а одиста може сматрати непроблематично позитивним исходом. Права комичка иронија и сатира су још један могући начин обликовања *pharmacos*-а лишеног експлицитних трагичких својстава, макар на разини текстуре: иронија се може именовати тек на нивоу рецепције, при препознавању одређених пародијских конотација управљених ка мелодрами, где се такав тип јунака препознаје као производ и симптом друштва које га изопштава (Вајлдово и Шоово исмевање мелодрамских ситуација, Молијерове комедије, исмевање мелодрамске романсе у романима од Филдинга до Џојса).

Тематски модуси односе се на аспекте идеје или песничке мисли – дакле, на све оно нефикционално што у књижевност долази „од споља“, мимо конфигурације јунак – заплет. Ипак, Фрај ће тај модус везати изравно за јунака, будући да је управо јунак повод за активирање тзв. етичких момената који конституишу „тему“ (могли бисмо рећи и дискурс) дела преко које аутор успоставља однос и комуницира са читаоцима. Уколико се назначени модус јави у спрези са комичким или трагичким, он ће на посебан начин интонирати и фикционални аспект одређеног дела. Здружен са иронијским комичким видом, на пример, чиниће поучно дело у ком писац говори у име друштва чији је припадник, те тако настају жанрови какви су дидактична поезија и проза или енциклопедијске компилације митова какве су Овидијеве *Метаморфозе*. Отуда следи закључак, мада га Фрај експлицитно не формулише, да јунак најчешће има улогу „проводника“ тог процеса, или је то пак фигура

аутора која се, постајући специфична врста јунака-песника / приповедача, аналогна протагонисти фикционалног слоја текста, отелотворује у мета или аутопоетичким екскурсима.³⁶ Тако се у митском раздобљу песник обзнањује као један од богова; у високомиметском модусу он је проповедник, дворјанин или јавни говорник; нискомиметски регистар доноси схватање о радикално индивидуализованом, „атеистичком“ стваралачком чину, док иронијски модус имплицира естетички мотивисано одвајање ауторове личности од дела. Улога аутора је, извесно, синхронизована са схватањем функције књижевности унутар друштва или епохе чији је он припадник, што је посебно уочљиво у третирању енциклопедијског поступка – оног дела тематског модуса који се, у оквиру наведених регистара, испољава као тежња за каталогизацијом било космогонијске (мит), историографско-религијске (средњи век и ренесанса), субјективизоване митолошке (романтизам), било епифанијске (доба модерне) природе.

Као што кратки преглед Фрајеве историјске критике показује, у његовом делу је готово немогуће разлучити и једно од другог апстраховати проблем јунака и *mythos*-а (приче, радње, заплета, приповедања) од жанровских, тематско-мотивских, књижевноисторијских и друштвено-епохалних проматрања. Иницијална, имплицитна одређеност за виђење јунака као носећег организационог чиниоца фикционалног света бива проблематизована експлицитно зазваном аристотеловском концепцијом функционалности јунака³⁷, а онда и инсистирањем на важности односа према форми и садржини мита или према актуелном контексту који фаворизује одређени вид испољавања и уобличења субјективности, у складу са тренутним схватањем функције књижевности. Постаје готово немогуће установити шта из чега проистиче; која категорија условљава ону другу. На тој методолошкој апорији заснована је Фрајева теорија модуса чија се (само привидна) схематичност, у отварању бескрајних могућности комбиновања, смењивања, међусобног оповргавања, реактуализација и иновирања, трансформише у „мапу“ апстрактних односа сложених, парадоксалних, неретко класификаторски и енциклопедијски необујмљивих литерарних процеса, онако како се претпоставља да су се одигравали. Као резултат, теорија модуса поприма антиципаторски квалитет: она најављује постструктуралистичко негирање релевантности расправе о преминању радње или јунака, будући да проучаваоци дате теоријске провенијенције одбацују откривање праприче и граматiku приповедања као крајњи циљ свог истраживања. Ослобођена „тираније структуре“ – бар у рудиментарно доживљеном облику – а на трагу Фрајевог учења, постструктуралистичка читања теже ка ерудитском интерпретирању у којем се подједнака важност признаје свим аспектима књижевног дела, као и спољашњим факторима његовог настанка и реципирања. У тим оквирима, фигура јунака заузима завидну позицију, као категорија која рефлектује све остале литерарне и ванлитерарне односе једног фикционалног света.

Постструктурализам: Симор Чатман и Џејмс Филан. У обновљеном, постструктуралистичком интересовању за феномен књижевног јунака издваја се студија Симора Чатмана *Story and Discourse*. Полемички управљена ка аристотеловској традицији модерне науке о књижевности и њеним схватањима о функционалности и строгој ограниčenости улоге ликова у приповести, Чатманова концепција јунака заснована је на тзв. отвореном структурализму, теоријском моделу који би требало да понуди унеколико флексибилније полазиште за тумачење модерне књижевности, и који пак почива на неколиким извориштима. *Граматика „Декамерона“* Цветана Тодорова, репрезентативна студија „високог“ структурализма, премда доследно проповска, у теорију прозе уводи битну диференцијацију на апсихолошко и психолошко приповедање, с обзиром на улогу и степен наглашености карактеризације ликова у приповести, што је увид који, према Чатману,

³⁶ Изједначење фигуре аутора и јунака у низу својстава посебно је изражено у романтизму и његовим аутофикционалним аспирацијама.

³⁷ „Дјела која смо до сада разматрали припадају оним дјелима фикционалне књижевности у којима је фабула оно што је Аристотел назвао ‘душа’ или обликовно начело, а ликови постоје првенствено као функције фабуле“ (Фрај 2000: 66).

представља први импулс ка отвореној теорији јунака (Чатман 1978: 114). Бартов преокрет од структурализма ка семиотици, уочљив у разликама међу ставовима изнетим у раду *Увод у структуралну анализу приповедних текстова* и књизи *S/Z*, означава прелазак са функционалног на психолошко становиште увођењем појмова *својстава* и *личности* у анализу персонажа књижевноуметничких дела. У својој постструктуралистичкој фази, Барт фигуру јунака види као производ комбинација које су релативно стабилне и мање или више комплексне, будући да укључују низ конгруентних или пак контрадикторних својстава, које детерминишу јунакову личност. Тако схваћен, концепт *својства* постаће основ Чатманове теорије јунака. Напослетку, амерички постструктуралиста одаје признање и Моргану Форстеру, који у својим предавањима објављеним под насловом *Аспекти романа* прилаже функционалну поделу јунака на плоснате и округле, засновану управо с обзиром на типове својстава који им се приписују. Форстерова примедба о округлим јунацима које читалац доживљава као стварне људе према Чатману је увертира у нов, плодотворни приступ наративном персонажу.

Основна теза коју Чатман поставља у својој студији заснива се на идеји о јунаку као о отвореном конструкту. То би, другим речима, подразумевало одбацивање структуралистичког виђења јунака као „папирног бића“, конструисаног од искључиво језичког материјала: „Апсурдно је описивати јунаке као ‘апстракције’ или као резидуум речи; то је као да тврдимо да је скулптура резидуум мермера“ (Чатман 1978: 135). Поједини други уметнички медијуми, какви су неми филм или балет, сматра Чатман, живи су доказ да јунаци нису сачињени искључиво од речи. Јунак је, дакле, отворени конструкт, јер је несумњиво артифицијелна творевина, истовремено подложна тумачењу утолико што, у већој или мањој мери, умногоме кореспондира са нашим разумевањем стварних, живих личности. Јунак је за читаоца мистерија подједнако колико и било која друга особа коју познаје. Јер, како приповест евоцира свет, али остаје ништа друго до евокација, читалац има слободу да га обогати сопственим стварним или фиктивним искуствима (Чатман 1978: 120) у прилог дубљем разумевању. Отуда, закључује Чатман, јунаке ваља „читати“ као стварне људе, будући да је сваки наш сусрет са јунаком – сада доживљеним као аутономно биће – условљен истим елементима и околностима којима и наш сусрет с реалним, другим субјектом.

Расправу о приоритету радње или јунака Чатман сматра ирелевантном будући да узрок диспропорционалности међу тим наративним чиниоцима открива на другој равни: јунака види као парадигму својстава, док догађаје смешта на синтагматску раван приповести. Оба конституента су нужна за стварање фикционалног света, који је остварив тек у моменту њиховог укрштања. С друге стране, међу њима је могуће успоставити фундаменталну разлику: догађаји имају стриктно одређену позицију у приповести, поредак приче је фиксиран и увек га је могуће реконструисати како год догађаји били распоређени у наративном току; сваки од њих има јасан почетак и крај, њихов домен је ограничен. Када је реч о својствима јунака, она не подлежу таквој врсти ограничења, с обзиром на то да не припадају темпоралном ланцу, мада коегзистирају с његовим битним делом. Догађаји, као вектори, путују хоризонтално, а својства се шире временским распонима обележеним догађајима и остају константни. Процес карактеризације јунака се отуда може одвијати независно од збивања, али у зависности од тога каква је прерасподела односа и акцената између њих и карактеризације, они могу бити мање или више повезани. У томе почива немогућност структурализма да анализира природу и функцију округлих јунака: структуралистичка оријентација изразито је тополошка, наспрам хронолошке усмерености наративног распрострањања ликова.

Чатман даље прецизира сложеност описаног типа конструкције личности: „Немогућност да се округли јунаци лако окарактеришу проистиче делом из широког распона и диверзитета или чак дискрепанције међу својствима“ (Чатман 1978: 133), а делом и из намерне или случајне „неодлучности“ самог медијума у процесу карактеризације (замућивање дискурса, прикривање мотивације итд.). Основни „метод“ којим се сваки

читалац служи да „реконструише“ карактер јунака јесте бартовско именовање или парафраза својстава којима се сумира целокупно искуство субјекта у приповести и који израстају у личност до оног обима до ког нам је концепт личности структура већ позната из живота и уметности, што је, у начелу, фундаментално естетско искуство, сродно, али не истоветно оном егзистенцијално-спознајном.³⁸ *Приповест и дискурс* тиме објављују аутономију јунака на новим, књижевнотеоријски утемељеним основама. Те основе су заправо комбинација оних метода традиционално одређиваних као унутрашњи и спољашњи приступ: границе унутрашњег приступа одређене су оним доменима у којима је неопходно укључити и спољашњи приступ који, пак, фигурира као позив на „здраворазумски“, класично читалачки, „атеоријски“, креативни однос према категорији књижевног јунака.

Студија *Reading People, reading Plots* америчког постструктуралисте Џејмса Филана покушај је да се из реторичке перспективе укаже на природу односа или дијалектике јунака и радње увођењем идеје о наративној прогресији. Књижевни лик је, према Филану, тродимензионална наративна категорија и састоји се из синтетичке, миметичке и тематске компоненте. Синтетичка компонента, којој су структуралисти поклањали највише пажње, појављује се у моменту када се, на приповедном обзорју фикционалног света, било експлицитно било имплицитно, укаже на артифицијелну димензију књижевног јунака. Миметичка компонента производ је јунакових атрибута, и својстава који, здружени, стварају илузију веродостојности, односно целовите личности која повлађује нашем разумевању животних ситуација и стварних индивидуа. Миметичка функција која проистиче из корелативне јој компоненте, имплицира организацију својстава у оквирима њихове релевантности по даљи ток радње. Када ова релевантност бива осујећена, тј. у делима где својства не успевају да се уклопе у портрет могуће личности и њених акција, што је фреквентно коришћени поступак модерне књижевности, јунак ће, наизглед парадоксално, имати миметичку димензију без миметичке функције. Тематска компонента претпоставља „превођење“ система атрибута и својстава на раван изражавања идеја или репрезентације одређеног типа / класе, пре него осликавања индивидуалног карактера. Тематска функција најчешће израста из миметичке постепено и имплицитно, у тренутку када тематска компонента личности надјача миметички континуитет унутар процеса карактеризације, или пак може бити производ синтетичке компоненте, у случајевима када се јунаци показују као конструкти направљени у тематске сврхе. На овом нивоу, успоставља се разлика између јунака као индивидуа која наликује реалном бићу и јунака као репрезентативног ентитета одређене друштвене формације.

Однос између димензије и функције, као однос између атрибута који се приписује јунаку одређеног дела и посебне примене тог атрибута која напослетку твори структуру текста није, према Филану, структуралистички једносмеран. Унутар његове реторичке концепције, димензије се трансформишу у функције успостављене у наративној прогресији дела, при чему свака функција зависи од димензије, али не резултира свака димензија функцијом. При рецептивном чину, међутим, тај процес трансформације је невидљив, а јунак стиже до читаоца као нешто што *већ функционише*. Структуралистичкој „заблуди“ о нужној условљености јунака радњом претходи управо пренебрегавање тог затајеног момента трансформације у оквирима стваралачког чина: „Реторичка теорија јунака нуди аналитичку дистинкцију којом разумевамо принципе према којима су дела изграђена, а не опис онога што нам се дешава док читамо“ (Филан 1989: 10), што би била структуралистичка перспектива. Отуда је за реторичку анализу неопходно истражити природу компоненти, укључујући односе међу димензијама и функцијама; распон веза међу функцијама и природу разноликости наративне прогресије. Тек применом наведених поступака, могуће је боље

³⁸ Због тога је немогуће нити је неопходно при анализи јунака одбацити општи речник психологије, морала или било које друге релевантне области људског искуства која се поклапа са искуством књижевноуметничког дела.

разумевање механизма којима се димензије трансформишу у функције, односно начине на који јунак и радња као аутономни наративни ентитети „срастају“ у приповест.

Када је реч о самој структури јунака, она је производ комбинације и односа међу димензијама и њиховим делујућим или пропуштеним функцијама у оквирима наративне прогресије – кључног аспекта приповедања који „упућује на наратив као на динамички догађај“ (Филан 1989: 15), истовремено одређујући односе међу компонентама јунака у њиховом „распростирању“ кроз временски план приповести. Анализом наративне прогресије Орвелове 1984, Филан илуструје путеве карактеризације једног књижевног јунака с превлађујућом тематском функцијом, развијаном низом миметичких детерминанти његовог карактера у контексту хронолошког следа догађаја. Специфичност Орвеловог романа проистиче из парадоксалне позиције његовог јунака: у тренуцима када миметичка димензија протагонистине личности (његова пробуђена индивидуалност) надвлада његову тематску функцију (његово делање је репрезентативно у контексту друштва сачињеног од поданика једног тоталитарног режима), Велика Централна функција или тематска поента око које се развија наративно ткање 1984 може открити свој пуни субверзивни потенцијал. То значи да се обликовање портрета књижевног јунака одвија, под окриљем наративне прогресије, надигравањем или прожимањем оних категорија које се сматрају индивидуалним а опет искуствено верификованим с обзиром на њихово референцијално уоквирење комуникативним и психолошким обрасцима реалности, са оним везаним за одређене културне, друштвене и историјске условности. У зависности од комбинације и селекције компоненти с корелативним или пак с функцијама које припадају регистру другог типа компоненте, јунакове акције, а тиме и његова личност у целини, конституишу се као реторички завршене.

2.2. Литература и дискурс историје

Једна од најстаријих аналитичких недоумица којима се теорија књижевности бави већ од самих својих зачетака у Аристотеловој *Поетици* у свом средишту има однос фикције и историје у књижевним текстовима. Значај историјског дискурса за уметност речи огледа се не само у чињеници да је природа и функција књижевности изворно дефинисана управо наспрам метода и циљева историографије (Стевић 2005: 3). Тако је потоња одређивана као област људског духа заинтересован за догађаје који су се истински догодили – за оно појединачно, а прва за оне који су се могли догодити по законима вероватности и нужности – за оно опште (Аристотел 2008: 71–72). Већ и у свом статусу, тај дискурс фигурира као специфично обликотворно начело појединих важних литерарних жанрова, какви су еп, историјска драма, историјски роман, роман-хроника, или пак као врело тема, мотива и декоративних елемената низа других типова литерарних форми (друштвени, политички и готски роман и приповетка, средњовековна романса, патриотска или рефлексивна поезија, поема, трагедија, друштвена и политичка драма, мелодрама итд.). О испреплетаности језика историје и поетског језика, учесталости подударана тематско-мотивских комплекса и заједничком занимању за обликовање приче о прошлости сведочи и непрегледан списак теоријских и интерпретативно усмерених студија које указују на дугу и богату традицију проучавања описаног односа.³⁹

2.2.1. Историја као фикција: постмодернистичка становишта

Појава текста *Дискурс историје* Ролана Барта 1967. године представља индикативан тренутак у контексту традиције обликовања историјских портрета у модерним књижевним делима 20. века. Рад француског теоретичара вишеструко је значајан будући да представља радикализацију структуралистичке идеје о заједничком именуатељу свих приповедних текстова: структуралистима је суштински ирелевантно да ли ти текстови припадају регистру „високе“ књижевности или пак оне тривијалне, регистру фикције или „стварносног“,

³⁹ Кратки историјат тог питања и преглед литературе дат је у: Стевић 2005 и Лукић 2012.

фактографском, све док год текст испуњава минимум услова да буде сматран нарацијом. Та радикализација ће се, напослетку, трансформисати у инаугурацију далекосежног и утицајног постструктуралистичког схватања историје као фикције. Самим тим, *Дискурс историје* постаје својеврсни знак Бартовог „опредељења“ за постструктурализам, док истовремено оперише као епохални индикатор преласка из доба модерне у постмодерно стање, утемељујући притом и нову, постмодернистичку историографску методологију, знатним својим делом актуелну до данас.

Поставивши тезу о дискурсу као о формалној дескрипцији низа речи које чине виши структурални ниво од реченице (Барт 2005: 38) и одредивши анализу дискурса као кључни задатак семиологије, уводни део Бартовог текста поставља питање о оправданости традиционалне типологије те транслингвистичке категорије, која је подразумевала супротстављање дискурса поезије оним које производи роман, фикционална приповест и напослетку – историјска приповест. Прецизније: будући да је „приповест о прошлим временима [се] још од Грка општеприхваћено била подређена законитостима историјске ‘науке’“ (Барт 2005: 38) који подразумевају рационално излагање стварних догађаја, постоји ли јасно, *дискурзивно* диференцијално обележје које би осликавало ову онтолошко-стилску разлику између фикционалног (уметничког) и историјског (условно речено – сцијентистичког) приповедања? У покушају да одговори на то питање, Барт се фокусира на три дискурзивна нивоа историјске нарације – ниво исказивања, исказа и значења, чија би семиолошка анализа требало да резултира указивањем на дискурзивна својства карактеристична искључиво за историографско приповедање.

На нивоу исказивања, односно месту где класичан историчар одређује начин на који презентује дискурс, обелодањује се кључна улога деикси које се, према Барту, деле на два типа. Први чини деикса слушања, која „укључује свако помињање извора, сведочења, сваку референцу на историчарево слушање које обухвата и оно друго у дискурсу и које га изражава“ (Барт 2005: 38). Речју – у питању је тестимонија, односно врста исказивања која збраја пренети догађај, чин носиоца информације и речи исказивача. Барт наглашава да такав тип деиксе не даје специфичност историјском дискурсу, будући да се користи како у разговорном језику, тако и у склопу приповедања фикције. Други тип деиксе јесу организатори – исказани знаци којима приповедач / историчар уређује сопствени дискурс на различите начине: тако што поново указује на раније место у тексту, зауставља, најављује или се враћа на већ пренесене и описане догађаје, а може се јавити и у форми увода који је задужен за успостављање перформативности историјског говорног чина. Унутар овог типа деикси постоји коегзистенција и протицање двају времена: времена исказивања и исказаног предмета, што за последицу има деструкцију хронолошког тока историје. Ово „компликовање“ и нарушавање временског плана дискурса, закључује Барт, успоставља нелинеарност нарације која евоцира „митско време древних космогонија, и самог суштински повезаног речју песника“ (Барт 2005: 39). У том контексту, мења се и позиција историчара: његова улога постаје предикативна „у оној мери у којој он зна оно што још није испричано“ (Барт 2005: 39), те га је могуће посматрати као „агенса мита“ који „има потребу да удвоји хронолошко одмотавање догађаја упућивањем на време својих речи“ уз импликације структурално испостављеног свезнања.

Деиксе организације се такође односе и на примаоце и пошилаоце порука у оквирима чина исказивања. Барт такође увиђа и сличност књижевног и дискурса историје, с обзиром на то да оба типа тендирају ка нивелацији „ти“, односно фигуре примаоца, иако је обе сматрају подразумевајућом, будући да је процес рецепције нешто са чим се нужно рачуна при производњи историографских или фикционалних текстова. Насупрот томе, знакови исказивача су у оба случаја далеко фреквентнији, с тим да је унутар дискурса историје симптоматично то што се историчар најчешће конституише у форми минус-присуства, као празна фигура која ни на који начин не интервенише у писмо: „Историја као да се сама прича“. Такав поступак има двоструке консеквенце: с једне стране, њиме се производи научна димензија дискурса историје, односно објективност исказа, док се објективношћу

излагања, с друге стране, надомешћује чињеница да је референт историографије – историја која сама себе приповеда – „присутан“ тек у облику референцијалне илузије. Није потребно посебно доказивати да таква стратегија приповедања, историографски парадигматична, није својствена искључиво дискурсу историје.

Други део Бартове студије посвећен је разматрању исказа или садржинском плану историографских рукописа. У њему аутор скреће пажњу на могуће начине компоновања следа догађаја у наративне целине и структурирања историјских „заплета“. Историјски исказ садржи егзистенте и окуренте – бића, ентитете и њихове предикате који чине својеврсне релативно затворене збирке чије се јединице понављају у виду променљивих комбинација, супституција и трансформација. Ти процеси организације могу се одвијати у различитим видовима, а најистакнутији су они лексички и тематски. Они се појављују искључиво у асертивном, потврдном статусу, никада у негативном или интерогативном, будући да историјски дискурс у својој објективности не познаје негацију: „Историјска чињеница језички је повезана са привилегијом постојања: казује се оно што је било, не оно што није било или у шта се сумња“ (Барт 2005: 41). Искључива асертивност дискурса историје најоштрија је диференцијална црта између историјског и књижевног дискурса, и то је њихова једина суштинска разлика коју ће Барт експлицитно признавати.⁴⁰

Насупрот томе, издвајајући класе јединица садржаја и начине њиховог низања, родоначелник постструктурализма инсистира на апсолутној истоветности у структурирању исказа обе врсте дискурса. У прву класу тако спадају сви елементи и делови дискурса који су у форми знакова и индикатора изложени метафорички. Као пример, Барт наводи Мишлеове описе одеће, декора и архитектуре на почетку 15. века којима француски историчар указује на моралне поделе карактеристичне за крај епохе средњовековља. Другу класу чине моменти у дискурсу који су резонујуће, силогистичке, ентимеметичке природе, врло блиске поступку реалистичког романа и његовом силогистички интонираном псеудорезоновању и мотивисању уланчавања анегдотских епизода. Циљ тог поступка у оба случаја је произвођење ефекта приповедања лишеног симболичких потенцијала и пружање илузије рационалне, једнообразне, денотативне, „природне“ наратије. Трећа класа односи се на проповско-бремоновску концепцију исказа као резултанте функција груписаних у секвенце (пример је Херодот и секвенца Пророчиште, која отвара различите наративне могућности – одазвати се или не, одговорити или не, следити или не), које приближавају традиционалну историографију структури наративне прозе.

На основу те класификације, Барт закључује о постојању два доминантна типа обликовања историографских израза, оба ослоњена на стратегије приповедања фикционалних текстова, између којих историјски дискурс у свом представљању збивања осцилира: када код историчара преовладавају јединице индикатора, Историја поприма метафоричку форму, блиску лирици и симболици, док преовлађивање функционалних јединица кроз конституисање приповедне повести условљава метонимијску форму каква настаје и у епу.

Последњи ниво којим се Бартова анализа дискурса бави јесте ниво значења, где посебно место заузима проблематизација циља и смисла историографије – предочавања и природе историјске чињенице. Према Барту, у оквиру дискурса историје, означено се не појављује тек као производ низања неутралних и објективних факата (таквим се оно представља у хроникама или аналима), већ као њихова интерпретација, која подразумева

„идеолошко, или, да будемо прецизнији, *имагинарно* излагање, уколико је тачно да је имагинарно језик којим исказивач једнога дискурса (чисто лингвистички ентитет) 'попуњава' тему исказивања (психолошки или идеолошки ентитет)“ (Барт 2005: 43, курзив Бартов)

Због тога у основи релације означитељ – означено историјског дискурса почива парадокс својствен искључиво њему: произведена никако другачије до лингвистички,

⁴⁰ Искључиву асертивност Барт ипак не види као аутономно својство историјског дискурса, већ је тумачи као моменат приближавања дискурсу схизофреније, што је подједнако провокативно мада не посебно аргументовано становиште.

историјска чињеница опстојава као одјек, јемац и „копија“ ванструктуралног „стварног“ с којим, по природи ствари, не може имати никаквог органског додира. Или, како то Барт формулише: „По свему судећи, једино се у овоме дискурсу референт посматра као да је ван дискурса, а истовремено није могуће доћи до њега ван тог дискурса“ (Барт 2005: 43). Историјско приповедање отуда постаје мимикријски процес, којим се, с једне стране, попуњавају фактографско-епистемолошке празнине увођењем наративизованих логичко-каузалистичких веза међу чињеницама, док истовремено, с друге стране, тај процес настоји да се наметне као доследно и непроблематично приповедање догађаја онако како су се у стварности одигравали. Блискост историјског и фикционалног, а превасходно реалистичког приповедања огледа се, сходно томе, у еквивалентним поступцима којима се та два типа наратије служе: то је латентна самореференцијалност имплицирана ефектом стварног, којим оба назначена дискурса врше лажно изједначавање референта и означеног, а које је у случају фикционалног приповедања оправдано уметничким стремљењима. У случају дискурса историје, самореференцијалност постаје нуспојава означавања утолико што се „стварно“ не открива као оно што заиста јесте – означено, већ се кријумчари као досегнути вандискурзивни, епистемолошки циљ наратије – као историјско сазнање:

„Историјски дискурс не прати стварно, он га само означава, понављајући ‘догодило се’, а да та асергација никада неће моћи да буде било шта друго до означено наличје целокупног историјског приповедања“ (Барт 2005: 43).

Бартов текст, а њему ваља додати и радове других мислилаца, попут Сартра, Хајдегера, Леви-Строса, а нешто доцније и Фукоа, питање о односу књижевности и историје поставља у новом и плодотворном облику: није више реч о томе на који начин историја и историографија, са својим персонажом, заплетима и причама, декором и усмереношћу на прошлост утичу на књижевност, како се историјски мотиви и личности, транспоновани у фикционалне светове преображавају у уметничке вредности, или на који начин се одређени књижевни жанрови и врсте развијају имајући у виду њихову повезаност са историјом. Предност се, наиме, даје разматрању у којој мери историјски приповедни чин „позајмљује“ од књижевног заната, како у формирању заплета, тако и у обликовању портрета, али и специфичне визије историје која проистиче из такве врсте списка, будући да се подразумева да те две делатности оперишу унутар домена дубинских, имагинарних структура, с обзиром на вербалну грађу нужно посредовану приповедањем. Књиге Хејдена Вајта, представника савремене историографије, указују на далекосежност утицаја Бартовог доживљаја историје као фикције, с обзиром на то да је тај научник утемељио своје метаисторијске погледе ослањајући се у највећем на разноврсна открића потекла из области књижевних теорија.

„Историјско дело је вербална структура у облику наративног прозног дискурса чији је смисао да буде модел или иконички приказ прошлих структура и процеса у циљу да објасни шта су оне тиме што их представља“ (Вајт 1973: 1).

Мада у *Метаисторији*, теоријско-методолошкој комбинацији наратологије и конструктивистичке филозофије језика, Вајт не износи експлицитно став о изједначавању историје и фикције,⁴¹ његови описи историографске методологије засновани су на увидима о истоветности поступака којима се ови традиционално сматрано различити дискурси служе, као и у дотада занемариваном или прећуткиваном аспекту мишљења о историји који се односи на „измишљање“, „домишљање“ (*invention*)⁴² као о нужној компоненти обраде, уобличења и предочавања сирове историографске грађе. Тако, назначени проблем с којим се суочавала западна теорија књижевности у Вајтовим метаисторијским разматрањима постаје и један од основних проблема како историографске традиције, тако и модерне историографије, а то је питање реалистичке репрезентације стварности. У том кључу, дискурс историје се у *Метаисторији* анализира као корпус специфичних наративних

⁴¹ То ће учинити у свом познијем делу *Тропика дискурса* (Долежел 2003: 65).

⁴² „Разлика између историје и фикције почива у чињеници да историчар „проналази“ приче, док их писац „измишља“. Занемарује се да је измишљање такође део историографских операција“ (Вајт 1973: 6).

техника којима се историјском наративу припаја „реалистичност“, а тиме и објективност, што је, према Вајту, иманентно (књижевно)уметнички процес који зависи не толико од логичке природе догађаја *per se*, колико од „преконцептуалне и, првенствено, поетичке природе“ (Вајт 1973: 4) историчаревих погледа на историју и њене процесе. Следствено томе, статус „реализма“, као и историјске концепције стварности у књижевности, посматран кроз призму канонизованих теорија Ауербаха и Гомбриха, у том смислу је виђен као темељно „неподобан“, будући да подразумева иницијалну дихотомију мит : историја. Она је, према Вајту, начелно неодржива јер априорно и аксиоматски имплицира ригидно емпиријску, егзактну природу историографије. У духу постмодернизма проглашавајући ту емпиричност фантазматском, истовремено проблематизујући виђење фикције као дискурса који се смешта између (емпиријске) историје и (концептуалне) митологије, а тиме и њено дефинисање као више или мање реалистичне у зависности од пола ка коме нагиње, Вајт имплицитно нуди ново схватање односа реализма и историје унутар дискурса фикције. Могло би се закључити да је ово схватање ако не инспирисано, онда бар у складу са новим третирањем историје у књижевности 20. века, као и у експанзији историографских метафикција и иновирању историјског романа које свој врхунац досеже у постмодернизму, када наведени жанрови постају посебно плодно тле за експеримент, преиспитивање прича о прошлости и, генерално, идеологије и онтологије времена (в. у: Хачион 1996).

Када је реч о конструкцији историјског наратива, Вајт посебно издваја категорију структурирања заплета као један од водећих поступака,⁴³ јер „свака историја, чак и она најсинхроничнија и структурална, биће предочена кроз неки заплет“ (Вајт 1973: 8). Верујући да је историчар „готово принуђен да састави причу у архетипској форми“ (Вајт 1973: 8), аутор *Метаисторије* закључује да је читав низ историографских списа могуће идентификовати као изданке четири основне приповедне врсте које одговарају Фрајевој митској схеми драмских жанрова, па се тако, сматра Вајт, историјски заплети могу класификовати као романсе, трагедије, комедије и сатире, у зависности од начина на који су услови настанка, тока и последица једног историјског догађаја (заплета, приче) схваћени и приказани. Ничеанска визија историје као вечитог враћања истог отуда би одговарала трагедији или сатири, док романа и комедија наглашавају сличност и непроменљивост појавности, али новину и различитост у суштини и смислу одређених историјских феномена (марксистичка перспектива, на пример). Осим логичке аргументације које дискурсу историје обезбеђује (жељену и фантазматску) емпиричност, као и демистификације идеолошке (анархистичке, конзервативистичке, радикалистичке или либералне) позиције историчара, уз свест о тропичном (метафоричком или метонимијском) карактеру историографског језика, фрајевска подела историјских прича основни је алат Вајтове утицајне анализе историјске имажинације у канонским делима Западне историографије 19. века, којом је он утемељио специфичну „поетику историје“.

Питање обликовања историјских портрета у књижевноуметничким делима посматрано из теоријске оптике Барта и Вајта би отуда било радикално другачије постављено него у контексту концепције Виктора Шкловског изнете у његовој књизи о Толстојевом *Рату и миру*. Док руски формалиста, унапред подразумевајући формалну и семантичку инкомпатибилност историографије и литературе, трага за пишчевим историјским изворима, акрибично се концентришући на поређење и самеравање двају дискурса, не би ли у односу историјских и фикционалних елемената, транспоновану историјске грађе у језик уметности и реинтерпретацији фактографије у смеру уметничког смисла и значења открио поетичке законитости оличене у поступцима којима се портрети историјских личности конституишу као равноправни део фикционалног света, новије теорије инсистирају на ономе што би се пре могло одредити као домен интертекста. Ликови историје и ликови литературе изједначени су

⁴³ У ове поступке спадају и аргументација и идеологизација историјске грађе. Они могу у већој или мањој мери наликовати дискурзивним аспектима књижевних дела (коментару приповедача, метапоетичким сегментима, итд.), али за нашу тему нису посебно релевантни.

како у онтолошком тако и у дискурзивном смислу, будући да ови први не фигурирају као некаква реална, конкретна, једносмислена текстуална „замена за прошлост“ (Хачион 1996: 163), већ су подједнако дискурзивно произведени колико и потоњи. Историјски прототипови књижевних јунака и сами су резултат поступка који парира формалистички схваћеном поступку књижевне уметности, стога што и само приповедање историје парира приповедању фикционалне, и то, упозорава Вајт, клишетизираних и једнодимензионалних приче, јер

„[...] будући да не приповедају зарад приче саме (или бар тако тврде), историчари су често принуђени да структуришу заплет на најконвенционалнији могући начин – као бајку или детективску причу с једне, или као романсу, комедију, трагедију или сатиру с друге стране. [...] Историчари су најчешће, колико год критички настројени према изворима, наивни приповедачи“ (Вајт 1973: 8, фуснота 6).

Са оваквог становишта, интерпретација дела у којима су јунаци историјске личности требало би да се одрекне модела који је примењивао Шкловски подразумевајући примат историје као објективног извора, и да аналитички фокус усредсреди пре на питања која указују на однос између две текстуалне чињенице. Имајући у виду да се историја више не сматра фиксираним, телеолошким архидокументом чија би књижевна обрада представљала њено извртање или реинтерпретацију у корист стварања новог, уметничког смисла, проучавање књижевних дела и јунака који почивају на тематизацији историје требало би да буде лишено пуких компарација и да пажњу усмери ка дијалогу који се успоставља између два равноправна виђења и имагинирања прошлих догађаја, личности и њихових означавања, са свим контекстуалним, политичким, филозофским и психолошким импликацијама које он доноси. Историјски књижевни лик отуда постаје конструкт који позива не само на тумачење сингуларног литерарног феномена у вишедимензионалној релацији са изванструктуралним, али дискурзивно равноправним паратекстуалним референтом, већ се указује као отелотворени простор и поље дијалога којим се остварује шира контекстуализација текста у одређеном времену, а тиме раскрива његова поетика и његова политика.

2.2.2. Критика постмодернистичких становишта

Најпоткрепљенији и најсвестранији одговор Барту у одбрану како историографије, којој је одузет научни интегритет, тако и фикционалне књижевности инспирисане историјом, чији су се имагинативни и уметнички потенцијали нашли на проби њеним изједначавањем са методама и циљевима историографског заната, изложио је Лубомир Долежел у слојевитом тексту *Фикционална и историјска приповест: у сусрет постмодернистичком изазову* – својеврсном продужетку његове студије *Хетерокосмика*. Заснивајући критику постмодернистичког становишта о дискурсу историје на теорији могућих светова и скрећући аналитичку пажњу „са формалног нивоа (приповедних и поетичких поступака) на семантичке и прагматичке нивое, [...] могуће светове и илокуционе карактеристике“ (Долежел 2003: 79), Долежел открива теоријски модел унутар ког је могуће говорити о разликама између фикционалног и историјског приповедања са иманентно поетичке позиције која не представља повратак на ригидну структуралистичку фетишизацију текста, већ теоретизовање и аргументацију модернистичког схватања о разликовању у типовима интенционалности ових дискурса. Управо теорија могућих светова пружа методолошки оквир сходно ком је диференцијација историје и фикције могућа, а да се не пренебрегну важне формално-семантичке, идеолошке и политичке импликације, проистекле из њиховог прожимања.

Фикционална и историјска приповест, у складу с тим, не реактуализује превазиђено есенцијалистичко схватање историографије, већ разликовање двају врста рукописа утемељује управо на чињеници да их оба види као конструкте, јер је у оба случаја реч о производима делатности људског духа. Те конструкте Долежел управо и одређује као могуће светове, те је тако реч о суштински неподударним и радикално различитим могућим световима, једном фикционалном, а другом историјском. Методологија аутора *Поетике Запада* проистиче из увида да је проблем односа фикције и историје и питање њихове

блискости и разлике нужно преместити са нивоа дискурса на општији, комплекснији и „примордијалнији“ ниво света. Ово полазиште у сагласју је са схватањем историчара Дејвида Лисона, Бартовог критичара из редова историчара, који у свом раду *Барт и исказивање у историјском дискурсу* скреће пажњу на његово темељно проблематично разумевање људског искуства у језику:

„Потреба да се дехронологизује историјски наратив употребом организационих деикси почива не у некаквој сличности између историчара и пророка, већ у асинхроној природи сваког усменог или писаног дискурса и, доиста, из асинхроне природе свеукупног људског искуства. [...] Историчари могу писати о само једној ствари у једном тренутку: консеквентно, они анализирају велике, комплексне и синхроне догађаје у серијама мањих, једноставнијих, асинхроних догађаја. Читаоци историје могу читати само о једној ствари у једном тренутку, али они могу синтетизовати низ малих, једноставних, асинхроних збивања у веће, сложеније и синхроне догађаје“ (Лисон 2009: 114).⁴⁴

Другачије казано, Бартово привилеговање поља дискурса и „подривање опозиције између историографске и фикционалне приповести“ (Долежел 2003: 63) засновано је на једној врсти логичке грешке која настаје управо у моменту када се хронологија, каузалитет и линеарност поставе као априорно стање и мерило непомућености дискурзивне репрезентације стварности, као, бартовски речено, један вид „нултог степена писма“, што је есенцијалистички интонирана перспектива које се француски постструктуралиста гласовито одрицао. У томе је парадокс *Дискурса историје*: фикционализацију историје она види као резултат дискурзивног „ексцеса“, искорачења из синхронијског структурирања приповести, пренебрегавајући да је, како Лисон то формулише, когнитивно-формални аспект означитељске праксе, подобно самом психолошком доживљају стварности, у основи постављен мимо еуклидовски појмљених темпоралних структура. Теорија могућих светова усваја, чини се, почетну премису корелативну Лисоновој, будући да блискост у систематизацији исказа, исказивања и значења историје и фикције приписује општеважећим сличностима говорних чинова и менталних процеса који им претходе. На сличан начин на који Лисон приступа питању темпоралности приповедних структура, Долежел третира и постмодернистичко изједначавање историјских и фикционалних заплета: коментаришући став Хејдена Вајта, према ком је структурисање заплета чиста књижевна операција коју подражава наративно устројство историографских списа, што је безмало недоказива хипотеза,⁴⁵ он примећује да се у таквој формулацији поткрада идеја о свођењу књижевне креације на базични и вулгарни миметизам.

Јер, ако се порозност границе историје и фикције и, на концу, њено нивелисање, одвија у простору у ком прича, било историјска било фикционална, сачињена од недостатног и „импотентног“ језичког материјала, досеже тек до ефекта стварног, онда се циљеви фикционализације и наративизације било ког људског искуства откривају као тежња ка пресликавању и копирању „реалности“. Последишно, историјска фикција постаје ништа друго до још једно у низу субјективних виђења и доживљавања свог претекста, а фикционални историјски ликови – пуки једнодимензионални двојници својих подједнако фикционализованих прототипова. Из те перспективе, могуће је указати на парадоксе постмодернистичког „фаталног изједначавања“: теоријски, оно представља револуционарни, превратнички, превреднујући процес модернистичког мишљења историје, историографске

⁴⁴ Са позиције историчара, Лисон указује на низ недоследности и непотпуних информација које се појављују у *Дискурсу историје*, а тичу се метаисторијских, књижевнотеоријских и лингвистичких питања: од суженог историографског корпуса на основу ког Барт доноси своје одвише уопштавајуће закључке, преко упитности његове тезе о коришћењу другог лица у историографији и у књижевности, па све до занимљивог контрааргумента Бартовом ставу о „космогонијској“, перформативној природи историјског дискурса. Наиме, Лисон сматра да је линеарност, коју француски постструктуралиста види као природно стање дискурса, производ или конструкт потекао управо из митског система мишљења и да, као такав, не може имати много везе са структурирањем асинхроног историјског исказивања (в. у: Лисон 2009: 115).

⁴⁵ Недоказиво је и питање старине и првенства али и порекла заплета уопште, као што су проблематично постављени и сам статус и дometи фикције, овде изједначени са заплетом. Долежел отуда Вајтову формулацију „структурисање заплета = књижевна операција = стварање фикције“ види као таутологију (Долежел 2003: 65)

епистемологије и историјског сазнања, док у пракси резултира методолошком регресијом на предструктуралистичко теоријско стање, овога пута у светлу интертекстуалних односа.

Основна примедба коју Долежел упућује бартовско-вајтовској концепцији јесте, могло би се сумирати, неоправдано пренаглашавање истоврсних елемената историјског и фикционалног приповедања које се проглашавају и за идентичне у интенционалном смислу, док заправо представљају тек оно што бисмо могли сматрати *универзалним особинама било које постојеће врсте дискурса*. О разликама је, како је речено, могуће говорити из аспекта теорије могућих светова те у том контексту Долежел износи низ дистинктивних црта које условљавају аутономију и самсвојност историје и фикције.

Једна од њих односи се на формално-садржинске границе историјског и фикционалног могућег света, као базичну разлику међу наведеним областима: „Стваралац фикције може да се креће по читавом универзуму могућих светова и да фикционални живот удахне свету било ког типа“, док су, насупрот њима „историјски светови [су] ограничени на физички могуће“ (Долежел 2003: 70). Овде није реч о дискурзивном статусу миметизма, већ о типу корпуса логичких и природних узрочности који конституишу једну стварност и за који се аутор једног могућег света опредељује.

Друга разлика узима у обзир макроструктуру у коју спада управо врста персонажа и егзистената светова: то значи да је скуп чинилаца, на пример протагониста, одређеног предоченог историјског догађаја дефинисан скупом чинилаца уврштених у прошле догађаје. Тако ће се у историографском спису о одређеном збивању наћи они „јунаци“ који су у том збивању и учествовали; све оно што се из било ког разлога додаје и одузима не би се више могло сматрати историјски верним документом. Такво ограничење не постоји у оквирима фикционалног света, насељеним личностима „које никада нису постојале, а окупљене су да би засебно и узајамно делале одлуком ствараоца фикције“ (Долежел 2003: 71). Посебан случај, наглашава Долежел, представља историјска фикција: „Овај жанр дефинише особина да фикционалне особе коегзистирају са парњацима историјских особа и ступају у односе с њима“ (2003: 71), с тим да су и „парњаци историјских особа“ подређени законитостима фикционалности и као такви – представљају фикционалне чиниоце чије је прототипско залеђе свакако подложно тумачењу.

Из тога проистиче и наредно диференцијално обележје које гласи: „Ни фикционални ни историјски светови нису насељени стварним, правим људима, већ њиховим могућим парњацима“ (Долежел 2003: 71). Ово је типична (пост)структуралистичка перспектива која, изнесена у светлу теорије могућих светова, добија другачије објашњење: „А ипак, огромна је разлика између фикционалне и историјске обраде транссветовног идентитета“ (Долежел 2003: 71). То значи да у изградњи фикционалног лика који има прототипску историјску основу не учествују искључиво елементи који су претходно потврђени грађом или неким другим обликом знања о прошлости, већ да у моменту када лик прелази из једног света у други, стваралац има пуно право да му припише читав низ нових, фактографски непотврђених и недоказивих, потпуно имагинарних па чак и логички немогућих, анахроних или фантастичних мотивација, својстава и радњи. С друге стране, дискурс историје је одвећ ограничен и у овом погледу: „Личности историјског света – као и ствари које се њима догађају, места и слично – морају имати документована својства“ (Долежел 2003: 71).

Непотпуност је универзална особина макроструктуре и фикционалног и историјског могућег света. Међутим, празнине које условљавају такав статус светова другачијег су порекла, врсте, позиције унутар наративног ткива приповести и начина на који се њима аутори користе: „Писац фикције има слободу да мења број, обим и функције ових празнина и његов избор одређен је естетичким, стилистичким и семантичким факторима“ (Долежел 2003: 71). У том смислу, Долежел наводи да је у литератури примећено да епохе и стилске формације које теже ка објективнијем, реалистичнијем и свестранијем приказу стабилног могућег света истовремено интенционално теже и ка попуњавању ових празнина, мада никада до краја у томе не успевају, док су периоди „транзиције и сукоба“ склони њиховим видљивим и тумачењу подложним увећавањима (Долежел 2003: 72). Управо тај поступак

аналитички је описао Виктор Шкловски проматрајући Толстојеву употребу историјске грађе, односно његово коришћење једних и прећуткивање оних историјских извора и чињеница „које нису служиле његовој [Толстојевој – А. С.] естетичкој и идеолошкој сврси“ (Долежел 2003: 72). С друге стране, празнине историјског света нису одређене ни у условно речено вољним нити пак неинтенционалним али семантички прегнантним затајивањима, већ потичу из „ограничености људског знања“ (Долежел 2003: 72), или прецизније – од специфичности неопходне и нужне селекције коју историчар врши над грађом у структурирању приче или због недостатака доказа, што је празнина која се да попуни накнадном интервенцијом, новим историјским сазнањима или открићима извора.⁴⁶ Будући да је ова врста накнадне интервенције, како ауторске тако и интерпретативне, немогућа у сусрету са фикционалним светом, Долежел закључује да је његова непотпуност онтолошке природе, док су празнине уочљиве у оквирима историјског могућег света епистемолошке.

Интригантност *Фикционалне и историјске приповести* у погледу разобличавања аргументације *Дискурса историје* почива и у чињеници да је Долежел понудио успели покушај разликовања историјског и фикционалног чак и мимо теорије могућих светова, на нивоу дискурса – у простору у ком је Барт претходно доказивао њихову несумњиву истоврсност. Применом Остинове методологије везане за његову теорију перформативних говорних чинова, успоставио је кључну разлику: одређен као *poiesis*, односно као говорни чин којим се иницира стварање самосвојног и дотада непостојећег могућег света, поетско-фикционални дискурс је типично перформативни, док је дискурс историје искључиво констативни. То значи да он мора да буде истинит „да би конструисао могуће светове који представљају моделе прошлости“ (Долежел 2003: 74). И док је критеријум истинитости кључан у оквирима дискурса историје (ако се одређена историјска чињеница накнадно покаже нетачном, она се одбацује као део историјског могућег света), дискурс књижевности ни не подлеже оваквом типу вредновања: „Нема никаквог смисла нагађати да ли је Гистав Флобер говорио истину, или је можда лагао, када је написао да је Ема Бовари умрла од тровања“ (Долежел 2003: 74).

Прецизније – и тиме се долази до још једне важне разлике – о истинитости у књижевности могуће је говорити само на нивоу створеног фикционалног света и његових граница (могуће је одговорити на питање да ли је одређени исказ из књижевног дела истинит или не: „Има смисла, и чак је нужно, питати се да ли је истинито рећи да је Ема Бовари умрла од туберкулозе“ (Долежел 2003: 74)), што указује на илокуциони карактер дискурса фикције ког је историографија лишена, односно на могућност перформативних исказа књижевности да постану констативи искључиво у границама сопственог фикционалног контекста, у моменту када је ауторски посао завршен, а један могући свет заокружен.

Овим се намеће још једна важна диференцијална ознака, која се може сматрати, како то Долежел истиче, традиционалним контрааргументом историјском релативизму: могући свет фикције је крајњи *novum*, док је могући свет историје, саздан од низа констативних говорних чинова, увек, како је већ указано, тек модел једног света који је већ постојао у прошлости. Разлику између фикционалног *poiesis* и историјског *noiesis* нужно је изнова акцентовати, не само због успостављања формалне границе међу дискурсима којом би се очувале хеуристичке вредности и емпиријска заснованост историографије, или пак уметнички, естетски и креативно-имагинативни думети фикционалног стваралаштва, већ и због опасности која се „фаталним изједначавањем“ и свођењем разностраности и разноврсности

⁴⁶ Од ове позиције историчара треба разликовати позицију историчара тоталитарне историје, чији се поступци у оквирима радикалног историјског релативизма неопрезно и неправедно изједначавају: искључиво тоталитарна историографија интенционално креира празнине за које би се могло рећи да, „радом“ тоталитарне логике, престају бити епистемолошке и теже да постану онтолошке: „Тоталитарна историографија није толико поновно исписивање историје, колико је покушај да се поново створи прошлост“ (Долежел 2003: 73). Из тога следи да је историографија блиска фикцији и да је бартовско схватање историографије валидно тек уколико се на уму има тоталитарна историографија.

дискурса на само један тип – онај перформативни, отвара пред хуманистиком: опасности успостављања једнакости између (историјске) истине и дискурса.

Последњи сегмент Долежеловог есеја бави се питањем „отворених граница“, могућностима и типовима прекорачења међу насловним дискурсима и световима оствареним на пољу историјске фикције, контрачињеничне историје и чињеничне приповести.⁴⁷ Из перспективе семантике могућих светова, која признаје мешање и хибридизацију поменутих дискурса, фокус је на консеквенцама процеса историзације фикције, односно фикционализације историје. Историјску фикцију на првом месту одликује управо коегзистирање фикционалних и историјских личности на истој наративној равни: „Историјске особе трансформишу се у своје фикционалне парњаке, чиме постају учесници интеракције и комуникације са фикционалним личностима“ (Долежел 2003: 75). Ово семантичко и прагматичко удвајање твори макроструктурни „расцеп“ који ваља даље интерпретирати, али остаје несумњиво да се њиме не производи некакав нестабилни жанровски ентитет који доводи у питање „суверенитет фикционалног света“ (Долежел 2003: 76), подједнако колико и уплив приповедних и поетичких поступака не угрожава веродостојност историјских чињеница у контексту историографског писма.

Долежелова концепција историјског и фикционалног дискурса показује се умногоме функционалнијом за анализу обликовања историјских портрета у књижевним делима, с обзиром на то да је заснована на уверљиво образложеним књижевнотеоријским, поетичким и лингвистичким разлозима. Чини се да би доследна примена постмодернистичког модела у случају интерпретације наративног персонажа, улоге, функције и природе ликова историјске фикције водила ка ужем распону семантичких импликација. Насупрот томе, теорије могућих светова и говорних чинова подразумевају флексибилнији оквир који би био у сагласју не само са нужно референцијалном димензијом фикционалног парњака историјске личности, већ и са ширим схватањем књижевног јунака као транслингвистичког, отвореног конструкта. У том конструкту се збрајају и укрштају разноврсна значења, од психолошких, културолошких, друштвено-политичких и филозофских, све до комплексних антрополошких и историографских визија зазваних његовом структуром и положајем унутар дела као естетске и смисаоне целине.

⁴⁷ О контрачињеничној историји и чињеничној приповести као о посебним, лиминалним историографским жанровима детаљније в. у: Долежел 2003: 76–79.

3. ПРЕГЛЕД САДРЖАЈА РОМАНА ВЕРЕ МУТАФЧИЈЕВЕ

3.1. *Случај Цем*

Уобличен полиперспективистички, као низ гласова који сведоче о европско-османским друштвенополитичким збивањима у периоду од 1481. до 1499. године, роман *Случај Цем* Вере Мутафчијеве литераризовани је фиктивни истражни поступак о једном повесном „случају“ који се, уводним речима надређене ауторске инстанце, одређује као давно заборављен. Отуда се јунаци, истовремено и приповедачи, односно преносиоци приче о османском самозваном султану, појављују и као сведоци, и то сведоци који, у зависности од степена умешаности, дистанцираности или непосредности са којом проговарају о улози и положају шехзадеа Цема у оквирима светскоисторијских кретања, реактуализују један утуљени мит у пред судом савремености релевантну и живу причу. Премда структурисан сучељавањем различитих тачака гледишта, идеолошки и светоназорно неретко радикално супротстављених, *Случај Цем* монолитна је романескна целина: панорамска слика интригантног поглавља светске историје у доба кватрочента с једне и свестрани портрет знамените историјске личности с друге стране.

Упркос кровној жанровској оријентацији, ослоњеној на традицију историјског романа, са готово подразумевајућим налозима за утемељење романескног света у оквирима реалистичког поетичког проседа, подвргнутог аристотеловским императивима веродостојности и подражавања, и следствено томе – референцијалног и најчешће изграђеног на прототипским основама, приповедни универзум *Случаја Цем* се конституише на радикално другачијим поетичким претпоставкама. Наиме, поетика истраге – фундаментална наративна окосница романа – доследно је спроведена као водећи композициони принцип приповедања Вере Мутафчијеве, али је њен очекивано егзактни синтаксичко-структурални, правно-полицијски поредак логички подривен већ у својим темељима, самом селекцијом сведока, који се, парадоксално, оглашавају с оне стране предочених догађаја, историје и егзистенције. Из тако установљене, амиметичке позиције, у којој су приповедачи сведени на фантомске гласове покојника, конструише се и сложени временски план романа, где су актери збивања из 15. века истовремено и сведоци у истрази. Та истрага се одиграва у актуелној савремености из које иступа ауторска инстанца уводног дела. Симултано с тим, гласови приповедача-сведока се, изненађујуће, откривају и као неоспорни гаранти апсолутне веродостојности исприповеданог, будући да се у њима прелама како искуство непосредног учествовања у епохи и догађајима предмета истраге, тако и супериорно надисторијско и надвремено свезнање легитимисано „наднаравним“ положајем њихове речи. Управо због тога се оваква наративна поставка, која би се могла одредити као парадоксално хиперреалистична и трансисторијска, намеће као једини могући начин да се испуни „функција“ романа: одговорити на питање шта је историјска истина у „случају Цем“.

У том смислу, прерасподела улога сведока у истражној деконструкцији заборављеног мита о Цему извршена је класификацијом приповедача на оне који сведоче о аспекту јавног и оне који сведоче о аспекту приватног, чиме се композиционо тежи обухватању целине Цемовог идентитета и природе његовог учешћа у политичким дешавањима последње деценије 15. столећа. Домети јавног дискурса, којим се конституише Цемов лик, припадају махом историјским личностима. Међу њима су најзначајнији Велики мајстор реда Јовановаца Пјер Д’Обисон и његова десна рука – Џон Кендал, а у њему се несуђени османски султан појављује као марионета представника различитих политичких интереса и струјања, како Турске, тако и Запада. Тим сведочењима се не оцртава само биографска линија шехзадеових путовања од Родоса преко низа француских јовановских утврђења па све до Рима, Ватикана и Капуе, а још мање психологија јунака која се чак и експлицитно одбацује као категорија ирелевантна за разумевање шире историјске слике случаја („Ничег заједничког нема данас Цем са случајем Цем, ништа!“ (СЦ 479)), већ је њихов циљ да укажу на политичке и историјске консеквенце Цемове улоге у кретању вектора моћи датог повесног тренутка. Прецизније казано, Цем овде престаје да бива карактер да би постао функција,

еквивалентно томе што, на фабуларно-мотивацијском нивоу, престаје његова улога политичког делатника, када постаје талац – отуда сведочења каква су Д'Обисонова за циљ имају да разјасне друштвено-политичку позадину његове биографије, а пре свега да изнесу на видело оно што остаје скривено или недовољно / погрешно интерпретирано у оквирима званичне историографије.

Сведочење које отвара роман припада управо домену јавног дискурса, а изриче га Нишанци Мехмед паша, велики везир у доба владавине Мехмеда II Освајача. У свом излагању, описујући прве тренутке након смрти славног војсковође, он скицира напету политичку климу у основама наизглед унитарног, монументалног царства на врхунцу своје експанзивне моћи. Под претњом јањичарског пуча који ће неминовно настати у моменту званичне објаве смрти владара, велики везир зачиње интригу којом се проблематизује питање наслеђивања престола. Принцип примогенитуре, према коме би за султана имао бити проглашен старији Освајачев син, изравно угрожава опстанак Царства, будући да је беглербег Амасије – Бајазит, човек „велможа и мула“ – сматра Мехмед паша – неспособан да настави освајачке походе свог оца. Ипак, тајно писмо којим везир о смрти оца обавештава и шехзадеа Џема, „човека војске и народа“, миљеника царских великаша и самог Освајача, али законски нелегитимног наследника престола, пада у руке Бајазитовог присталице, а Бајазит сâм убрзо потом у Истанбулу бива проглашен султаном. Низ неуспелих Џемових покушаја да преузме престо или да успостави споразум с братом око равноправне поделе царства завршава његовим поразом и изгнанством у Египат, одакле се преко Ликије упућује ка Родосу, седишту реда јовановаца, као привременом уточишту на путу ка Румелији – тада већ једином могућем стетишту буне против Бајазита.

Сведочења великог мајстора реда јовановаца, Пјера д'Обисона, узорног макијавелисте и, показује се, парадигматичног човека епохе, огољавају политичке и дипломатске механизме којима се Џемов лик трансформише од реалне претње османској експанзији, па чак и симболичког предводника могућег крсташког похода, до деградираног и обесправљеног изгнанника, „лутке“ – како често бива одређиван – којом Запад уцењује султана, наплаћујући му велике глобе за гаранцију братовљеве пасивности.

У роману се врло опсежно излаже историјат реда јовановаца, његова необично важна улога у одбрани западне Европе од османске инвазије и структура која га је чинила својеврсном Европом „у малом“ – идеолошко-религијски уједињеним али ипак партикуларним интересима изнутра распарчаним културнополитичким ентитетом. Захваљујући управо специфичном положају Родоса у 15. веку, као и политичкој виспренности и бескрупулозности великог мајстора, јовановци постају Џемови господари, односно власници „најмоћнијег адута међународних односа“ свог времена. Тиме управо тај монашко-витешки ред задобија привилеговано место у креирању историје каквом је данас познајемо; мапа хришћанског света би, према романескној логици коју имплицира *Случај Џем*, изгледала радикално другачије да су интереси тог, у светскоисторијском смислу, наизглед маргиналног реда били одиста усмерени на остварење могућности која се у том тренутку заиста указала: коначно потискивање османске војске са европског тла.

Конкретније казано, Д'Обисонова сведочења представљају стратешко-дипломатску елаборацију општег стања у Европи и односа Запада према потлаченим хришћанским земљама, а интонирана су као својеврсно демаскирање традиционалног историографског дискурса, према коме се, како вели ауторска инстанца уводног дела, историјски догађаји одвијају по начелима „повијесне фаталности“. Отуда се у оквиру њих индикативним показује један обимни есејистички пасаж којим се експлицира дух времена кватрочента, према Д'Обисону, добу радикалних противречности, еквивалентних онима које обележавају „данашњи свијет“ (СЦ 163), а које се огледају на судбини несуђеног султана утолико пре што управо Џем представља персонификацију велике пропуштене шансе Запада тог историјског тренутка. Та пропуштена шанса није, међутим, резултат апстрактне „повијесне фаталности“ нити предодређености или историјске нужности, већ, како показују Д'Обисонова сведочења, објективна последица поступака низа политичких актера који

интенционално делују мимо прокламованих западних идеолошких и религијских вредности. Другим речима, до новог крсташког похода не долази отуда што би се такав један подухват косио са актуелним интересима Запада: добијени рат за хришћанске земље би, сматрају европски великаши, могао ускрснути нетом палу Византију, што би представљало опасност по тек установљени Западни капиталистички поредак и нагло богаћење западноевропских градова. Последња деценија Џеменовог живота, почев од његовог боравка на Родосу, преко „гостовања“ у низу француских јовановских утврђења, затим већ експлицитног утамничења у посебно изграђеном затвору за султана, тзв. Зизимовој кули, па све до коначне продаје таоца папи и његовог постајања ратним пленом француског краља, када се у Италији завршава његов животни пут, илустрација је почетне тезе романа: да историју ствара низ појединаца који делују у складу са партикуларним, било државним, било ускополитичким, било личним интересима.

У том контексту, Џемов лик се аспектима јавног дискурса додатно раслојава: он постаје индикатор промена до којих долази сменом културноисторијских парадигми на прелазу из старог у нови век, али те промене овде нису дате у виду историографских стереотипа. Историјски портрет Џем султана фигурира као демистификација увреженог схватања хуманистичког погледа на свет, који у роману није приказан једнодимензионално, синонимно културном препороду и научној револуцији тог доба, већ је првенствено изједначен са економским превратом и рађањем духа капитализма. Сходно томе, протагониста је виђен као највећи политички адут свог доба, не због своје улоге у друштвенополитичком животу епохе, већ због чињенице да је претворен у робу неодредиве материјалне вредности, а предочена историјска збивања, у складу с тим, бивају лишена ауре метафизичке нужности, откривајући се као производи (не)повољних робноновчаних размена. Уплетеност у случај Џем постао је најуноснији посао краја 15. века. У њему су, у мањој или већој мери, профитирали сви учесници, од Д'Обисона и Јовановаца, преко папе, француског краља, Матије Корвина и млетаčkih војвода, све до ситних криминалаца и припадника медитеранског друштвеног подземља, а да се суштински, на светскоисторијском плану, услед приказаних перипетија у виду сваковрсних размена, интрига, шпијунажа, корупције и плаћених убистава, ништа није променило. О томе говоре и епилошки усмерене речи Антоана де Жимела, начелника страже Џем султана у служби француског краља, који ће једини посведочити султановим предсмртним тренуцима:

„Тко је заправо зарадио, а тко изгубио у случају Џем?

Нитко – усудио бих се рећи. Бајазит хан је остао султан, што би био и без тих лудих расхода; Каитбај је изгубио у рату с њиме толико земље, колико би изгубио и да није помагао Џему; Турци су освојили толико земље на Балкану и Угарској, колико би и да их нису плашили Џемом; мој краљ морао се вратити у Француску, напуштајући своје честољубиве наде; вратити се тамо одакле је и дошао. Борција, Д'Обисон? Та, они су расули поткупљујући племиће, бискупе и кардинале, ситне доушнике и осигурање засигурно ништа мање, неголи су од Бајазита добили за Џеново затвореништво.“ (СЦ 526–527)

С друге стране, лик Џем султана би се, кроз призму јавног дискурса, могао посматрати и као образац опозиције Исток : Запад, која се у роману обзнањује не као есенцијална датост већ као исходиште претходно поменуте промене културноисторијске парадигме. Наиме, у оквиру „случаја Џем“, Исток и Запад први пут у историји заснивају међудржавне односе на дијалозима, споразумима, преговорима, трампи, тајним савезништвима и примирјима, док се у оквирима тих процеса разобличава и војнополитичка и идеолошка унитарност Запада у релацијама ка османском непријатељу.⁴⁸ У том смислу, протагониста романа се изграђује као

⁴⁸ Де Жимел тако иронично коментарише да се у својим тајним преговорима с Бајазитом о коначном решењу случаја Џем папа Александар VI држао као „чист муслиман“ у бизарном уједињењу Ватикана и Турске против француског краља и његове идеје о крсташком походу (СЦ 517): „Али оно што управо бијасмо чули, надилазило је чак и 15. столеће са свим Борцијама, Медичијима, Савонаролом, инквизицијом, Макијавелијем – надилазило је људске предоцбе! Султан највећег царства нудио је кршћанскоме намјеснику бакшиш за убојство.

индикатор преласка са епско-ратничко-патријархалног на дипломатски, капиталистички, меркантилистички и макијавелистички механизам културних политика и међународних односа: уместо говора оружја, први пут у историји пронађен је заједнички језик Истока и Запада – језик новца, како то у свом сведочењу формулише Бајазитов учитељ Хусеин-бег.

Фигура Џема као субјекта границе и субјекта на граници ипак се у филозофском смислу далекосежније развија у предоченим аспектима приватног дискурса, уобличеног сведочењима и дневничким забелешкама фиктивног јунака султановог дворског министра финансија, пријатеља и љубавника, човека који га је познавао „боље неголи самога себе“ (СЦ 40), песника Саадија. Поглед изблиза открива Џема као шехзадеа Караманије, једног „чудног двора“ (СЦ 37) који је, судећи према Саадијевим речима, више наликовао аркадијском идеалном простору – стедишту песника, уметника и епикурејаца, него једном од административних центара моћног османског вилајета. С тим у вези је и Џемова неподобност за обављање државничких послова: он је на првом месту песничка фигура, унеколико донкихотска; мегаломан и дубоко сензитивно биће, често неспособан да разабере разлику између фантазије и реалности,⁴⁹ а његове фантазматске пројекције неретко подупиरे и околина, заведена харизмом и наивном добротом тог вође аполонског лика. Тако, Саади сматра да је „наш идол, живи праузор младости, шарма и талента“ (СЦ 44) – „рођен за славу и успјех“ (СЦ 42), док ће омиљена тетка Мехмеда II Освајача, мудра Селзук хатун, тврдити да је Џем „рођен са звијездом на челу“ (СЦ 60). И управо ће Саади бити тај који ће у Џему потпирити темељну фантазију на основу које ће се даље градити читав мотивацијски систем шехзадеових поступака и ауторефлексција укорењених у фикс идеји о одабраности.

Парадоксалност Џекове позиције проистиче из њене граничности: пред чињеницом извесне смрти, која ће неминовно наступити Бајазитовим наслеђивањем престола, несуђени султан се брани законом нелегитимним у османском свету. Шехзаде је, како то Саади закључује, порфиогенит, што је одредница која долази из оног дела Џековог идентитета ког се он, с друге стране, упорно одриче – оног који припада хришћанском, односно византијском културном кругу (Џекова мајка је српска племкиња, док је Бајазитова анонимна робиња). Саадијева сведочења прате биографску линију приче о самозванцу који, поставши трагикомична марионета западних великаша, бива уплетен у интриге чије размере је неспособан да сагледа. Романескна перспектива *Случаја Џем* карактеристична је управо по томе што читаоцу пружа могућност да из вишеструко онеобичене перспективе проблематизује становиште о цивилизацијској повлашћености Запада. У том аспекту, наиме, другост / онеобиченост фокализатора не потиче само од њихове припадности османском роду, већ и од чињенице да су то јунаци који показују темељно неразумевање државничких послова који управљају њиховим животима, али су, с друге стране, врсни познаваоци, ствараоци и љубитељи уметности, источњачке филозофије, језика и поезије, обележени отуђеношћу од сопственог језика, народа и културе, уз искуство изгнанства и бездомности и „урођене“ лимиалности условљене пореклом.

Животни пут султана Џема илуструје, међутим, и једну интимну драму субјективности која, нашавши се на историјском и егзистенцијалном прагу и осетивши ужасе границе / другости,⁵⁰ остаје пуко име испражњено од садржине („од човјека до празнога имена“ (СЦ

Не, рекао сам то блиједо, па и неточно. Ислам – највећа опасност Западне цивилизације – је нудио Западу, преко његова духовног војда, да сам уништи своје оружје за тристо тисућа дуката.

Не, и то је блиједо. Уосталом, ако ви пронађете ријечи – искажите то ви.“ (СЦ 519).

⁴⁹ „Уистину је врло танка граница између потресног и смијешног, а Џем ју је често прелазео јер је био лишен осјећаја за стварност. Џем је био пјесник, неумјесно уплетен у повијест и готово сви његови кораци, који се нису показали погрешнима, били су у најмању руку смијешни“ (СЦ 255)

⁵⁰ Другост се у роману Вере Мутафчијеве, ваља овде рећи, очитује барем двојако: на психолошком и политичком нивоу. Психолошка другост подразумева немогућност субјективног идентитетског фиксирања: „Та, што је заправо био Џем, трагична слитина Истока и Запада, родоскрвнуће кршћанства и ислама, неспоразум хедонизма и стоицизма – лијепа смјеса плавокосја и црнпурастог? Није ли читав његов живот био доказ да мелез остаје ничији – он сам није успијевао загладити руб, на којем се срећу његове двије половине; зашто жели да га у потпуности прихвате наши и странци?“ (СЦ 387).

393)) јер, услед померања клацкалице моћи, односно доминације коју Д'Обисон манипулативно успоставља над Џемом најпре га лишавајући његове свите, а затим и слободне воље у одлучивању о сопственим поступцима, завршава у потпуној клонулости упркос непрестано присутном знању и свести о сопственом положају.⁵¹ Тај процес је симболички означен празним папиром са Џемовим потписом, који он предаје великом мајстору дозвољавајући му да документ који ће му одредити судбину испуни по сопственом нахођењу,⁵² а потврђен је својеврсном лозинком коју Џем изговара у тренутку када схвати да је његова веза са бароницом Еленом Сасенаж била део још једне завере којом је папинство покушало да преотме таоца јовановцима („Не говорим да ћу умријети, пријатељу. Но, оно што ће се догађати одавде па надаље, *бит ће већ без мене*“ (СЦ 431, курзиви ауторкини)), а врхуни у султановој потпуној, како физичкој тако и духовној деградацији када, занемео, апатичан, усамљен и искључен из реалности и комуникације са другима, вођен руком Антоана де Жимела, потписује унапред састављени позив поробљеним хришћанским земљама на крсташки рат. Управо тај потпис ће означити и његову смрт.

Иако камерно уобличени, Саадијеви искази проширују семантичке контексте романеског хоризонта *Случаја Џем*: интимистички нијансираним приповедањем „затвореног“ типа и сужене перспективе, али психолошки понирућем, прича о заборављеној средњовековној историјској личности инклинира ка друкчијој врсти мита – оној која говори о граничном искуству субјекта краја модерности. Историјски лик Џем султана, дат из Саадијеве визуре, одиста призива постмодерни концепт смрти субјекта, будући да се динамика његовог уобличења одвија од индивидуализованог портретисања ка све дистанциранијим описима и нагађањима о његовом унутрашњем животу, када Џемова егзистенција бива у потпуности сведена на искључиво телесна испољавања и реакције, па све до султановог коначног „нестајања“ у текстуалном лавиринту Саадијевог дневника, и самом недореченом.⁵³

То је, уосталом, процес који се у потпуности поклапа са протагонистином трансформацијом у неиндивидуализовани објекат политичких игара, а који се одиграва на нивоима јавног дискурса романеског устројства *Случаја Џем*. Ако се узме у обзир чињеница да сам главни актер истраге у наративној конфигурацији романа, а из немотивисаних разлога, нема свој глас, те да је, на фабуларној равни приповести, Џем султан у перманентном стању комуникативне искључености из света – како због непознавања језика, тако и имајући у виду његову крајњу и вољну, револтирану немост – онда се структура дела Вере Мутафчијеве,

Политичка другост активира се у оним моментима у којима се Џем суочава са сопственом неспособношћу да проникне у анатомију Западне политике која је у роману дата као невидљива а свеприсутна и свемогућа сила, што је метафорички врло успело приказано у паноптичкој структури дворца Великог мајстора на Родосу. Политичко лицемерје, важна одредница Западне политике у делу, у османски политички живот на велика врата уводи тек Бајазит, управо у оквиру „случаја Џем“.

⁵¹ „Ја сам дубоко волио Џема, али немојте мислити да је оно што ћу вам рећи пристрасно: о Џемовој духовној снази могло се закључити чак и по томе што је он уочио и означио ту границу у своме животу. Повијест је окривила Џема за лакомисленост, неразумијевање свјетских сплетки, представила га као незрела младића, слијепа од честољубља – лутку у рукама мудријих и далековиднијих. Само ја, један једини, с којим је Џем размијенио неколико ријечи у тами Ерменија – могу посвједочити: *Џем је био свјестан одлучујућих корака у своме животу и борби*.

А због тога што није сватко свјестан догађаја уједно способан и промијенити их – немојте се љутити на Џема. Један човјек не чини повијест“ (СЦ 82–83, курзиви ауторкини).

⁵² У питању је документ који ће Д'Обисон користити као оверу споразума с Бајазитом, којим турски император плаћа Џемово утамничење под окриљем јовановаца – гаранцију да талац неће ступити у савез са неким од европских великаша и тиме угрозити будућност османског царства. Индикативно је такође да се поменути потпис још једном појављује у роману, у опису Џевог надгробног споменика: „[...] учинило ми се да је тугра прецртана с оног листа који је Џем потписао на празно, а пресудом о његовом изгнанству допунио брат Д'Обисон. Тако Д'Обисонова рука заједно с каменом тежи на Џемову труплу“ (СЦ 539).

⁵³ У односу са Бајазитом, Џем је чак упоређен и са утваром која, без икакве реалне моћи, прогања брата и нагони га на ирационалне политичке потезе: „[...] Бајазит је, пак, био плах до глупости и без проблема ће истрести сулудо велик новац за смрт свога брата, да би се најзад ријешо једне утваре. Баш као што су ми га описивали – звјездознанац, сујевјеран, потиштен – и од утвара мора дрхтати, зар не?“ (СЦ 491).

изведена као полифона мрежа аутентичних сведочанстава, раскрива као демонстрација симулакрумског карактера историографије с једне (у *Случају Цем*, свет је позорница а историја – представа, што се најбоље види у епизодама у којима је приказано султаново представљање турским изасланицима, које је пука театрална мимикрија његове моћи на Западу) и хуманистичког доживљаја субјективности с друге стране (Цемова субјективност конструисана је на фантазматским основама (Цем је одабрани/султан/порфирогенит), односно погледом Другог).

Другачије речено, императив уводног дела – да се коначно спозна историјска истина о „случају Цем“ – осујећен је, показује се, већ самом наративном организацијом романа јер, парадоксално, полифонијска структура истражног поступка која би начелно требало да јамчи либерални комуникацијско-идеолошки контекст сведочења, условљава постојање полиперспективне приповедачке ситуације у којој се предмет истраге губи и нестаје управо у свом вишедимензионалном и вишегласном опетованом језичком успостављању. Истовремено, тај исти императив ипак добија своје не мање парадоксално испуњење у облику семантичке сугестивности дела Вере Мутафчијеве, јер се њиме заиста на концу даје одговор на питање „А што нас то данас враћа Цему?“ (СЦ 5). Наративна истина романа, на чије несумњиво постојање упозорава његов уводни део, открива се у романескном разматрању питања која ауторска инстанца одређује као „вечна“, а која се односе и на историозофски и на психолошко-антрополошки аспект приповедног света *Случаја Цем*. Теме сукоба цивилизација, историјске контингенције и смисла, слободе, отуђености, изгнанства и патње, често уобличене на рубу изречивости, не чине повест о самозваном султану само књижевноисторијским сведочанством о промени епохалних, уметничких и поетичких оријентација половине 20. века и преласка из доба модерности у „постмодерно стање“, већ одређују и трајну актуелност романа.

3.2. *Алкибијад Велики*

Алкибијад Велики је типични роман лика, објављен 1976. Године. Исприповедан је као једноставна биографска приповест о истакнутом античком државнику, стратегу атинске, спартанске и персијске војске, вештом оратору и демагогу, Алкибијаду Великом. Обухватајући период од дванаест година живота протагонисте, једне од кључних фигура Пелопонеских ратова, приповедни свет дела Вере Мутафчијеве истовремено захвата и питања друштвено-политичке климе у Хелади у раздобљу од 416. до 404. године пре нове ере. На тим темељима уобличена је специфична визија како људске природе тако и историје, семантички неомеђена задатим темпоралним координатама дела. Тако широко обухваћеним тематским опсегом *Алкибијад Велики* је, подобно енциклопедичности историјског романа, у жанровском смислу профилисан као хибридна конструкција сачињена од елемената психолошког – који у својој основи носи пикарески поетичко-идеолошки предзнак у конституицији јунака, друштвено-политичког – са понуђеном сатирично интонираном сликом Атине и Спарте и критиком атинског друштва, и напослетку филозофског романа, посредством наративне линије којом се развијају експлицитни и имплицитни дијалози Алкибијада и Сократа. У погледу израза, начину распоређивања грађе и компоновању наративне целине, сходно поменутом тематско-мотивском усмерењу, он остаје у оквирима реалистичко-миметичког поетичког проседеа и традицији великих историјских романа 19. века.

Жанровска хибридизација романескне форме у семантичком смислу има функцију да једну партикуларну причу, у основи позајмљену из древне историје европске цивилизације, као и једног јунака који има своје прототипско, контекстуално условљено исходиште, истргне из уског историографског референтног оквира и да упуту на садржаје онкрај историјско-биографског и реалистичко-миметичког модуса приповедања. Јер, наративно језгро *Алкибијада Великог*, упркос линеарном усмерењу наративног тока који се креће од зенитне тачке протагонистине политичке каријере до његове смрти, концентрише се око два битна момента која проширују приповедно-идеолошки хоризонт романа. Та два битна

момента означена су одредницом *мит*, а сама структура *Алкибијада Великог* фундирана је као својеврсна наративна деконструкција једног у романескној реалности већ укорененог и делотворног и оног другог, „ухваћеног“ у тренутку свог рађања. Први мит је у роману изражен општепознатом, лајтмотивском девизом „Где је Алкибијад, ту је и победа“, а други је онај тек имплицирани, који говори о „трагајућем, мислећем, несаломљивом и непоколебљивом Човјеку“ (АВ 388), потеклом из Сократовог учења.

Доминантна наративна линија, она која својим фабулативно-мотивацијским склопом твори биографски део приче, односно повест о демитологизацији фигуре Алкибијада Великог, зачиње се у тренутку када у историји Пелопонеских ратова започиње ново поглавље, доношењем одлуке у окончању Никијиног мира. Тим историјским догађајем завршио се петогодишњи мирнодопски период на просторима претходним ратом разорене и заморене Хеладе. Покретач тог догађаја је сам Алкибијад, чији је портрет живо дат већ у неколиким почетним поглављима романа, а из перспективе чланова Већа пет стотина, међу којима се издваја управо Никија, протагонистин политички опонент. Он се, дакле, најпре појављује као „пламено пурпурна мрља“, као претећи подсетник на давно завршено доба тираније, које својом упадљивошћу грубо одступа од униформисаности мноштва „сњежних“, „мутно-бијелих“ плаштова „земљаних нијанси“, „који су утјеловљивали атенску демократију“ (АВ 7). Тиме је симболички наговештена касније већ експлицитно изражена хировитост државника, који ће и сам признати да је немир изазван међу атинским демагозима и политичарима резултат како његовог разумевања колективне психологије сународника тако и његових приватних незадовољстава.⁵⁴

Убрзо потом, за њега се већ везује означитељ *мит*, док га готово истовремено Никија доживљава као некакав онтолошки неодређив ентитет „на граници између људског и божанског“ (АВ 9). Даље се говори о Алкибијадовом племенитом пореклу,⁵⁵ блиској повезаности са Периклом, оцем атинске демократске државе, контроверзном приватном животу, те о његовој неземаљској лепоти – обрасцу телесног савршенства, како се истиче у роману. Одређиван као недоследни комедијаш, протејски карактер флуидног идентитета⁵⁶, као аморални атеиста и непредвидиви провокатор који се отворено супротставља лицемерју и опортунизму Атине, остајући за све то време и сам лицемер и опортуниста, тај харизматични, врхунски говорник, ратник и политичар, Сократов ученик, изведен је на романескној сцени управо у тренутку извођења једне од својих бравурозних демагошких представа на позорници атинског демократског театра, када му полази за руком да грађане Атине убеди у несврховитост Никијиног мира. Дискредитујући Никију и његов политички пацифистички програм помоћу којег се Град опоравио од претходних ратних разарања, а у чијем је успостављању својевремено и сам имао знатну улогу, Алкибијад долази у сукоб и са Хиперболом, живим спомеником и амблематском фигуром атинске радикалне демократије, који га оптужује за аутократске претензије. У политичком надигравању тројице ривала, ратни хушкач и потенцијални тиранин успева да демократијом задојене грађане окрене против њиховог сопственог политичког представника, ступивши у неочекивани савез са дотадашњим противником Никијом при организовању оног ратног похода који ће касније бити назван Западним пројектом. Хипербол бива протеран на острво Самос, чиме је

⁵⁴ „— Али, учитељу, ми већ имамо свој мир! — весело му је напоменуо Алкибијад. — Већ смо научили што нам мир доноси, већ смо га појели и, с опроштењем, већ смо га... Ха-ха-хо! Укратко, досадно нам је.

А како нам и не би било? Говори у Вијећу, порези и дражбе, продаје и женидбе, наслеђства и уроте, повољна размјена добара... Да, и?“ (АВ 35). На Сократову примедбу да реторичару не би сметао мир уколико би носио његово име уместо Никијиног, Алкибијад лаконски одговара потврдно: „Једно равнодушно ‘наравно!’ враћало је ствари тамо гдје су биле прије појаве људи — у прекрасну, лагану и пијевну природу, неспутану предоцама о добру и злу“ (АВ 36).

⁵⁵ Протагонистино племенито порекло је индикативно због тога што је упркос њему Алкибијад успео да задржи свој култни статус и у контексту демократски, а тиме и антиелитистички настројених атинских великаша и народа.

⁵⁶ „Гдје му је, има ли Алкибијад уопће особност, или су у једну торбу богови набацали, за своју забаву, безбројно мноштво недорађених, незавршених људских карактеристика?“ (АВ 23–24).

симболички означен почетак нове фазе Пелопонеских ратова. Њихов епилог подразумева коначни пад Атине, њен културни, политички и економски крах и отварање новог поглавља у историји европске цивилизације, када њен синоним престаје бити град „с почетним великим словом“ (AB 104).

Пропашћу Западног пројекта, напада на Сицилију који је начелно представљао Алкибијадов покушај да прошири доминацију Атине ван уских граница Егеје,⁵⁷ долази и до промене у његовом повлашћеном положају: у одсуству оклеветан да је оскрнавио кипове бога Хермеса, оптужен за blasfемично пародирање Елеузинских мистерија и раскринкан да је Западним пројектом злоупотребио економска и војна средства Града зарад личних амбиција, он добровољно одлази у изгнанство, свестан „једноставне рачунице“: „боље сигурна пресуда у одсутности, неголи могућа у назочности“ (AB 103). Тим судбоносним чином се, речју приповедача, његов живот дели на „два неједнака дијела“ (AB 103): он обележава тренутак у којем Алкибијад постаје пикаро, луталица, односно вечити „метек“ (странац) и проказани издајник домовине, не само за Атињане, већ и за читав хеленски свет.

Конформиста по природи, атински стратег ће се датој ситуацији прилагодити на себи својствен, по друштво саблажњив начин: он прилази атинском вечитом ривалу – конзервативној, ратничкој, патријархалној Спарти, где спартанском краљу нуди своје стратешке способности, осмисливши и остваривши план запоседања најплоднијих атинских територија, из којих је Град дотада црпео своја привредна богатства. Читавим низом луцидних политичких потеза и интрига, „без проливане крви“ (AB 157), за шта нееманциповани спартански великаши, вични ратовању а неспретни у демагогији, нису били способни, Алкибијад успева да поправи спартански неповољан положај на Атици, директно утичући на кризу демократије, масовне олигархијске преврате на егејским острвима и територијално ослабљење Атине у корист Спарте. Истовремено, он заводи спартанску краљицу, постаравши се да спартанска краљевска лоза понесе крвно обележје најмоћније атинске породице – фамилије Алкмеонида.

Нови преокрет на равни биографског дела приче одиграва се у тренутку када, приликом својих демагошких маневара на територијама Мале Азије, који су резултирали отцепљењем егејских острва од Атине и њиховим ступањем у савезништво са олигархијском Спартом, бескрупулозни миљеник судбине, сада војни заповедник Милета, доживљава пораз у првом изравном ратном сукобу са сопственом отаџбином. У несразмерној борби којом је ваљало да чувени стратег потврди мит о властитој непобедивости, што се, с обзиром на ратничко неискуство малобројне милетске војске, показало као задатак који не би испунио „чак нити бог Арес“ (AB 168), Алкибијад се још једном потврђује тек као издајник. Вишеструко стигматизован, и као такав приморан да напусти Хеладу, он се тог пута својом политичком виспреношћу намеће ником другом до једном од малоазијских намесника персијског цара – сатрапу од Сарда.

Тај сусрет са радикалном другошћу оријенталног непријатеља не ограничава се, међутим, на домене културе, религије, језика, политике и природе власти, изражених у првом сусрету сатрапа Тисаферна и Алкибијада као репрезентата разлике Истока и Запада, нити кроз Алкибијадову нову улогу на историјској позорници Хеладе, где у новим околностима, под фингираним патронатом Персијског царства добија улогу да уз помоћ персијске војске а наместо сатрапа покори хеленска пристаништа око којих су се трвили Атина и Спарта. Наиме, сатрапи нису имали реалну политичку моћ на просторима Мале Азије, те је отуда Тисаферн, својеврсна марионета персијског цара, која је својим присуством служила пуком застрашивању хеленског света, користио атинског стратега као сопствену марионету за спровођење своје паралисане политичке воље.

⁵⁷ Истинска мотивација Западног пројекта почива у Алкибијадовој интимној жудњи за трансгресијом: „Нека се од зависти окрене у гробу Перикло, мој преславни усвојитељ!“ рече у себи под пакленом врућином средоземног сунца. Веселила га је мисао док је размишљао да и највећи међу атенским државницима ипак није простро своје чежње даље од посних обала Егеје“ (AB 92).

Тиме је истовремено обележен и преокрет на унутарњем плану конституције јунака: приближивши се поновно Атини у преговорима везаним за стање на азијској обали, док заступа персијске интересе, Алкибијад се први пут открива не само као монструозно отелотворење радикално дионизијског, виталистичко-еготистичког схватања човека и његове улоге у свету. Овде се може говорити о пројављивању извесне „ембрионске“ димензије човечности кроз одблеске нечега што би се дало наслутити као носталгија, покајање, трагизам отуђености, изгнаности и бездомности. Тиме је мотивисан његов улазак у паралелне, тајне преговоре са вођом атинске морнарице, Тразибулом, послатог да „по сваку цену“ (АВ 205) врати блудног сина Атини, у којој се, услед сиромаштва, кризе и сталних непријатељских претњи, реактуализовао Алкибијадов мит, упркос претходно бурној и патетичној детронизацији. Такође, тиме је припремљен терен за Алкибијадово суочавање са аспектом крајње другости сопственог идентитета, наговештенем алтеритетно представљеном сценографијом сардског двора и „зденац безданих очију“ (АВ 210) егзотичног сатрапа: презрен од стране Тисаферна јер је водио тајне преговоре с Градом, посинак великог Перикла пада у заробљеништво. Кључна епизода романа, у којој је упризорено стратегово робовање у сардској тамници, представља прво протагонистино сусретање са искуством границе, где је његова изузетност, изражена опсценим уверењем да је посве раван богу (АВ 53), на дубоко интимном нивоу стављена на кушњу: просторно ограничен, лишен осећаја за протицање времена, ускраћен учешћа на хеладској политичкој позорници на којој је играо главну улогу, вечито изложен погледу других као објекат фасцинације, Алкибијад пада у лудило пред непосредном близином смрти – порицане нужности која стоји као апсолутна другост оног животног принципа у роману одређеног као *алкибијадство* – „звјерска радост због чињенице да си жив; порив да учиниш апсолутно све замишљено, да то обавиш и проживиш [...]“ (АВ 224).

И мада су се непосредно након коначног ослобођења „почели [су се] фрцати пројекти и стратегије, несташне мале мисли ослобођене страха пред смрћу“ (АВ 224), Алкибијад остаје заувек промењен искуством заробљеништва које не само да га је суочило са зазорном близином „исцрпљења“ – јер, принцип неисцрпности и прекомерности јесте његов основни животни принцип – већ ће осенчити читав његов будући живот пробуђеном свешћу о превртљивости судбине и дотад непојмљиве могућности властите немоћи и у крајњем – непостојања. Та свест изражена је необјашњивим поривом да се издајник коначно домогне своје олако напуштене домовине, која је, у датом моменту, поприме аутодеструктивних друштвенополитичких подела: Градом је начелно руководила самозвана олигархијска структура, успостављена управо Алкибијадовим издајничким ангажманом на страни Спарте, док је осиромашени демос подржавао атинску морнаричку флоту. Она је на острвима формирала својеврсну демократску парадржаву, чији је један огранак представљао наварх Тразибул, а други протерани Хипербол, и сами у међусобној нетрпељивости. Посреди је компликовани контекст унутар кога се нашао тек ослобођени некадашњи војни стратег Атине и Спарте, послат по „уврнутом хиру сатрапа Тисаферна“ (АВ 227) да додатно повећа „збрку у Хелади“ (АВ 227). Алкибијадова аутентична жеља да се врати у Атину и буде рехабилитован помућена је његовом принуђеношћу да одигра главну улогу у сатраповом бизарном „театру“ (АВ 228), која се, пак, парадоксално, истовремено уклапа у његову још увек живу „алкибијадску“, егзибиционистичку антифилозофију, богатију за „читаву хрпу источњачких орнамената“ (АВ 228), довољно оснажену да се њоме поновно учврсти чувени мит. Она подразумева да повратник треба да одглуми спасиоца и ослободиоца три стотине побуњених грчких робова из персијског заробљеништва; робова које му је заправо сатрап лично уступио како би се изгнаник приволео Атини и тиме је, својим очекивано неподобним поступцима, разорио изнутра.

Испрва дочекан као херој, протагониста ипак остаје неко ко изазива опште неповерење, „јер нитко није знао тко је сада заправо Алкибијад: прерушени стратег перзијског сатрапа, савезник демократске флоте или пак хушкач накарадне атенске олигархије“ (АВ 230). У гибању између демократије и олигархије, тајних преговора и с једном и другом страном,

коначном утврђивању себе у статусу аутентичног демократе који чак постаје заслужан за извођење демократског преврата у Атини, многим војним успесима којима се као наварх атинске флоте могао похвалити,⁵⁸ историјском потписивању споразума са персијским сатрапом Фарнабазом, Алкибијад ипак не добија опрост од родног града. Искусни „продавац стратегија“ открива да је он сам послужио као политичка марионета те да су његов стратешки „гениј“ искористили сви они за које је веровао да их он сам искоришћава зарад остваривања личних интереса: док год је Алкибијадова жудња за повратком потпиривана, дотле ће се његови ратни добици множити – логика је Већа. И управо у тренутку када прорачунато одустаје од своје тежње да се врати у домовину, Атина ће, свесна своје зависности од Алкибијада, охолом ренегату понудити не само помиловање и могућност повратка, већ и титулу стратега војске и напослетку – овлашћења достојна једног тиранина, која ће овај демонстративно одбити, будући да је себи поставио умногостамбени амбициознији задатак – „запањити повијест“ (AB 306).

Међутим, разочаран и уморан од ратовања, свестан да је тек свака предстојећа победа гарант његовог опстанка у Атини, а евентуални пораз – сигнал за сигурно протеривање, осећајући се као странац у граду у ком је рођен и који му се истовремено и покоравао и управљао њиме као „чудотворним амулетом“ (AB 317) за постизање ратних циљева, Алкибијад ће се окушати у још једном војничком походу на спартанске територије, предосећајући и интимно прижељкујући пораз: „[...] ипак покушавам изаћи из игре“ (AB 306) – признаће Сократу.

Након слома војске на обалама Јоније и велике победе Спартанаца, атински стратег се овога пута заувек одбачен од домовине повлачи на историјску периферију, на сам руб цивилизације (AB 336), у Тракију, где је раније боравио непосредно након установљавања своје моћне бродске државе, када су га трачка племена прихватила готово као свог војног заповедника. Тада је у савезништву с њима освојио Бизант поразивши Спартанце, док је истовремено лично убирао порезе и спроводио на свој начин осмишљену власт (тзв. меку демократију) на територијама које је освојио у име Града.⁵⁹ Третирајући Трачане с поштовањем и као себи равне, најмоћнија и најутицајнија фигура тог периода античке историје представљала је преседан у свету елитистички настројених Атињана који су трачки народ доживљавали као далек и варварски. Упознавши и сродивши се светом који Мутафчијева предочава русоистички идеализовано, као некултивисану скупину слободних људи блиску природи, за коју је атинско робовласничко друштвено уређење стран, нехуман и инфериоран концепт, изгнаник у њему сада проналази уточиште, одлучивши се за искорак из света хеладских политичких игара; из демагогије, политике, интрига и ратовања у свет *здравих истина*, када, по сопственом признању, проживљава тренутке савршене среће (AB 337). У тој одлуци важну улогу има једна жена – Трачанка Тимандра и љубав која се родила између ње и преображеног нарцисоидног митомана: „Алкибијад је сав очаран открио нешто, што је свемир близу пола стољећа скривао пред његовим очима – колико неисцрпно богата може бити блискост с другим живим бићем“ (AB 328).

Препород Алкибијадов, његова самоспознаја и жеља да сиђе са сцене историјске комедије на којој се временом од главне комедијашке улоге трансформисао у трагичку жртву,

⁵⁸ „Након споменутог дана побједе су заиста засуле Алкибијадову бродску државу. И то не ситне, већ крупне, а она судбоносна капнула је – код Кизика у Пропонтиди; спартанска флота коју су помагали Сиракужани, Рођани и оно псето Фарнабаз, доживјела је потпуни пораз од Алкибијада... Што је значило: Тјеснаци су за Атену били отворени, према Атини су поновно потекли мед и млијеко из Тракије, плуснуо је ослобођени поток трачкога жита“ (AB 263).

⁵⁹ На овај начин је на његов супериорни положај као и на блиски однос са Трачанима у том моменту упозоравао Клеофонт, „гласноговорник владајуће демократије“: „Одбацивши то чудовиште, Алкибијада, силом смо га учинили владаром. Данас он има више борбених снага него Град, богатију ризницу од нас, вјерније и бројније савезнике... Чак нити Тјеснаце не држимо ми, Атенско вијеће, већ Алкибијад особно. Један наш, њему неугодан корак, једна непромишљена ријеч из наших уста – и Алкибијад ће обуставити доток жита и злата према Хелади, а могао би и безбројне Трачане дићи против цивилизације. Укратко, ми смо у шапи Алкибијадовој“ (AB 275).

осујећени су, међутим, немогућношћу да се иступи из игара политике и моћи по слободној вољи, како због спољашњих околности тако и због унутрашње динамике јунакове психологије која је неповратно усмерена на Град. О сопственом безизлазном положају, Алкибијад најпре сазнаје од свог сина, који га извештава да је у Атини поновно успостављена олигархија. Она је, стратеговом кривицом, читаву лозу Алкменоида осудила на проклетство и прогонство, због чега је у бици код Хебрoса атинска војска одбила Алкибијадове стратешке сугестије и остала потучена од Спарте. Тај губитак означио је потпуно уништење атинске флоте и коначни пораз Атине у Пелопонеским ратовима. Други извештај долази од сатрапа Фарнабаза, коме се Алкибијад, у поново пробуђеној жељи да спасе Град од расапа, обраћа за ступање у савез и напад на Спарту:

„Прије тједан дана овдје је стигао тајни изасланик твога старог школског колеге Критије. Атенски тиранин чврсто захтијева да будеш сасјечен пред мојим пријестољем. 'Док је Алкибијад жив', гласила је његова порука, 'егејски свијет неће имати мира'. Прије мјесец дана – благозвучно настави Фарнабаз – твој властити син упозорио је и Спарту да си се упутио према Абидосу. Прије тједан дана овдје је стигао посланик краља Агиса. Пуно жешће од уплашенога Критије краљ захтијева да будеш погубљен пред мојим пријестољем. 'Док је Алкибијад жив', гласила је његова порука, 'над краљевским домом Спарте надвијат ће се бешчашће, а атенска протјерана демократија имат ће стратега. Ако сатрап не испуни моју молбу – пријети Агис – нека сматра да су Фригија и Спарта у рату!'“ (AB 367).

Читава четири дана живота поклонио је сатрап Фарнабаз Алкибијаду Великом који је убијен при покушају бекства са својом супругом Тимандром, свестан да је смисао тог бекства садржан не у жељи да се живи по сваку цену, већ тек у преосталим ефемерним, повлашћеним тренуцима љубави и блискости са другим. Тако се, уједно, завршава биографска линија романа Вере Мутафчијеве.

Неколико поглавља *Алкибијада Великог*, смештених на семантички повлашћеним местима унутар романескне целине, на почетку, у средишту и на крају, као својеврсно идејно уоквирење текста, односе се на Сократов живот и учење као контрапункт Алкибијадовом животном стилу. Сократ Вере Мутафчијеве, међутим, у много чему не наликује оном Сократу кога званична историја сматра родоначелником Западног филозофирања. Он доиста заступа филозофска гледишта која су човечанству откривена посредством Платонових списа, а у роману предочена као ставови антагонистички постављени наспрам Алкибијадових (етика наспрам естетике, мудрост наспрам површности, контемплација наспрам активности, солипсизам наспрам историјског спектакла, свет идеја наспрам животног и овоземаљског, истина наспрам демагогије). Такође, Сократова карактеризација учествује у конструкцији критичке слике атинског света као лицемерног, поводљивог, корумпираног друштва које се нашло у стадијуму крајње материјалне, културне и моралне декаденције – оног света којем Алкибијад као фигура у потпуности припада; које га је и изнедрило. Управо због тога, од друштва одбачени филозоф је неко ко у роману има привилеговану функцију: он *унапред*, и пре него што ће читалац постати свестан моћи и перформативне природе мита о стратеговој непобедивости, назначује његову деконструкцију која ће бити извршена тек заокруживањем приповедног тока у романескну целину. Сократ је, наиме, свестан да је мит о Алкибијаду конструкција, и то конструкција чији је творац нико други до Алкибијад сам. У спору са Критијом, будућим тиранином атинске олигархије и великим политичким и животним Алкибијадовим противником, отац мајеутике заузима парадоксалну позицију бранећи стратегову радикалну доследност у недоследности, која је показатељ Алкибијадове супериорности у погледу аспекта самоспознаје – у томе, према Сократу, почива Алкибијадова надмоћ, а не у некаквој тобожњој и општепризнатој идеји о непобедивости:

„Не бисмо ли ти, ја, цијела Атина требали памтити да Алкибијад никада није побјеђивао? Или је побиједио колико и сваки атенски војник? [...] Алкибијад је напредовао кад смо сви ми напредовали, али и повлачио се заједно с нама. [...] Зашто сад не повичеш: 'Гдје је Сократ, тамо је и победа?' [...] Зато што Сократ о себи није начинио такав мит, сām ћу ти одговорити“ (AB 25).

Сократовом мудрошћу – неконформизмом, искљученошћу из политике и градских збивања и непоткупљивошћу његовог мишљења – мотивисана је чињеница да је он једини

јунак у роману који о протагонисти суди непогрешиво; филозофово виђење демагога у потпуности се поклапа са интенцијом приповедача да Алкибијада прикаже не као биће од крви и меса, већ као незаустављиву природну стихију вођену голим животним инстинктима:

„Прије подоста година, кад је Сократ открио тог ученика – чак не особу, већ појаву звану Алкибијад – осјећао се као да је суочен с чудноватим, још неименованим дијелом природе. Тако би се на примјер укочио пред водопадом, високим као три Олимпа или пак пред другим сунцем на егејскоме небу. Величанственим и злослутним...

Сократ је код Алкибијада најчуднијом сматрао његову лакоћу, ужасавајућу лакоћу демона – само за утваре не постоји разлика између студени и жеге, између ноћи и дана, а понајвише између добра и зла. [...] Човјек и битак обавезно се налазе у некаквоме односу. Алкибијад као да је сâм био битак, зато није имао однос према њему [...] Алкибијад као да је уистину био неисцрпан, јер га ни Сократ никада није могао исцрпити. Покушаји учитеља да спозна тог ученика изгледали су као ноћна мора [...]. Бјесомучна потјера мудраца, који је назвао видљиви свијет сјенком оног правог, скривеног. Сократ је посустајао над нечим посве земаљским: спознајом једног човјека.

Алкибијад му је измицао, без ликовања над поразом прослављеног атенског софиста. Није се борио, већ расплињавао попут скупцјеног источњачког мириса кроз порозне амфоре. Тако је, без оспоравања или напуштања Сократова учења, Алкибијад већ на почетку оповргавао Сократа. [...]

Није ли Алкибијад неартикулирани, недоречени каос, налик оному прије него ли се свемир охладио у макрокозмосу“ (АВ 31–32).

Сократово виђење Алкибијада, подједнако колико и контраст који је успостављен самеравањем погледа на свет двојице јунака, утолико је индикативно јер оно недвосмислено упућује на она значења ка чијој артикулацији тежи наративно трансцендирање историографског предлошка: њиме атински државник постаје фигура у којој је могуће наслутити одјеке актуелног, постмодерног типа субјективности, испољену децентрираношћу, идентитетском нефиксираношћу, нарцистичком конфигурацијом, моралним релативизмом, циничким умом, номадским *mode de vie* итд. Сократ, међутим, није предвидео могућност Алкибијадове самоспознаје која би се кретала не у правцу *алкибијадске* доследности у недоследности, већ управо у нечему што би било ближе учитељевом идеалу:⁶⁰

„Смрт... Први пут је спомињем са жељом. Одувијек сам сматрао да живот – па и један дан живота више – мора бити плаћен по сваку цијену, јер нема већег блага од живота. Али у овим тренуцима – тренуцима савршене среће – помислих да није најважније живјети... [...] А прије само неколико мјесеци чинило ми се да је живот сам по себи смисао и корист. Сократе, ти испаде у праву: није најбитније било живјети. Каква штета да ти нећу припоћити своје нове закључке који признају да си био у праву у нашем дугогодишњем спору...” (АВ 336–337).

Хуманистички мит о коме се говори у последњој реченици романа, а који је рођен са Сократовим самоубиством, у роману је подвргнут деконструкцији и пре него што се као такав успоставио, будући да Сократ Вере Мутафчијеве није неко ко у потпуности и целином своје егзистенције сведочи о валидности својих уверења. Прецизније, мислиочево учење вишеструко је проблематизовано суптилном психологизацијом јунака: Сократ у *Алкибијаду Великог* завиди, бива увређен, страхује, брине о утиску који оставља на околину, узмиче пред сазнањем о сопственој смртности, а све то је посебно упечатљиво приказано у тренутку извршења пресуде, у слици Сократових руку које ће, насупрот његовој вољи и интелекту, устукнути пред пехаром отрова – казном за коју се осуђени мислилац сам непоколебљиво определио. Обрт који се дешава у епилошком делу *Алкибијада Великог*, уобличеном као ониричко-фантастични, дирљиви *post mortem* сусрет ученика и учитеља, указује на Сократов преображај од мудрог негатора „света сенки“ у покајника који жуди за алкибијадски схваћеним активним и бескомпромисним живљењем:

„Душа му је осјетила огромну жалост, јер је тек данас упознала неисцрпну слаткоћу свега осјетилног: боје и линије, мирис, звуке и прохладни вјетрић. [...] Дајте ми, о богови, само један дан и ја ћу се обрачунати са својом седамдесетогодишњом тврдоглавом глупошћу: смјестит ћу у њега све

⁶⁰ Ово је, истовремено, моменат у коме се Алкибијад конституише као типични модернистички лик, премда, рекло би се, науштрб уметничке уверљивости романа.

што сам пропустио властитим избором. Незаситно бих проматрао љепоте свемира, плакао бих од среће пред великодушношћу видљивогa свијета...” (АВ 385).

Другим речима, један од „најтрајнијих митова које је човјечанство произвело“, онај о „трагајућем, мислећем, несаломљивом и непоколебљивом Човјеку“ (АВ 388) парадоксални је резултат интимног осећања неаутентичности субјекта и као такав, својеврсни историјско-цивилизацијски неспоразум. У том контексту се Сократ и Алкибијад, упркос непомирљивим разликама, на концу и указују као двојничке фигуре: безизлазни положај – истоветно егзистенцијално стање у којем су се нашли ученик и учитељ тако различитих уверења, темперамената и животних путева – происходи управо из робовања миту – великој причи чијим се приповедањем, сугерише Мутафчијева, „надокнађује“ трагичност странствовања човека у свету. Деконструкцију таквог мита представља наративна структура *Алкибијада Великог*.

4. ИСТОРИЈСКИ ПОРТРЕТ ЦЕМ СУЛТАНА (*ПРОКЛЕТА АВЛИЈА*)

4.1. Позиција и статус дискурса историје у структури *Проклетој авлији*

Насупрот жанровски инхерентној историзованости Андрићевих великих романескних хроника, којом њихови фикционални светови остварују монументалну панорамску или пак визију прошлости дату кроз парадигматске микроприче о појединачним судбинама јунака – учесника и сведока историјских догађаја, сложена архитектоника *Проклете авлије*, изграђена уланчавањем низа различито позиционираних и вреднованих, мање или више привилегованих или поузданих приповедачких гласова, открива другачији вид функционализације, естетизације и универзализације дискурса историје у књижевноуметничком делу.

Историја критичке и аналитичке рецепције овог невеликог романа показује да је, уз повремена одступања, постигнут општи теоријски консензус у погледу његове структуре: *Проклета авлија* се конституише као прстенаста приповест, уоквирена прологом и епилогом исприповеданим у трећем лицу – од стране ауторске наративне инстанце, која уводи фигуру неименованог младића – немог посматрача зимског пејзажа и фра Петровог гроба – примарног приповедачког медијума тог романескног света.⁶¹ Прича о цариградском затвору Депозиту, фра Петровом тамновању, његовим познанствима и сусретима са осталим затвореницима и напослетку – и њихове приче и причања, пред читаоцем се појављују управо као ефемерни одблесак свести тог пред лицем смрти замишљеног немог посматрача, па се тако функције прстенова Андрићевог романа откривају у виду наративно прошириваних целина – у смислу приповедачки развијених верзија епифанијски побуђеног сећања неименованог младића – вишеструко посредничких ка оном што би се могло одредити као средиште наративне текстуре – ка судбини Тамил ефендије или, још дубље – ка историјском слоју приповести и причи о Цем султану. Трагом Радована Вучковића и његовог разумевања прстенасте организације грађе у Андрићевом делу, где поглавља романа паралелно кореспондирају један с другим (2011а: 412), како на тематском, тако и на плану прерасподеле улога приповедача, структура *Проклете авлије* би се графички могла представити као низ концентричних кругова уланчаних око приповедног средишта.⁶²

Предочавано не сукцесивно, већ као „спонтано уланчавање приповедача уз режију свезнајућег, чије је присуство невидљиво“ (Вучковић 2011а: 412), формално устројство *Проклете авлије*, могло би се рећи, и на претпостављеном визуелном плану подражава карцеларно-театрални модел света (Брајовић 2011: 126–155) дат у њеним тематско-мотивским, садржинским и метафоричко-симболичким аспектима. Оно што је *духом приповетке* (Вучковић 2011а: 412) дискурзивно обујмљено, прерађено, приређено, сређено и коначно уобличено (Џацић 1996б: 36) – приче фра Петра, Хаима и Тамиле – различита су испољавања фрагментарних, дисперзивних, мање или више успешно и веродостојно артикулисаних и (не)уверљивих сведочанстава о људском искуству у једном двоструко негативно кодираном контексту романескног света: политичке репресије (хронотоп затвора, деспотско, империјално и полицијски-дисциплинско друштво Османске империје) и

⁶¹ Неки од радова који структуру Андрићеве *Проклете авлије* образлажу као прстенасту су Тартаља 1978, Петковић 1984: 223–226, 270–331, Вучковић 2011: 410–412, Брајовић 2011, Делић 2018, Ђукић Перишић 2012: 467. Сугестивно тумачење Андрићеве прстенасте композиције у контексту светске књижевности дао је Радован Вучковић у: 2011б: 25–27. О Андрићевом приповедању уопште, а посебно о његовим приповеткама в.: Пантић 1999.

⁶² Андрићеву моћ конкретизације, која на битан начин учествује у структурирању али и семантизацији текста, надилazeћи своје формалне разлоге, на следећи начин објашњава Петар Џацић: „Авлија сама привидно је прецизна слика правог затвора. Но, у самој тој реалној и брижно конкретизованој слици, зачиње се поетска сугестија заснована на оној Андрићевој сасвим специфичној моћи – да једноставном податку подари димензију која га наткриљује, да представу миметички модулирану према предмету спољњег света истовремено учини оруђем једне сложеније функције, да свакој својој видљивој градњи подари невидљиви ореол“ (1996а: 335).

нихилистички-егзистенцијалистичког доживљаја стварности (есхатолошки симболизовани зимски пејзаж прошлог и епиглошког дела, Карађозови екскурси о кривици и невиности као основна одређења *људског стања Проклете авлије*), којим је условљен тако назначен облик вербалног изражавања поменутих јунака – приповедача. Такав скрипторски медијум, „дух приповести“ или текстуална материјализација фикционалне свемоћи свезнајуће наративне инстанце (Џацић 1996б: 179, Брајовић 2011), нужен је услов кохеренције и преосмишљавања приповедног материјала од ког је саткан фикционални свет Андрићевог романа, зато што сви његови ликови, истовремено представљени и као приповедачи, проговарају из вишеструко амбивалентне позиције: њихова перспектива најпре је онеобичена самим окружењем у ком су се обрели као затвореници једног казмата без јасно успостављеног правног система, док истовремено, с друге стране, сваког од њих карактерише проблематична психолошка конституција која не дозвољава њиховим причама да се устоличе као „последња реч“ или јемац истине приповеданог. Јунаци – приповедачи *Проклете авлије* су отуда обележавани као *неуротизовани* (Џацић 1996б: 211), а такве су, судећи према (мета)коментарима ауторског приповедача, и њихове исповести/приповести какве их можемо замислити у изворном облику, без накнадних, редакторских интервенција свемоћног трећег лица које их чине симболички проходним и „читљивим“.

Штавише, чини се да је одређење *неуротизовани* или *неуротични*, када је реч о интрадијегетичким приповедачима *Проклете авлије* одвише еуфемистичко. Има ли се у виду карактеризација приповедачких фигура суптилно понуђена од стране ауторског приповедача и других ликова, где се као акцентована откривају она својства произведена неком врстом девијације или „изглобљења“ из „уобичајеног“ поретка ствари,⁶³ чини се да би прикладније било говорити о хипотетичком „хипотексту“⁶⁴ Андрићевог романа као о психотично устројеном вербалном универзуму,⁶⁵ чијим имплицитним, фантомским присуством роман –

⁶³ Поступци и говор приповедача и јунака *Проклете авлије* условљени су низом ментално-перцептивних девијација који се очитују како у пољу њиховог приповедног (на)чина тако и у пољу доживљаја света *Авлије* који, преломљен кроз њихову визуру, допире све до читаоца у виду специфичних уметничких учинака романа. На уму имамо пренаглашену параноидну структуру Јеврејина Хаима из Смирне, који је кључна наративна копча између фра Петра и Тамила, а затим и имплицитно карактерисање фра Петра као вербофоба (Џацић 1996б: 135) и латентног параноика (Џацић 1996б: 140). На концу, ту је и сам Тамил – расцепљена и деструирана личност, чија трагична судбина фигурира као егземпларна за свет Андрићевог дела.

⁶⁴ „Хипотекст [...] у наратологији Ж. Женета представља *првостепену књижевност*, односно текст који је послужио као предмет угледања, прераде, пародије неком другом остварењу, тј. хипертексту“ (Поповић 2010: 266). Термин хипотекст овде је дат под наводницима чиме се реферише на његову метафоричку вредност: он припада домену фикционалних слојева приповести и не остварује се у текстуалној форми већ као низ усмених иступања приповедача који онда накнадно бивају забележени.

⁶⁵ Психотичност као иманентно поетичко својство романа *Проклета авлија* изведено је из психоаналитичке теорије субјекта. Према Фројду, овај психопатолошки феномен представља напросто „сумануту или халуцинаторну реконструкцију стварности“ (Злопаша 2013: 107). У својој анализи психотичног случаја председника Шребера, отац психоанализе уводи три битна концепта који ће одредити даљи ток изучавања психотичног поремећаја личности: „пројекција, нарцизам и сумануте елаборације као покушај самоизлечења“ (Злопаша 2013: 109). У изучавању психозе, Фројд се посебно бавио паранојом, чије је механизме настанка описао на следећи начин: као померање, симболизацију, кондензацију и цепање (Злопаша 2013: 109). Према Жаку Лакану, француском психоаналитичару који наставља Фројдово учење у битно саображеном облику, психотична структура је таква да, за разлику од структуре неуротичара који свој идентитет одређује према *расцепу* свесног и несвесног, односно Закона (Симболичког) и жеље (дијалектика Имагинарног и Реалног), бива остварена као апсолутно негирање тог расцепа одређујућег по субјективност. Несвесно у психози није дакле присутно као зев – оваквим се оно очитује у неурози – већ као једина могућа реалност – свеприсутно из које психотични субјект говори никако друкчије до језиком несвесног (в. у: Лакан 1997).

сада откривен као палимпсестна творевина⁶⁶ – бива обogaћен значењима који тендирају ка неизрецивом и непредстављивом ирационалном.

Изнета претпоставка, задата у самој метанаративној текстури коначне верзије *Проклете авлије*, у колизији је пак са једном другом хипотезом која се тиче генезе текста, а чији су трагови у његовом романескном ткиву у великој мери приметни. У критичкој литератури је познато, наиме, да је Андрићева првобитна намера била да напише типичан историјски роман, или прецизније – историјски роман лика, који би пратио живот и усуд Џем султана.⁶⁷ По свему судећи, овај историјски роман би се бавио не оним што је, у вези са биографијом несрећног султана назначено као тематско-мотивски и идеолошки пертинентно у *Проклетој авлији*: архетипским сукобом браће, судбином прогнаника или апоријама на релацији Исток : Запад које се огледају у његовој карактеризацији. Ненаписано дело Иве Андрића, осим своје историјске димензије, претпостављало је и мелодрамско-љубавни заплет у којем главне улоге играју несудбени турски принц и Францускиња Филипина-Елена де Сасенаж.⁶⁸ Наведени заплет историјски је потврђена чињеница која је своју литерарну, романескну обраду, у оквирима тривијалне књижевности, имала већ у 18. веку и била врло популарна међу тадашњом читалачком публиком у Француској.

Прича о Џем султану какву је Андрић намеравао да напише подразумевала је отуда своје историографске и књишке предлошке – она је, сходно томе, ако не, будући романескна и књижевноуметничка творевина, до краја егзактна у својој референцијално-фактографској веродостојности, онда бар евокативно-интертекстуална у контексту баштињења претходних књижевних и научних домета. Једном речју – у оба случаја она је парадигматско-универзалистички *логосна*,⁶⁹ ослоњена на Западну хуманистичку традицију укотвљену у сцијентистичком, епистемолошком, гносеолошком и естетичком ауторитету историје и литературе, односно филозофије и филологије. Прича о Џем султану каква је предочена у *Проклетој авлији*, међутим, добрим делом је, интервенцијама свезнајуће наративне инстанце, очувала своју историјску димензију (али не до краја и жанровски квалитет историјског романа) да би се, филтрирана с једне стране ефемерношћу емоционално маркираног тренутка младићевог сећања на фра Петра из пролога, и психотично нотираним нарацијама интрадијегетичких приповедача с друге, открила као усредиштење једног разгранатог, цикличног наративног система, који је мотивисан најпре, могло би се рећи, готово сомнабуларно и онирички, а на концу и посве *аусторијски-сингуларно*.⁷⁰ Другим речима,

⁶⁶ Андрићево дело открива се као палимпсест и у уобичајеном наратолошком смислу, о чему сугерише и његова генеза у елементарном облику описана у Вучковић 2011а: 403–409, где се *Проклета авлија* види као „пронађено решење за дугогодишња Андрићева трагања“ (2011а: 409) отпочета *Ex Pontom*, *Немирима* и (реконструисаним) романом *На сунчаној страни*, преко ненаписаног историјског романа *Џем* па све до циклуса приповедака о босанским фратрима.

⁶⁷ О томе у: Ђукић Перишић 2012: 466–467. Детаљније о генези *Проклете авлије* видети такође у: Николић Ђорђевић 2002.

⁶⁸ „Тако сам, иако тешка срца, избацио све љубавне сцене између главног јунака и неке Францускиње рекавши себи: ‘Остави се тога, није то твој посао!’ Или како би Мушички лепше казао: ‘А ја, тако ми аљине и леба, не смем се у то упуштати!’ Касније се видело да нисам рђаво поступио” (Јандрић 1982: 47).

⁶⁹ Придев *логосни* односи се на западно фаворизовање писане у односу на усмену културу, што је културолошка значајка од далекосежног утицаја на структуру и коначни лик Андрићевог романа: „Слух и слушање, као уосталом и свако казивање, певање и (евентуално) о-певање, имамо ли у виду Хајдегерово разумевање (изворности повесног смисла) *логоса*, те његов (за неке херојски, за неке залудно донкихотовски) поход против метафизике, шта год [...] о томе мислио Дерида, првенствено имају статус *реторичких учинака писма*. Текста. Писаног текста“ (Јевремовић 2013: 140–141, курзиви ауторови).

⁷⁰ Термин „сингуларност“ користимо у складу с антифилозофским погледима Алена Бадјуа елаборираним у његовој књизи *Свети Павле – утемељење универзализма*: „У Бадјуовој филозофији сингуларност упућује на манифестације истине кроз догађаје“ (Лошонц 2015: 204). То другим речима значи да се ова *јединствена универзалност* истине у иманенцији открива мимо закона стварности, односно да она те законе битно надилази конституишући се као радикална новина или рез у историји. У том смислу, сингуларност је радикално супротстављена виђењу историје као линеарном низању догађаја кроз време, а последично – субјекат, захваћен догађајем који носи истину, престаје бити поистовећен с оним што се традиционално схвата као идентитет (сталност својстава кроз проток времена), рађајући се кроз сам процес догађајности. Пошто је „[3]а Павла [је]

прича о Џем султану – један историјски наратив *per se*, фигурира као централно место или *наративна истина* романескне целине чији се смисао не проналази у пружању слике једног историјског портрета унутар којег би читалац декодирао универзална значења и одговоре на антрополошки маркантна питања, што би било поетичко исходиште једног историјског романа или неке друге жанровске варијанте фикционализације историје. Управо супротно: овде историјски портрет долази као универзалистички одговор на преокупације партикуларних, приватних егзистенција фикционалних ликова и њихових интимних, у себе затворених, свету невидљивих, често и ирационалних апорија.⁷¹

О томе сведочи и контекст унутар којег се у *Проклетој авлији* историјска прича уобличава. У присном односу Ћамила и фра Петра и готово камерној, конспиративној позадинској атмосфери приповедања рађа се приповест о османском претенденту на престо. Та прича је, могло би се рећи, са два лица: пето поглавље представља оно епско, егзактно историографско, које приповеда, сматра се, свезнајућа наративна инстанца, и шесто – могло би се рећи историографски инспирисано а заправо исповедно, потекло директно од Ћамила. Та дијаметрално супротно перспективизована „лица“ која пак коинцидирају на тематско-мотивском и семантичком плану јесу огледални или *двојнички* дискурси једне исте приче – оне о султану Џему. На тај начин позициониране и самерене, две варијанте историјског дискурса зрцале једна другу, понављајући тиме целокупну структуру *Проклете авлије* као овога пута макроплански одраз у огледалу: структуру обележену дисторзијом између јавног и приватног, политичког и интимног, моћи и отпора, рационалног и ирационалног, писаног и усменог, свезнајућег (официјелног) и фокализованог (субјективизованог) приповедања. Притом треба приметити да је први пол ових антагонистички постављених одређења цивилизацијски и културолошки парадигматичан, а други представља његов субвертирани, субјективистичко-двојнички, сингуларни одраз у огледалу.⁷²

Чини се да је место и статус историјског дискурса у Андрићевом роману одређено специфичним третирањем његовог протагонисте, односно особеним уобличењем историјског портрета принца Џема, будући да дискурзивна дволичност директно проистиче из амбивалентног статуса јунака; она је производ покушаја да се његов портрет артикулише као експликативно-илустративни како за лик Ћамила тако и за целокупну слику света *Проклете авлије*. Отуда се Џемова карактеризација грана на две равни: он је истовремено историјски субјект, али и *објект* жеље његовог биографа. То потоње одређење, упркос свом субјективном и интимистичком предзнаку, никада до краја не потиरे историјски рељеф

догађај-Христ туђ закону, чисто прекорачење сваког прописа, благодат без концепта и усвојеног обреда“ (Бадију 2010: 97–98), хришћанска субјективност, постулирана посланицама Светог Павла, објављује се, сматра Бадију, кроз одбацивање закона, својственог јеврејском, и мудрости као врховног начела, својственог грчком дискурсу: „Он себе приказује као оног ко развија субјективни облик, који се ослободио оба дискурса. То значи да ни чуда, ни рационална егзегеза пророчанстава, ни поредак света немају вредност кад је у питању успостављање хришћанског субјекта. [...] По Павлу, напротив, управо одсутност доказа присиљава на веровање, које је конститутивно за хришћански субјект“ (2010: 88–89). На оваквом схватању утемељено је Павлово *лудило проповеди*: „‘Лудило проповеди’ ослободиће нас грчке мудрости ако се искључи режим места и тоталитета. Ослободиће нас јеврејског закона ако се искључи строго придржавање обреда. Чисти догађај се не прилагођава ни природној Целини ни императиву писма“ (Бадију 2010: 98).

⁷¹ У том смислу, Андрићева *Проклета авлија* остварена је као антиаристотеловска литерарна могућност у којој историја фигурира као оно што је опште (генерално, апстрактно), док поезија тематизује оно што је посебно, сингуларно, те као такво – и истинито.

⁷² Инсистирање на домену сингуларног у тумачењу *Проклете авлије* мотивисано је тежњом да се проблематизује уврежено схватање Андрића као писца гномске универзализације. Могућност другачијег виђења класика српске књижевности наговестио је већ Петар Цацић, а артикулисао га Јан Вјежбицки у тексту *Путеви спознавања света у Андрићевој прози*: „Јер чак и у случајевима када се наводе историјски подаци или народна усмена предаја – дакле резултати не субјективне него колективне спознаје – код Андрића се увек назире свест о томе, како је негде у настајању ових података или предаје, на самом почетку и у ланцу њиховог даљег обликовања, одлучујући фактор био појединац и његова несигурна ‘лектира’ света. Изван овога круга остаје једино гномски слој Андрићеве прозе, све оне констатације које попримају облик општих истина. Али и у овом случају Андрић нама допушта могућност релативизације, и евентуалног свођења општих истина на појединачне спознаје, које су негде на извору његових гномских изрека“ (Вјежбицки 1981: 150).

Џемовог портрета: напротив, жеља и историја тесно су скопчани у психолошкој динамици Ћамиловог лика који – посредно или непосредно – креира тај историјско-психолошки (ауто)портрет. Једноставније речено, лик несуђеног турског султана настаје у процесу фикционализације историјског предлошка, фигурирајући као фикционални парњак реално постојеће историјске личности. Међутим, узму ли се у обзир неки традиционални поступци у фикционалној обради историјских фигура, какви су психологизација (са својим линеарно-биографским представама о развоју јунака), сликање детаља (који доприносе реалистичкој животности портрета, вероватности, веродостојности и референцијалности) или језичка маркантност јунаковог говора, стиче се утисак да је принц Џем саздан на другачијим принципима – поетичким и семантичким – као и са различитом интенцијом од ликова истог залеђа нормативизованих и канонизованих као жанровски парадигматичних историјском фикцијом 19. века. Поменуте разлике узроковане су конституисањем историјског портрета Џем султана као Ћамиловог двојника.

4.2. Џем султан између историје и психозе

Концентрична, *mise en abyme* структура *Проклете авлије* наративни је ефекат и огледало удвајања његовог средишњег јунака – Ћамила.⁷³ У критичкој литератури о Андрићевом роману много је писано о двојничком односу Ћамила и Џема, као и о неким другим двојничким паралелалама које се успостављају међу ликовима, али чини се да је тај наративни процес најпре довођен у везу са митско-архетипском матрицом која се развија на једном нивоу романескне текстуре, а затим и са генезом патологије несрећног младића из Смирне, проистеклом из донкихотског, књишког лудила с једне и културних условности његове биографије с друге стране.⁷⁴ Уз свест о већ откривеним аспектима, нужно је испитати везу између фикционалног рабљења дискурса историје, поетичког поступка огледања и удвајања и тематизовање феномена двојништва, будући да се концентрисањем аналитичке позорности на историјски портрет Џема ова веза открива као једнако поетички конститутивна.

У том смислу, индикативно је управо Андрићево напуштање жанровских ограничења историјског романа⁷⁵ у корист стварања једне хибридне романескне форме која би се дала одредити као највећма филозофско-егзистенцијалистичка и политичка, па тек онда и као психолошка. Ако се за уобличавање историјског портрета као кључно постави реалистичко начело веродостојности и вероватности⁷⁶ које аутентичном литерарном обрадом доноси монументални, епски тоталитет једног портрета панорамски илустративног за, лукачевски речено, животне проблеме одређене епохе, њену друштвену стварност и историјску нужност која управља приказаним догађајима и поступцима јунака (Лукач 1958)⁷⁷, Андрићев отклон

⁷³ Чини се да је управо један од највећих романа српске књижевности прилог неодрживости структуралистичке тезе о апсолутном примату заплета над наративним персонажом.

⁷⁴ Парадигматична књига у том контексту јесте Џаџићева монографија *О „Проклетој авлији“*. Инструктивно тумачење двојништва дато је и у: Брајовић 2011: 144–145.

⁷⁵ Поређење *Проклете авлије* са поетичким узусима историјског романа као са својеврсном референцијалном тачком и „нултим степеном писма“ у овом контексту се чини умесним, будући да је Андрић своје дело првобитно замислио као историјски роман.

⁷⁶ Настојање „да буде вероватан и веродостојан“ (Вуковић 1996: 201) одражава се и у Андрићевом роману: у начелној тежњи да се Џемов портрет понуди полиперспективистички, као и у чињеници да је конституција овог портрета, ма колико проблематична била, заснована на постојећем историографском знању.

⁷⁷ Према Лукачевом *Историјском роману*, светскоисторијске индивидуе не могу бити протагонисте аутентичног примера овог жанра, будући да би таква прерасподела улога умањила епски замах историјске романескне речи чија је примарна интенција у сликању проблема народног живота и узрока историјских криза кроз разоткривање реалних животних услова и реално растуће кризе народа (1958: 28). Велика историјска личност у улози протагонисте доводи у питање историчност наратије скрећући у правцу мелодраме, глорификације ексклузивне, херојске фигуре романтичарског типа и свођења историје на декор. Код Андрића, резултат ове апорије (немогућег историјског романа с протагонистом – светскоисторијском индивидуом и крајњим производом – романом *Проклета авлија* где је та индивидуа „померена“ ка споредној улози) огледа се, међутим, у једној прадоксалној наративној топологији: Џем султан је сада заиста, у складу с поетичким узусима

од овог жанра у контексту *Проклете авлије* постаје интерпретативно важан моменат. Јер, ни вероватност ни веродостојност нису поетички постулати у оквирима којих се Џемов лик изграђује, премда они опстојавају на једној значајној наративној равни приповести, као дуг историографском пореклу портрета, али и као израз тежње да се на другачији начин постави питање улоге историјског у фикционалним, литерарним световима. И сам домен реалистичког писма, упркос начелном поштовању референцијално-миметичког модуса проистеклом из Андрићевих поетичких опредељења и наклоности према биографско-историографском рукопису вуковског типа, у *Проклеtoj авлији* бива маргинализован пробојем дискурса који би се, изражено бахтиновском терминологијом, могао одредити као самообрачун-исповест, потекао са психотичне линије нарације која припада Ћамилу – једном фикционалном јунаку.

Једноставније речено, Андрић одбацује искуство уобличења историјског портрета традиционалног историјског романа јер *Проклета авлија* не проналази своју естетску сврховитост у телеолошки оријентисаном сликању прошлости и учесника историјских збивања чија делања ту прошлост одређују или осликавају, већ у сликању метаморфозе једног субјекта који је интернализовао своју непотпуност и тиме се конституисао као субјект модерности (Вардулакис 2010: 71). Лик Џем султана, иако успостављан двоструко – гласом ауторског приповедача и гласом Ћамила, а посредно и других, екстрадијегетичких и интрадијегетичких приповедача – те сходно томе осветљен полиперспективистички, уз структурално опредмећену тежњу ка наративном тоталитету приказаног света и лица, изражава нешто посве супротно: логику не-целог каква је својствена модерном типу субјективности.⁷⁸ Та логика проиходи из начелне децентрализације Џеминовог лика: с једне стране та децентрализација је структурална, будући да је уз дискурс историје, доминантан у жанровским оквирима (ненаписаног) историјског романа, његов протагониста „скрајнут“ на сам руб наративне целине, док је с друге стране она и структурално-семантичка, јер се лик Џем султана остварује тек илустративно, у корелацији са другим јунаком, као његов двојнички одраз у огледалу. Историјски портрет, дакле, фигурира не као самосврховит, већ је у служби карактеризације Другог, који се пак овом посредничком, двојничком карактеризацијом открива као субјект модерности.

Ни историографски слој приче о Џем султану ни смештање радње *Проклете авлије* у далеку прошлост у односу на време њеног настанка датираног у период између 1948. и 1954. године⁷⁹ није учинило историју или историјског јунака „по себи“ основном наративном преокупацијом овог романа. Међутим, постојећом тематизацијом једне историјске епизоде и историјског портрета свакако је у питање доведен проблем историјског сазнања. Јер, ако се прихвати гласовита Хегелова премиса да је

„Једина мисао коју филозофија доноси са собом [јесте] једноставна мисао ума да ум влада светом, да је, дакле, и у светској историји збивање било умно. То убеђење и тај увид јесу претпоставка у области историје као такве“ (2006: 14, курсиви ауторови),

те да је, за проучавање светске историје, пожељно имати „у себи већ развијену идеју ума, спознају ума“ (2006: 15) која ће сукцесивно довести до схватања „да у светској историји постоји ум и да свет интелигенције и самосвесног хтења није препуштен случају [...]“ (2006: 15), онда се посреднички ланац ка причи о Џем султану доиста може видети као иронијски,

историјског романа, померен из центра на маргину, али с циљем да се објави као једно ново, семантичко приповедно средиште – наративна истина романа.

⁷⁸ Логика не-целог модерне субјективности Делез и Гатари описују на следећи начин: „Субјект се шири по периферији круга чије је средиште властито ја напустило. У средишту се налази машина жеље, безбрана машина вечног враћања“ (Делез, Гатари 1990: 19). О улози жеље у конституисању модерног субјекта, као и унутар двојничке дијалектике Џем султана и Ћамила биће више речи на наредним странама.

⁷⁹ Наведено датовање предлаже Стојан Ђорђевић: „Андрић је прве белешке написао већ у пролеће 1928. године, а седамнаест година касније, дакле 1945. године, вратио им се са намером да настави рад и напише то дело, али је то потрајало још скоро девет година, током којих је Андрић писао и друга своја дела, између осталог и збирку *Нове приповетке* из 1948. године. На основу ове хронологије период настанка коначне верзије *Проклете авлије* могао би се сузити на пет-шест година: то јест, од 1948. до 1954. године“ (2011: 216).

будући да га сачињавају различити облици ирационалног одношења према стварности, предубеђења, делузија и лудила. „Оном ко свет гледа умно, свет показује свој умни аспект“ (2006: 16) – упозорава Хегел „духовите историчаре“ који у својим учењима пренебрегавају дејство апсолутног ума, а чини се да ово упозорење уважава надређени, ауторски приповедач Андрићевог романа дајући филтрирану, редиговану верзију Ћамилове приче о Џему, која одиста инклинира ка наративно-биографској и сходно томе смисаоној целовитости како портрета тако и једне епохе. Међутим, треба имати на уму да статус петог поглавља, које и чини наизглед „чисти“, егзактно-фактографски, историографски слој приповести, у *Проклетој авлији* постоји тек као прелудијум, увод у Ћамилову причу о Џему, у којој се Џем појављује не као историјски субјект већ као објект жеље. Напоредно постојање датих дискурса уосталом већ само по себи сугерише њихову појединачну недостатност.⁸⁰ То би другим речима значило да се тек здруженошћу тих аспеката – историје и жеље у парадоксалној симбиози – може доћи до наративне истине *Проклете авлије*, чиме историјско сазнање, хегеловски дефинисано као раскривање деловања механизма апсолутног ума који интенционално покреће историјске процесе, престаје бити циљ приповедања подједнако колико и сликање једног историјског портрета у сврху уметничке интерпретације дате историјске личности, њеног доба и ефеката њених поступака на садашње и будућа времена.

Такав несумњиво антикартезијански преокрет изведен сталном напетостју између онога што је, могло би се рећи, научни дискурс историје (који није лишен својих метафизичких импликација) и психотичног дискурса, при чему први, официјелни, бива стављен на пробу перманентним надирањем и уланчавањем другог, одиграва се управо под у *Проклетој авлији* сугерисаном претпоставком да је лудило особени облик „једног тешког, затвореног, езотеричног знања.“ (Фуко 1980: 33).⁸¹ То би значило да се ово „знање“ лудила или психотично „знање“ појављује као кључ у оном моменту у ком картезијанска констелација знања и моћи, отелотворена ауторским приповедачем, оспољава своја ограничења, а то се у Андрићевом роману догађа када се жели изрећи истина о Ћамилу, а тиме и посредно о свету који је причом о Ћамилу предочен. Лик Џем султана отуда се утемељује у тензији између историје и психозе, опстојавајући као истовремено рубна и централна фигура, као производ дискурса науке и дискурса лудила, као Ћамилова, фра Петрова, Хаимова и Карађозова истина и, на крају – као истина *Проклете авлије*, која је посве сингуларна у својој неподударности са *знањем-моћи*. Џем отуда постаје амблематска фигура романа којом је обележено одрицање од епистемолошких домета приче и причања у корист откривања њихове онтолошке вредности.

Необичном али нимало случајном се, у том смислу, може доживети чињеница да је наш нобеловац само годину дана пре објављивања *Проклете авлије*, 1953. године објавио једну приповетку која наизглед ни по чему не коинцидира са романом на ком писац у том тренутку вероватно још увек интензивно ради, али је међу њима могуће запазити одређене изненађујуће сличности у појединим тематско-мотивским, семантичким, (мета)поетичким и идеолошким аспектима, а посебно у визији историје каква је представљена у оба дела и каква дотада није виђена у Андрићевим великим историјским хроникама. Реч је о приповеци *Излет*, састављеној двоплански, такође прстенасто, у чијем је оквиру читаоцу представљен контекст излета вишеградских ђака у Добрун, где се они упознају са остацима добрунске тврђаве и народним приповедачем Леком који ће исприповедати историју њеног рушења.⁸² Централни део приче, уместо тога, тематизује најављену историјску епизоду из потпуно

⁸⁰ Тек након што је трећег дана испричао *целу историју* Џем султана, Ћамил прелази на „причање издвојених призора са свим појединостима. Низали су се Џемови несрећни дани, његови сусрети и сукоби, љубави, мржње и пријатељства, покушаји бежања из хришћанског ропства, наде и очајања, размишљања за дугих несаница и замршени снови у кратким часовима спавања, његови поносни и горки одговори високим личностима у Француској и Италији, гневни монолози у самоћи и заточењу, изговорени не Ћамиловим него другим гласом“ (Па 69) – све оно што историографски дискурс не може да захвати.

⁸¹ Према Фуку, ово је тек један од многобројних преткласицистичких погледа на проблем лудила.

⁸² Интерпретација приповетке *Излет* директан је цитат оне дате у: Стевић 2024.

другачијег угла: свезнајућа наративна инстанца преноси унутрашњи доживљај адолесцента Петра који настаје у сучељавању са приповешћу коју Лека приповеда, затим његовом – Петровом – сопственом фрустрацијом изазваном неповољним положајем у друштву осталих излетника, алкохолизованим стањем дечака и проналаском историјског артефакта – гвозденог ексера – у рушевинама старог града.

Уместо епско-патријархалног, ратничког и фолклорно инспирисаног, културално и етички репрезентативног универзализујућег великог наратива о томе како културе и градове „[Р]уше Турци, али руши и земан, а руше и људски немир и неправда“ (Андрић 1963: 194), читалац бива суочен са приватном, камерном причом о хистеријској епизоди жене владара с трагичним завршетком – самоубиством саме кнегиње Павловићке и њене слушкиње Јелене. Та алтернативна, „мала“, женска, у потпуности фиктивна „прича“, настала на граници сна и јаве, свесног и несвесног, историјског и имагинарног, рационалног и ирационалног, парадоксално и аисторијски, напослетку заиста даје одговор на иницијално постављено повесно питање о урушавању једног историјског света, само што тај одговор остаје без свог парадигматично-тотал(итар)ног упоришта, откривајући се као посве сингуларан.

Зашто је, међутим, приповедачу *Излета* стало до тога да наративно уобличи сан једног гимназисте о алтернативној, немогућој историји града уместо да пренесе Лекину причу која би, свеједно да ли је претежно фолклорна или историографска, а у сваком случају *исторична*, морала поседовати одређени степен ауторитарности, будући да је сам њен наратор неко ко је „остао у земљи и познаје њене приче и легенде“ (Бенјамин 2020: 62)? Пребацивањем официјелног облика приче у домен виртуелног и алузивног, и опредељењем за представљање чисто фикционалне, онирички-сомнабуларно мотивисане верзије те исте приче, свезнајућа приповедачка инстанца чини један важан искорак у третирању историјског предлошка у односу на стандардну тематизацију историјског познату нам из Андрићевих хроника или у литератури раније ствараних историјских фикција скотовско-толстојевског типа. Историјско сазнање досегнуто линеарним портретисањем историјски репрезентативних јунака, панорамским представљањем једне повесне епохе и њених друштвених проблема, епским замахом наративе утемељеним у принципима вероватности и веродостојности, овде уступа место *уживљавању* или *поистовећивању*, као посебном облику посредовања наративно-историјској истини.

Дечак Петар постаје носилац те истине јер он својом причом наслућује оно што се крије *иза* претпостављене универзализујуће архитектстуалне Лекине епистемолошко-етичке беседе о оном што руши и разара градове, а то је „рад“ ирационалног у самом средишту стварности, људског делања и историје. *Излет* се отуда наративно односи према прошлости дијаметрално супротно од начина на који то чини историографија: уместо да успоставља каузални систем у приказивању догађаја или кохеренцију у сликању историјских портрета које би функционисале као објашњење одређених историјских процеса и законитости, он огољава контингентност и немотивисаност историјских чинилаца, напослетку их одбацивши у корист живог, неконвенционалног и необузданог сликања дијалога између прошлог и садашњег тренутка, одвијаног не по логици објективног сазнања, већ субјективног поистовећења (у овом случају реч је о поистовећењу Петра и кнегиње Павловићке у процесу „овладавања“ истином о рушењу Добруна). Историјски портрет кнегиње, онога тренутка када се појавио у главној улози уместо њеног супруга – ратника и кнеза Павловића, због тога не може бити дат у линеарно-каузалистичкој, психо-биографској холистичкој и кохезивној форми ликова историјске фикције који позивају на мишљење и спознавање прошлости и људске природе. Он постоји као позив на уживљавање у узнемирујућу, увек сабласно присутну могућност – или историјску извесност? – да један свет у тренутку заувек нестане.

Са те позиције, могуће је Ђамилово прекомерно уживљавање у предмет свог изучавања, које резултира удвајањем његове личности, разумевати као нови облик антикартезијанског историјског сазнања афирмисан постхроникалним Андрићевим опусом. И у *Излету* и у *Проклетој авлији* – да ли је случајно што њихови кључни јунаци-посредници носе исто име? – објективно, просветитељски и хуманистички појмљено знање бива смењено субјективном

и сингуларном жељом јунака као врховном истином субјекта и историје. Чињеница да је жеља у оба дела репрезентована феноменом помућене свести (код дечака Петра реч је о фрустрацији, умору и пијанству, док је код Ђамила посредни озбиљније, психотично непристајање на законитости симболичког поретка) упућује ни на шта друго до на раскривање жеље као облика овде појачано радикализоване трансгресије – трансгресије науке, (историјског) дискурса, разума, закона, субјективности. Историјски портрет Џем султана у том контексту постаје врхунско испуњење Ђамилове жеље подједнако колико и кнегиња Павловићка Петрове, док истовремено, оба историјска јунака указују на пут спознаје који меандрира између декартовско-хегелијанске парадигме поимања разума и историје и њеног зазорног двојника оличеног у лудилу и неограниченој слободи поистовећивања, односно поетски-субјективно интонираног имагинирања прошлости.

4.3. Џем султан и историографски дискурс ауторског приповедача

Оно што нивелише радикалност антикартезијанског преокрета у Андрићевом роману јесте чињеница да се реч ауторског приповедача напоследку ипак доживљава као прва и последња. Она заокружује *Проклету авлију* у наративну целину и гарант је не само њене структуралне кохезије већ је и приповедачки чинилац који оперише као неимарска фигура и творац њене строге композиције и архитектонике чврсте до могућности јасног визуелног представљања. Разлог томе је да је Андрићу као писцу реалистичке провенијенције неопходан глас који ће ирационалне садржаје и дискурсе „превести“ у симболички валидирану и валидну форму романеског здања, привидно сачињеног од реалистичке слике света. Тражити „унутрашње“ разлоге и мотивацију за ову врсту превођења, без уплитања сазнања о ауторовим поетичким и егзистенцијалним преференцијама и његовом опусу у целини, доима се као нерешива загонетка. Одговор на то питање могао би бити донекле поново „спољашњи“ и усмерен на специфичност статуса историје који та хуманистичка дисциплина има у Андрићевој стваралачкој имагинацији, као и у начинима њеног (фикционалног) преношења.

Већ је било речи о томе на који начин се Андрићево имагинирање историје променило педесетих година 20. века указивањем на паралеле између *Излета* и *Проклете авлије*. Његов дотадашњи однос према историји превасходно се може тумачити у контексту реактуализације (Џацић 1992, 1996б) и деконструкције (Брајовић 2009) предања, легенди и митова с једне, и уметничкој обради минуциозно проучаваних историографских списа с друге стране (Шамић 1962). Немали утицај на Андрића у том смислу имали су и радови Вука Караџића и његове плутарховски инспирисане биографије и портрети устаничких јунака – дакле, у ширем смислу варијанта реалистичке традиције у литерарном обликовању историјско-политичких тема. Сложеност структуре и енциклопедичност романескне организације *Проклете авлије* огледа се, међутим, и у томе што је те поступке конзервирала али у промењеном идеолошком контексту и с другачијом функцијом.

Пето, „историографско“ поглавље романа⁸³ сведочи о Андрићевом темељном интересовању за оно што је фактографски веродостојно, пренесено директно из историографије у фикцију, наслеђено из научне и уметничке традиције и као прича и као дискурс. Истовремено, уводне речи поглавља, које детаљно анализира Џацић у контексту Андрићеве митопоетике (1996б: 58–64), осликавају ауторову тежњу да оно што је чињенички проверљиво и егзактно трансцендира до архетипских и митских образаца који зазивају шопенхауеровско-ничеанску визију времена и историје као митски повратак, односно вечито враћање истог. На тај начин, поетско, митско (или митопоетско) и историјско, али и историографско, код Андрића се надопуњују, не представљајући супротстављене полове хуманистичког погледа на прошлост, већ комплементарна виђења људског делања у времену

⁸³ То поглавље иницијално условно називамо историографским, будући да се о њему често говори као о хроничарском и историјском (Леовац 1979: 147), летописном (Филиповић 1976: 187) па чак и као о типу дискурса који наликује повесноистраживачком извештају (Лујановић 2015: 119) или о *сувој хроници* (Цоха 2015: 190).

карактеристична за Западно мишљење. Због тога није случајно што пето поглавље у целини доноси ауторска наративна инстанца: премда начелно само преноси Ћамилове речи упућене фра Петру, она је овде нужни приповедачки чинилац будући да, као цивилизацијски надређени скрипторско-логосни медијум, указује на сопствено „књишко“ и ерудитско порекло унутар којег митологија и историографија сапостоје као огледало биполарног третирања прошлости западне културе.⁸⁴

Главни део поглавља, изузимајући његов увод, структуриран је ипак по моделу типичног историографског списка. Ћамилово присуство није овде упадљиво избрисано само због тога што младић из Смирне, будући, према речима фра Петра, *болестан човек*, вероватно у том тренутку није у стању да исприповеда разложну, кохерентну и наративно заокружену причу о Џемовом животу – сопственој опсесивној теми. Прави разлог оглашавања ауторског приповедача и његовог оркестрирајућег наративног геста чини се да почива у чињеници да је Андрић желео да овај сегмент приповести о Џем султану не буде пренет као усмено Ћамилово приповедање, већ управо као текст од ауторитета и то баш као *написана историја*.⁸⁵ О томе сведоче поједине манирске стилско-изражајне опаске и методолошки поступци преузети из научног дискурса историје, какви су позивања на историјске изворе или парентетичка навођења нетранскрибованих страних презимена, онако како је то уобичајено у историографском *écriture*.

Која је, међутим, улога на тај начин уобличеног пасажа о Џем султану, који прети да наруши прстенасти ланац бахтиновских „живих речи“ интрадијегетичких приповедача романа? Због чега је Андрићу он неопходан, имајући у виду да би романескна структура остала непромењена његовим изостављањем? Следећи раније изнесене закључке о генези *Проклете авлије*, чини се да је управо пето поглавље непосредна спона између првобитно замишљеног историјског романа *Џем* који је могуће видети као својеврсни хипотекст и романа о истанбулском Депозиту с Ћамиловом судбином као централном темом. Јер, ако је у *Проклеtoj авлији* преостало нечега од историјског романа ког је Андрић годинама покушавао да напише, онда је тај остатак најцелисходније тражити управо у петом поглављу. О томе се може закључивати управо због тога што пето поглавље представља један целовит историјски роман у ембрионској форми: премда у њему тематско-мотивски основ представљају чисто историографски, фактографско-летописни елементи, а султан Џем оличава централну фигуру осветљену линеарно-биографским, крупним приповедачким потезима, на истакнутим местима у наративи опстојавају управо они чиниоци који дате историографске значајке у аристотеловском смислу поетски уопштавају и универсализују. То, другим речима, значи да је пето поглавље утемељено у нечему што бисмо могли одредити као производ напетости између историографије и историјске фикције, а та напетост код Андрића проистиче из сасвим јасно одређеног извора.

Ако бисмо, с једне стране, дали примат тези да је пето поглавље историјски роман, онда бисмо могли рећи да оно у структури *Проклете авлије* функционише као резидуум, односно као отпадак једног великог историјског романа који никада није написан. Постоји, међутим, када је реч о довршеном Андрићевом остварењу, на његовој тематској равни, још један текст који никада није написан. Премда се о њему у роману експлицитно не говори, може се оправдано претпоставити да је Ћамилово научно прегнуће, засновано на неуморном и страстеном истраживању Џемовог живота и дела, ваљало да резултира султановом

⁸⁴ На тези да историја и митологија нису нужно у антагонистичком односу, те да се дискурс историје врло често уобличава управо по узору на дискурс митских космогонија, своје метаисторијске погледе засновали су корифеји постмодернистичке историографије – Ролан Барт и Хејден Вајт.

⁸⁵ Сличан поступак присутан је и у *Мосту на Жепи*, где епилошка, метафикцијска надопуна приповеци директно и недвосмислено упућује на *текстуални карактер* претходно исприповедане приче, приче која се трансформише у *написану историју* упркос томе што се њен приповедач најпре одређује као онај који *прича*. Тако је већ у приповеци из 1925. године могуће разазнати Андрићев став о цивилизацијској надређености писане речи наспрам усмене – управо се писана реч ауторског приповедача *Моста на Жепи* на семантичком обзорју приповетке „самерава“ са трајношћу и лепотом грађевине о којој је приповедала.

биографијом – дакле, једним посве егзактним историографским делом.⁸⁶ Тако неуобличеност те биографије, упркос познавању обимне грађе и уложеном труду у истраживање теме који је укључивао чак и путовања у далеке земље – кључне топографске одреднице Џеминовог животног пута – на необичан начин коинцидира са дугорочним и посвећеним Андрићевим осујећеним радом на историјском роману. У том светлу, пето поглавље се може доживети као својеврсно испуњење Ћамилове жеље: тај немали биографски екскурс, уобличен на граници историографског и фикционалног, сведочи о егзистенцијалној важности историје као науке у Ћамиловом животу, али он истовремено ту важност и надилази, имплицирајући и круцијалност другачије врсте – оне која се тиче конституисања једне самосвести управо у процесу поистовећивања са другом, којој се иницијално приступило из научно-објективистичких разлога.

С друге стране, не треба заборавити да је пето поглавље и, према речима саме ауторске инстанце, „само окосница Ћамилове приче, штуро и кратко казана. Много дуже и живље и друкчије, и са другим смислом говорено, било је оно што је фра Петар чуо од свог новог пријатеља“ (Па 67). Оно што би требало да представља рационализацијски управљени поглед на Ћамилову причу, и редиговану, коректнију и примеренију верзију његовог психотично устројеног говорног (на)чина, сређиваног по угледу на историографске, традицијски потврђене предлошке, овде је оцењено поново као – „отпадак“. Па ипак, то је „отпадак“ који, премда цивилизацијски повлашћен, завређује своје место у антикартезијански усмереној текстури *Проклете авлије* те је због тога инструктивно испитати на који начин се у њему успоставља историјски портрет Џем султана.

Остави ли се по страни евокација митских матрица које је изучавао Џацић, а које, гледано из ове новопостављене перспективе, у *Проклетој авлији* функционишу као конститутивни део историографског а не некаквог аутохтоног, и семантички супериорног дискурса, као његов комплементарни и корелативни моменат, али и откривена микроформа историјског романа чији је протагониста управо Џем, чини се да је семантичко жариште уводног дела петог поглавља смештено унутар синтагме *човек погрешног првог корака* (Па 58) – синтагме која, чини се, не припада ни дискурсу историографије ни дискурсу мита. То семантичко жариште се, ако се упустимо у линеарно-историографско читање петог поглавља, одаје утисак најснажнијег места неодређености Џеминовог портрета, с обзиром на то да је допуна у виду придодате независне реченице која следи у том погледу недовољно егзактно-експликативна: „човек чије тежње стално иду мимо оног што треба и изнад оног што се може“ (Па 58). Остаје нејасно због чега је Џем човек погрешног првог корака и у наставку приче, будући да се инсистира на истоветности положаја њега и његовог брата Бајазита у тренуцима када је њихова борба за престо отпочела:

„Сваки од двојице браће имао је довољно доказа за своје право и преимућство. Бајазит је био старији и сређенији, већ примљен и признат за владара у Стамболу. Џем је своје право заснивао на другим доказима. Бајазит је рођен за владе њиховог деда Мурата II, док им је отац био још само наследник престола, и то од мајке ропкиње. Џем је рођен када је Мехмед II већ био султан, а мајка му је била од кнежевског рода из Србије“ (Па 59).

Ни иницијална констатација да је један од њих

„старији, мудрији, јачи, ближи свету и стварном животу и свему ономе што већину људи везује и покреће, човек ком све полази за руком, који у сваком часу зна шта треба а шта не треба учинити, шта се може а шта не може тражити од других и од себе“ (Па 58),

посматрана искључиво у контексту петог поглавља, изгледа да не проистиче из чињенице да је млађи брат био „бујна глава“, епикурејска душа од књиге и поезије, несклон и невичан политичким и овоземаљским пословима, јер историји османског царства не

⁸⁶ Ћамил се отуда и сматра Џеминовим биографом, иако у самом тексту *Проклете авлије* нема назнака да је младић из Смирне оставио за собом било какав целовит и заокружен ауторски траг. Хаимово приповедање о Ћамиловом животу садржи тек помене „рукописа“ и „бележака“ о Џему заплених у процесу утамничења младића из Смирне, дакле – посредни су поново „отпаци“ једног приповедачког покушаја уобличења од којих, уосталом, није остало ништа.

мањају велики владари-песници: познато је да је сам Мехмед Освајач волео и писао поезију, те да су песници, мислиоци и читав учитељски staleж у његовој Порти уживали посебне привилегије и имали повлашћени статус у односу на, на пример, staleж свештеника (Иналдик 1974: 43, Фон Хамер 1979: 246 – 249).⁸⁷ Одредница *човек погрешног првог корака* отуда се, показује нам линеарно-историографско читање петог поглавља, не треба неопрезно и неопозиво изводити из концепта *vita contemplativa* отеловљеног у Џему, што делује као заводљива теза будући да се у том домену најпре остварује двојништво несудженог султана и његовог биографа Ђамила, дакле једна важна тематска линија романа, која је, испоставиће се, пре Ђамилова фантазматска пројекција него стварни *modus vivendi* протагонисте. Уосталом, за разлику од султана Џема Вере Мутафчијеве, али и за разлику од Ђамила самог – тог изолованог и интровертног аскету-интелектуалца с друге стране – турски претендент на престо у петом поглављу *Проклете авлије* није ни представљен као узорна или стереотипно виђена контемплативно-аскетска фигура оријенталног песника.⁸⁸ Његовој карактеризацији ће врло брзо, већ у наредној реченици, бити придодате готово антагонистичке одлике једног античког идеала егзистенције са подразумеваним активним одношењем према свету и сопству које укључује и посве немонашку бригу о телесном аспекту бића: „Поред тога био је добар пливач, атлет и ловац“ (Па 58). Уз то, не треба сметнути с ума да је све оно што Џем чини, како на пољу духовног тако и на пољу телесног „подвизавања“, мотивисано *уживањем* које је начелно супротстављено контемплативном опредељењу једног мистика / песника а које се, с друге стране, нужно не коси са идеалном фигуром императора: „‘Бујна глава’, без мере у мислима и уживањима, тако да му је дан био кратак и да је од ноћи и сна узимао колико год је могао, да би продужио свој дан“ (Па 58). У даљој, историографској разради портрета још је мање поткрепљења атрибуту *човек погрешног првог корака* начином на који је мотивисано друго важно одређење – *човек зле среће*: султан Џем своје понашање промишљено подешава према делању свог брата, а његови неуспеси изазвани су не некаквом унапред датом фаталном погрешком, већ пре унеколико контингентним сплетом историјских околности у оквиру којих се Бајазит нашао у нешто повољнијем положају после очеве смрти. Џемова *зла срећа* производ је не његовог *погрешног првог корака* и обрнуто – његов *погрешни први корак* не може производити *злу срећу*, зато што су искључиво спољашњи чиниоци оно што тој злој срећи директно и несумњиво претходи.⁸⁹

⁸⁷ Фон Хамерова историја османског царства говори о владавини Мехмеда Освајача као о добу процвата османског песништва, чему је погодовала и меценска делатност самог императора (1979: 249). У контексту културне политике у доба владавине Мехмеда II, мало је вероватно да је чињеница што је млади Џем „на највиша мјеста свога двора и државе постављао [је] пјеснике [...]“ (1979: 249) изазивала чуђење или представљала ексклузивитет, будући да су од седморице учених Освајачевих везира „четворица [била] пјесници и то међу њима ова два највећа велика везира за његове владавине: Махмут-паша, који је уредио хијерархију улеме, и Мехмед Карамани, који је уредио државне службе“ (1979: 249).

⁸⁸ Према доступним историјским документима, тешко је претпоставити да би Џем султан одиста могао бити таквог духовног профила: Фон Хамерова историја види га првенствено као ратника (1979: 255), Иналдику *Османско царство* изједначава претендента и наследника престола у улогама политичких марионета незадовољника Освајачевом владавином, инсистирајући ипак на субверзивном Џемовом потенцијалу (1974: 45), док историчар Никола Ватен у тексту *Успон Османлија* нуди портрет младог принца као активног војсковође и борца за власт коме на руку није ишла прерасподела снага између дворова након очеве смрти (2002: 123–125).

⁸⁹ То што је Бајазит „као старији и искуснији“ и „по својим склоностима много боље познавао велику очеву царевину, њене законе и уредбе, њене изворе прихода и односе са осталим светом“ (Па 59) у наративном ткиву петог поглавља *Проклете авлије* интерпретирано је не као његова предност, већ као недостатак, будући да је ово опсесивно занимање за политичке послове одређено скученошћу и ограниченошћу његовог духа (у историографској литератури постоје комплементарна виђења Бајазитовог лика. О томе у: Ватен 2002: 125). Није могло бити случајно то што је управо Џем био миљеник самог Освајача: велики император морао је имати слуха за то коме је упутније оставити престо у наслеђе. У том духу, важно је приметити да је славни отац управо млађем сину препустио послове у преговорима с Јовановцима – витешким и монашким редом устоличеним на острву Родосу, првом бастиону одбране католичких земаља који Мехмед Освајач, упркос својим владарским и војним способностима, никада није успео да освоји (в. у: Иналдик 1974: 42).

На војно-освајачком, практичном плану, браћа су у почетку изједначена: Бајазит јесте „први стигао у Стамбол и преузео власт“, али је Џем, упркос томе што његови људи нису били међу собом тако добро

Други важан моменат у ком би се могао потражити кључ за разумевање семантичког жаришта Џемотовог портрета, као и тачка унутар које се Џемотова судбина и судбина Ћамил ефендије преклапају јесте султаново двојно порекло. Али, чини се да проблем хибридног идентитета, једног од битних узрочника Ћамиловог трагичког осећања живота (Билић 2015: 164), није проблем који мучи претендента на османски престо, напротив – он га у надметању с братом истиче као своју предност, јер је реч о племенитом пореклу. Уместо да понуди решење загонетке о Џемотовом погрешном првом кораку, повезивање категорије идентитета с потенцијалном примордијалном грешком би пре могло бити посматрано у контексту султанове дубиозне одговорности за сопствени усуд: која је уопште мера *погрешног првог корака*, где и када тај корак почиње, а где и када се завршава; да ли је он у својој примордијалности на неки начин предестиниран, пренаталан или „стечен“, „завређен“ пре самог ступања на историјску позорницу која је поприште његовог испољавања? Каква је Џемотова улога у његовим оквирима – да ли је он субјекат или пасивни објекат коме се та грешка догађа? Напослетку, на који начин ово одређење опализира у Ћамиловом самообрачу-исповести, односно због чега и у којој мери оно постаје примарна тачка Ћамилове идентификације с том интригантном и маргинализованом историјском личношћу?

Постављена питања сугеришу нешто важно о структури Џемотовог lika каквим је он дат у петом поглављу: историографски део, наиме, започиње уобличењем једног портрета чија се интенционалност не остварује у контексту парадигматичности светскоисторијског јунака историјске фикције или пак веродостојно и посредством историјских извора валидно изведеног и чињенички подупртог портрета једне историјске фигуре, како би то било учињено у неком историографском спису миметичко-фактографских претензија. Семантичко жариште тог сегмента не почива отуд на месту и улози Џемот султана на пољу историјске панораме заплета или збивања која ваља да буде универзално или референцијално-веродостојно, већ на осликавању сингуларне егзистенције затечене у граничној ситуацији којој је историја тек једна од могућих позадина. Утолико је онда неуобичајнији наставак те приповести којом ваља одговорити на питање шта је то Џемот *погрешни први корак*, будући да је он уобличен типично историографски. Показује се, дакле да није митски слој, како је то веровао Џацић, оно што, као некекав *deus ex machina* покреће историјске процесе и одређује Ћамилову судбину, већ да се унутар одређења *човек погрешног првог корака* отварају нова значења која, коинцидирајући са историографским и архетипским дискурсима еквивалентног логосно-мисаоног поларитета, појављује домен сингуларног, где се Џемотова судбина више не открива као историографски веродостојна или естетски парадигматична, већ као трагична.

Једноставније речено, ако синтагму *човек погрешног првог корака* доживимо као позив на даље линеарно-историографско читање и тумачење, односно на узрочно-последично откривање њеног значења и ефеката у тексту који следи и ваља да послужи као наративна илустрација – а овде је, још једном ваља нагласити, реч искључиво о петом поглављу – онда би се даља разрада Џемотовог портрета могла видети као наративни промашај. Иницијална констатација о *човеку погрешног првог корака* у колизији је са биографском наративом која има да уследи као њено разјашњење. Чињеница да је Џемот избегао неминовну смртну пресуду, те да је ступио у савезништво са моћним египатским султаном и у тренуцима када је његов положај озбиљно угрожен присуством братовљевог шпијуна у својим редовима, указује не само на његову спремност и способност већ и на реално постојећу могућност да заузме османски престо. Таква његова позиција, међутим, врло брзо бива доведена у питање. У тренутку када његова војска још једном бива потучена – што, индикативно, ни на који начин у тексту није мотивисано нити објашњено – а Џемот ступа на европско тле као штићеник католичког монашко-витешког реда Јовановаца, он постаје – и то је друго семантичко жариште портрета – „средство у рукама тога света“ (Па 61).

повезани, брзо организовао војску и заузео Брусу – стару османску престоницу. Прва битка међу браћом завршена је у Џемоту корист. Стратешки и политички, браћа су такође мање-више изједначена будући да су и једног и другог „подстицале моћне паше, вођени искреном оданошћу или себичним циљевима“ (Па 59).

Активну позицију претендента на престо и човека који је предузимао одређене кораке, ма какви они били, сада неочекивано смењује посве супротна, пасивна улога одметника, залогова, заточеника, роба и – у неколиким навратима употребљеним означитељем – средства. Џем престаје бити протагониста властите приче а његово место заузимају истакнуте политичке фигуре какви су Пјер д'Обисон, владари звучних имена, дипломате и папе чија делања одређују даљи развој наративног тока и саму Џемову судбину. Сама та трансформација мотивисана је имплицитно и није случајно што се она одиграва управо на простору католичке Европе: историографски слој *Проклете авлије* између осталог има и за циљ да захвати битне промене које су се на тим просторима одиграле на прелазу из средњег века у модерно доба, а које се доноси колапс теоцентричног погледа на свет са утицајем на домене спољње политике водећих западних земаља. Виђен кроз оптику Џеминовог живота, дати историјски контекст открива се као велики наратив о идеји општег хришћанског супротстављања исламској инвазији чије се наличје испоставља далеко сложенијим и проблематичнијим и укључује све оне закулисне радње – *велике заплете*, како каже приповедач – које етику, политику и идеологију тог великог наратива доводе у питање.⁹⁰

„У свему томе Џеминова личност игра велику улогу“ (Па 63) – парадоксална је констатација приповедача која долази након потпуне објективизације и пасивизације османског претендента на престо, амблематски-сугестивно⁹¹ приказаним у два сценама у којима је он виђен управо *под маском* султана, као глумац у позоришту и марионета, односно објекат историје: први пут када га француски краљ предаје папској власти,⁹² а други пут када прима Бајазитовог изасланика који је претходно склопио тајни споразум с папом о Џеминовом плаћеном заточеништву.⁹³ Од *човека погрешног првог корака* до политичког и историјског објекта или *средства* распон је нешто дужи од деценије у којој, чини се, главну улогу игра *историја сама*, а не Џем султан: сам историјски портрет овде је дат схематски једнодимензионално, као шаховска фигура којом управља надређени апсолутни ум историје. То, међутим, не значи да је одређење *човек погрешног првог корака* наративна странпутица или трик приповедача, напротив – оно је, будући семантичко жариште, кључно за разумевање Џеминовог портрета. Његова функција се остварује у указивању на то да се у самом срцу историографског дискурса *Проклете авлије* отвара зјап – вишак значења који тај дискурс не производи, унутар ког не може да оперише и који му измиче. То је *психолошка димензија* Џеминовог лика, која је, с једне стране, пријемчивија за романескну реч историјског романа, а с друге – за језик психозе где постоји отворена могућност досезања истине о Џем султану кроз поистовећивање, што је перспектива која ће бити омогућена у наредном поглављу *Проклете авлије*. Због тога пето поглавље фигурира као увод у оно што тек предстоји – у оно „са другим смислом говорено“ (Па 67) што потиче од Ђамиловог психотичног поистовећивања произашлог управо из неумереног уживљавања у једну историјску причу.

Описани вишак значења тек је наговештен мањкавошћу историографског дискурса *Проклете авлије*, унутар ког је немогуће успоставити јасне и недвосмислене споне између примарног и секундарних означитеља, односно, како је већ изложено, између одреднице *човек погрешног првог корака* и свих облика њеног мотивисања који се у тексту појављују

⁹⁰ Примера је много и њихово излагање у највећем сачињава читаву Џемову историју затпочеништва дату у петом поглављу.

⁹¹ Сугестивност наведених сцена, међутим, не наводе ауторског приповедача на коментаре или дискурзивне екскурсе који би пореметили илузију егзактног историографског приповедања.

⁹² „У сјајној пратњи Џем улази у Рим, где му у сусрет излазе кардинали, цео папски двор, заједно са дипломатским представницима. И он и пратња му у сликовитој источњачкој ношњи, на добрим коњима. Сутрадан је папа примио врло љубазно толико жељеног турског принца у свечану аудијенцију. Џем је одбио да се поклати пред папом као што то чине сви други, и загрлио се с њим као раван са равним и владар са владаром“ (Па 62).

⁹³ „Џем пристаје да прими изасланика, али само као султан, уз потпуни церемонијал. Седео је прекрштених ногу на нарочитом престолу, окружен својом пратњом. [...] Бајазитов изасланик је пао ничице пред Џем-султаном и предао писмо и дарове које му шаље брат“ (Па 63).

као објашњење Џемових поступака. Истовремено, искорачење из линеарно-историографског читања указује да те споне несумњиво постоје: погрешан први корак би могао укључивати и Џемову „бујну главу“ заинтересовану за државне послове у недовољној мери и његову лаковерност и несналажење у околностима западних макијавелистичких политика, и његово наивно, безумно уверење и фикс идеју да он остаје турски султан упркос поменутиим околностима које пак темељно не разумева.⁹⁴ Та дестабилизација текста и његово распопућивање на двојаку могућност читања и разумевања која се обзнањује у виду замагљене мотивације и конституисања Џевог портрета према логици не-целог, несвојствена је дискурсу историје, будући да је њиме немогуће трасирати пут ка оном што се традиционално одређује као историјско сазнање. С друге стране, она је инхерентна управо дискурсу романа. Дискрепанција која се појављује на разини историографско – романескно, разрешена у доживљавању петог поглавља као ембрионског историјског романа, семантички је индикативна: њоме ауторски приповедач, који овде има да наступи, а на концу и наступа, као *историчар*, односно Џево *биограф* какав Ћамил никада није успео да постане, сугерише да се истина Џевог усуда налази негде другде, мимо и упркос датом, завршеном и биографски целовитом историографском портрету: онде где историчар постаје уметник – као ауторски приповедач, или безумник – попут Ћамила. Обе перспективе подразумевају трансгресивно надилажење ограничења историографије и (историјског) сазнања.

4.4. Џем султан, Ћамил, Карађоз: онтологија и политика двојништва

Осим што постоји као демонстрација покушаја да се лик Џем султана уобличи у целовит историографски портрет, петог поглавље романа – историјски микророман под маском историографског списка – фигурира и као део једног у уметничком смислу замашнијег и суптилнијег поетичког пројекта: потраге за узроком Ћамиловог лудила. Тиме назначени сегмент не представља само увод и унапред задату корекцију Ћамиловом пристрасном говору о Џему у шестом поглављу *Проклете авлије*, већ и фактографско-референцијални прилог биографији једног другог, фикционалног јунака чији се идентитет конституише управо у релацији с том историјском личношћу.

Ћамиловом лудилу посредује поглед фра Петра, јер се о његовом узроку пита управо тај приповедач-сведок. Његова запитаност изражена је, како то први примећује Џацић (1996б: 92), упитним заменицама *кад?* и *како?*, које се не односе само на оно очигледно – на тачно време и начин Ћамиловог привођења у Проклету авлију. Та питања, истовремено, сведоче и о самом фра Петру као човеку којег одликују „рационално мишљење и понашање“ (Џацић 1996б: 117); његов поглед тиме бива окарактерисан као „трезвен, немистификаторски, објективан“ (Џацић 1996б: 117). То је поглед који трага за узроком, јер „знати узроке, значи у крајњем управљати ситуацијом са великом сигурношћу“ (Ватимо 2011: 114), фундираној у картезијанском идеалу извесности. Поменуто трагање подразумева и способност да, како се у парентетичком коментару приповедача парафразира „метапоеитичко“ уверење фра Петра, *нешто од људске истине*, а благодарећи *разумену и искуству* као врховним људским вредностима на етичком хоризонту крешевског фрањевца, назре у несавршеном, непотпуном па и нетачном преобиљу информација које до трагаоца у његовом путу ка истини-узроку пристижу. Сазнање *нечега од људске истине* врховни је циљ фра Петра, до којег он долази *разумом и искуством* – то су одреднице у оквиру којих нам ауторски приповедач открива кључног приповедача-сведока *Проклете авлије* као отелотворење *субјекта извесности*⁹⁵

⁹⁴ Наведени поступци које овде одређујемо као *дестабилизација текста* или његово *распопућивање* карактеристични су за Андрића, а наслутио их је већ Петар Џацић у свом раном есеју *Иво Андрић*: „Све је јасно, али упркос томе свет, његове појаве и људи у њима, нечитак су текст“ (Џацић 1996а: 386), не развијајући, нажалост, ову тезу до крајњих консеквенци ни у каснијим радовима.

⁹⁵ Синтагма *субјекат извесности* Лаканова је инваријантна израза *картезијански субјект* (в. у: Лакан 1986: 35–48). Према Лакану, основна девиза субјекта извесности – *cogito, ergo sum* – израз је одбијања тог типа субјективности да призна удео несвесног у сопственој структури, конституишући је искључиво на темељима (свесног) мишљења и тиме промашујући истину свог бића која почива у жељи, односно у несвесном: „Ја сам

произведеног укрштањем сократске рационалности и религиозно-метафизичког залеђа његовог позива. Та рационалност и фратрово поверење у емпиријско искуство стварности,⁹⁶ као и други важни биографски означитељи везани за малог брата, какви су његово звање или набројана интересовања на почетку романа,⁹⁷ сугеришу о начину на који овај јунак трага за истином, што није без важности, с обзиром на то да његов мисаони пут, као наизглед наративно повлашћен у роману, оцртава линију читаочевих почетних уверења која на специфичан начин обликују и његово знање о Ћамилу и Џем султану.⁹⁸

Други важан извор тог знања, које до читаоца долази у пречишћеном, редигованом облику, филтрирано рационализујућим погледом фра Петра и евокативном перспективом неименованог младића, јесте Хаим – приповедач који се експлицитно карактерише као непоуздан, те као такав – произвођач приповести коју фра Петар својим разумом и искуством ваља да пречисти. Непоузданост његовог говора не проистиче само из чињенице да је Јеврејин из Смирне био вечито „брижан и уплашен“ (Па 39), имајући у виду један готово лаконски, неупадљив коментар ауторског приповедача:

„У својој страсти да све каже и објасни, да све погрешке и сва злодела људска открије и да зле изобличи а добрима ода признање, он је ишао много даље од оног што обичан, *здрав човек* може да види и сазна“ (Па 40, курзив наш).

Хаим се недвосмислено одређује као болестан човек – он је параноик.⁹⁹ Отуда је знање које читалац има о Ћамиловом прошлом животу, а које би, уобличено као биографска приповест, требало да раскрије основне узроке његовог лудила, одређено параноичном

исто тако разлучио функцију субјекта извесности у односу на истраживање истине“ (Лакан 1986: 45). Речима Карла Јасперса: „Стога оно што ја сам јесам, увек остаје питање, а ипак је то и извесност која све друго одржава и испуњава“ (Јасперс 1973: 65). С друге стране, имамо у виду Ничеа и његову конструкцију *теоријска* или *сократска култура*, која би се могла разумети као културни контекст субјекта извесности и коју аутор *Рођења трагедије* противставља искуству трагичне културе – искуству које одређује Ћамила и Џема као трагичке јунаке: „Док несрећа што дрема у недима теоријске културе почиње полако да плаши модерног човека те он, узнемирен, из ризнице свог искуства граби средства да отклони опасност, а ни сам у ствари не верује у та средства; док, дакле, почиње да наслућује своје сопствене последице, велике широко саздане природе умеле су невероватно смишљено да искористе оруђа саме науке, како би показале границе и условљеност сазнања уопште и тиме одлучно порекле право које наука полаже на опште важење и опште циљеве; при том доказивању први пут је она варка сазнана као таква која помоћу каузалности приписује себи моћ да проникне у најдубљу суштину ствари. Безмерна Кантова и Шопенхауерова храброст и мудрост извојевале су најтежу победу, победу над оптимизмом што скривен почива у суштини логике, а који је опет најдубља основа наше културе. Ако је он, ослањајући се на њему несумњиве вечите истине, веровао у могућност сазнања и докучивања свих светских загонетки, и простор, време и каузалност узимао као потпуно безусловне законе најопштијег важења, Кант је открио како су ови у ствари служили само за то да пуку појаву [...] уздигну до једине и највише стварности и поставе на место најдубље и истините суштине ствари, па тако онемогуће њену истинску сазнају, тј. по једној Шопенхауеровој изреци, да сневача још дубље успавају [...] Та сазнаја је увод у једну културу коју ја смело називам трагичном: њена најважнија ознака је да се на место науке као највиши циљ поставља мудрост која се, незавањавана замамљивим скретањима наука, спокојним погледом окреће читавај сличи света и у њој тражи да вечиту патњу самилосним осећањем љубави схвати као сопствену патњу“ (Ниче 1983: 110).

⁹⁶ Упркос томе што је редовник, фра Петар „није мистик“ (Џацић 1996б: 117).

⁹⁷ Узимајући у обзир наведене чињенице фикционалне биографије, Сузана Цоха даје инспиративну анализу фра-Петровог lika: „Комплексност сугериране истине *Проклете авлије* описује и линија назначена занимацијама фра-Петра као *чувенога сахачије, пушкара и механика* [...], што се може повезати с чињеницом да је људски живот, према кршћанству, од изгона из Раја и последичнога сукоба Каина и Абела, који су уследили као казна за исконски гријех, осуђен на временску ограниченост (симболизирану сатовима) и међусобно сукобљавање (симболизирано оружјем). Но, ако је судити према аргументима којима је фра-Петар тјешо Ћамила (*Док год има мрака, биће и сванућа* [...]), препознајући Бога у фасцинантним природним појавама [...], његова визура рачунала је на оно што је изнад таквога свијета и послје таквога живота, што уосталом претпоставља и сам његов позив“ (2015: 192, курзиви ауторкини).

⁹⁸ Премда начелно супротстављене, сократска рационалност и религијско-метафизичко залеђе портрета фра Петра имају заједничко упориште управо у оним тачкама у којима се он успоставља као субјекат извесности: оба аспекта су, деридијански речено, производ метафизике присуства.

⁹⁹ На другом месту, фра Петар га експлицитно одређује и као поремећеног човека који „види опасности и где их нема“ (Па 78).

структуром тог приповедача.¹⁰⁰ Таква структура, а то би значило и такав искуствени хоризонт, боји Ћамилову / Џемову личност и причу о његовој прошлости чинећи је проблематичним производом комплексног преплета логичко-каузалног, референцијалног резонувања и делузивног мотивисања назначене референцијалности унутар којег референцијална тачка „пада“ у онај *point de capiton* одређен не некаквим објективним датостима „реалности“ већ искључиво субјективним искуством параноика.¹⁰¹

Рационалношћу фра Петра која се, како је то Џадић истакао, прелива у повишену рационализацију, и Хаимовом паранојом оивичена је приповест о Ћамиловом лудилу, што се тек у први мах може учинити као парадоксална приповедна стратегија. Дволичје потраге за узроком-истином тог лудила, од којих је она која се приписује фра Петру одређена као цивилизацијски парадигматична, док је Хаимова посве супротна – девијантна и патолошка, сугерише о огледалској природи њиховог односа: ако се фра Петар ослања на разум и искуство не би ли тако утемељеном причом загосподарио ситуацијом која му се показује као застршујућа и необјашњива, онда би логика Хаимовог резонувања, хиперболички доследно спроведена, заснована на успостављању узрочно-последичних веза, осветљавању тамних места, дочаравању и домишљању сцена, догађаја и мотивација која су сведоку приповести начелно недоступна, почивала на сродним принципима.¹⁰²

„Призоре који су се одиграли између двоје људи, без сведока, он је знао да исприповеда до невероватних појединости и ситница. И није само описивао људе о којима прича него је улазио у њихове помисли и жеље, и то често и у оне којих ни сами нису били свесни, а које је он откривао“ (Па 40).

Парадоксално, ти методи, у својој апсолутизацији интерпретативних моћи људског ума на путу ка сазнању, постају двојнички, имплицирајући критички однос према гносеолошкој традицији западног мишљења: самерено патолошком искуству параноика, епохално искуство субјекта извесности утемељено у картезијанском когиту открива своје девијантно наличје које, у опсесивној али логички доследно спроведеној потрази за узроком, нужно промашује истину којој начелно тежи.¹⁰³ Уместо истине, крајњи домет тог трагања постаје сигурност по себи: сигурност цивилизацијски парадигматичног субјекта извесности, подједнако колико и патолошка и девијантна сигурност параноика очитује се у *смислу* који се производи у суочењу са оним што је необјашњиво, неизрециво или контингентно. А смисао се овде открива као тотализујуће телеолошко приповедно начело ка коме стреме приповедачи Андрићевог романа тежећи да причу о Ћамилу / Џему саобразе и објасне сопственим светоназором, кроз сопствене гносеолошки ограничене перспективе. Другим речима, смисао у *Проклеtoj авлији* третиран је као облик и производ делиријума.

Предоченим епохално субверзивним наративним гестом приповедача *Проклете авлије* омогућена је појава двојника. Удвајање се, као литерарни уметнички поступак, кроз своју

¹⁰⁰ Параноја као психотични поремећај личности у клиничком смислу је најчешће одређивана управо у релацији с категоријом знања. Због тога не изненађује да су психолози и психијатри у дугој историји изучавања ове болести издвајали управо *манију интерпретације* као основну психопатолошку манифестацију параноичне психозе (Јакан 2002). Параноиково знање, међутим, чини се да долази пре интерпретације. Интерпретација овде постоји тек као помоћно средство или логичко и херменеутичко „поштапање“ којим параноик потврђује оно што већ зна унапред (в. студију о параноји Јасмине Ахметагић (2020) која је насловљена управо тако – *Знати унапред*).

¹⁰¹ Према Лакановој теорији језика – обради Сосирове парадигме – језик је устројен као означитељска батерија по себи лишена значења. Тек унутар *point de capiton* – операције којом „означитељ зауставља иначе бескрајно клизање значења“ (према: Асун 2017: 44) – конституише се *смисао* карактеристичан за одређену дискурзивну заједницу, епоху или, гледано на нивоу појединачне свести – за психичку структуру једне субјективности која усмерава светоназор појединца.

¹⁰² Није отуда изненађујуће што се Хаимова позиција начелно може самерити позицији свезнајућег приповедача.

¹⁰³ Описано (пре)вредновање метафизичке традиције Запада која почива на аристотеловском појму знања као сазнања узрока (Ватимо 2011: 114) Андрићев је дуг Ничеу – филозофу који је објавио смрт метафизике, односно оног типа филозофије заснованог на мишљењу праузрока.

дугу историју увек појавује у релацији са Законом.¹⁰⁴ Закон се читује многооблично и на више равни људског искуства: као, употребимо ли лакановску терминологију, Име Оца или закон Симболичког поретка унутар којег се, поунутрашњујући његове узусе, конституише субјекат;¹⁰⁵ као реални закон – друштвено институционализована надградња Имена Оца; као граница самог субјекта – његовог идентитета, суверенитета и аутономије; као, напослетку, граница разума – што је у *Проклетој авлији* контекст фра Петрове и Хаимове приче о Ђамиловом удвајању о коме је већ било речи и који одјекује кроз читав процес уобличења двојничког односа Ђамила и Џем султана.

Следствено свему реченом, тема уобличења историјског портрета у Андрићевом роману показује се кудикамо важнијом од теме Ђамиловог лудила / удвајања посматране изоловано. То сугерише наративна поставка *Проклете авлије*: потрага за узроком Ђамиловог лудила и његовог поистовећења са једном историјском личношћу, базирана на „истраживању“ биографије младића из Смирне, осујећена је ограниченим перспективама приповедача-трагалаца: Хаима и фра-Петра. Хаимово излагање Ђамиловог животног пута, наравно, није без значаја. Оно свакако маркира одређене битне тачке унутар којих се овај двојнички однос успоставља, захватајући и неке дубље разлоге од пуких биографских, спољашњих или срединских на које првенствено реферише и у којима види узрок.¹⁰⁶ Иако епизода са Ђамиловом мајком има за циљ (у Хаимовој параноичној интерпретацији) да оцрта наследне путање којом би се његова судбина могла објаснити, те тако меланхолија мајке и њена неприхваћеност у оквирима друштвених конвенција умногоме осветљава Ђамилов аутистични положај и „првобитни грех“ којим ће бити обележен и априорно искључен из заједнице, мотивишући притом јунакову прекомерну солипсистичку „заљубљеност“ у књигу

¹⁰⁴ Надовезујући се на примитивна анимистичка веровања о двојништву (Ранк 1979), већ је античка идеја о андрогину – моћној „примордијалној раси“ која, починивши низ хибриса, ударивши на богове, бива осуђена на трагичко разједињавање и вечну потрагу за својом изгубљеном другом половином (Евола 1990: 59-64) – доводила у везу феномен двојника и трансгресију Закона. Двојништво средњег века и ренесансе обележено је народном карневалском културом, где важну улогу игра лик луде. Опскрбљена најважнијим карневалским реквизитом – гротескном маском лудила – луда би постајала огледалски одраз самог владара, „шљави двојник краља“, „обрнута слика моћи“ која „руши привид свакодневља“ и обзнањује могућност другачије реалности (Левер 1986: 32, 47, 74). Уосталом, није случајно што се луда често приказује с огледалом у руци: „огледало је дакако огледало истине. [...] Луда је огледало у којему краљ у сваком тренутку може мотрити своју слику. Сliku која се увелико разликује од оне коју му узвраћају његови службени портрети, слику која се непрестанце раставља и замућује, прелама се. Гледајући своју луду, види краљ свој гротескни протулик“ (Левер 1986: 113). Оваква фигура двојника-луде постаје темељна за ренесансну књижевност: од Еразма до Шекспира и Сервантеса. На трагу трансгресије уобличене су и фигуре двојника у литератури 18. и 19. века. Као реакција на тековине рационализма и просветитељства, картезијански *cogito*, а касније и на фиктеовски трансцендентални идеализам и идеје позитивизма, фигура *doppelganger*-а запоседа странице сентименталистичких приповести и готских романа, да би се из популарне књижевности преселила у поетске визије класика романтичарске и реалистичке поезије. У складу са духом времена, двојник се преображава: општа тенденција јесте његово *поунутрашњење* и померање на план унутарњих превирања психе јунака.

¹⁰⁵ Према Лакану, у питању је Закон који ступа на снагу оног тренутка кад субјекат уђе у језик: подјармљеност – отуђеност – субјекта симболичким поретком загарантована је разрешењем едипалног сукоба у корист Имена Оца, односно поунутрашњењем Закона које насилно прекида предјезички, мајчински ужитак Реалног. Ова отуђеност нужан је услов постајања субјектом. С друге стране, репрезенти мајчинског ужитака у каснијим развојним стадијумима јесу *објекти узроци жеље* – *objet petit a*. Расцепљеност субјекта – његова *фаличност* – отуда, према Лакану, има два извора: један почива у чињеници да он никада није једно с пољем језика унутар којег се конституише: „Други је мјесто гдје се поставља ланац означитеља, који управља свим што се од субјекта може уприсутнити, то је поље тог живог бића, гдје се субјект има појавити“ (Лакан 1986: 217–218). Други пол расцепљености долази од онога што је „стварни [Реални] мањак [...] а састоји се у томе да живо биће, будући да је сполни субјект, потпада под индивидуалну смрт“ (Лакан 1986: 219).

¹⁰⁶ Тако на пример Хаим врло добро детектује клиничку слику једног схизофреничара, чије склоности ка овој болести бивају детерминисане интеракцијом срединских чинилаца и генетике (психолошки нестабилна мајка и остарели отац). Премда је тешко о Ђамиловој мајци судити као о схизофреној структури подједнако колико је и проблематично било ког књижевног јунака етикетирати психијатријским дијагнозама, Хаим интуитивно – и то његова прича о Ђамилу посведочава – наслућује важност срединских и генетских чинилаца у психијатријско-медицинској *потрази за узроком*, овде иронизованом преламањем њених методолошких принципа и аналитичких полазишта кроз искуство параноичног субјекта.

и науку, она остаје на нивоу и у границама натуралистички оријентисане експликације и генезе болести.

Схваћена тек у релацији са изабраном фигуром Џем султана, датом и у петом, историографском поглављу романа и у поетизовано-психотичној његовој биографији приложеној кроз Ђамилов монолог, те у самом чину Ђамиловог великог признања у коме Џемов биограф, у неочекиваном *passage à l'acte* експлицитно и перформативно демонстрира не само отпор према Закону већ и његово коначно одбијање, мајчина судбина – та маргинална, наизглед тек илустративна бочна прича – показује се као скривена спона између различитих ликова приповести о истанбулском казамату која не експлицира, већ трансцендира идеју о трагичи побуђеног субјекта. А то је учињено управо увођењем фигуре Џем султана – историјске личности која посведочава о трагичкој величини и модернистички схваћеним, универзално-трајним аспектима отпора.

Сходно томе, могуће је говорити о двојништву Џем султана и Ђамила не само на нивоу психологије лика – субјекта удвајања, већ и у домену наратолошких особености романа: мотивациони систем и његово „разређење“ дати кроз историју Ђамиловог лудила изравно кореспондирају са мотивационим системом петог, псеудоисториографског поглавља у целини посвећеног Џему, те тако удвајање постаје структурално обележје *Проклете авлије*. Ма колико да мотивисање поступака јунака наликовало на доследно спроведени, логички и узрочно-последично устројени наративни механизам, сагледавање тоталитета Андрићевог романеског света имплицира значења проистекла управо из немогућности да се узрок и последица до краја семантички подударе у својој смислотворној целисходности. Код Ђамила, реч је о неподударности, односно недостатности натуралистички изведене генезе и експликације његове болести приложене Хаимовом причом и његове жеље – идентификације с Џем султаном. То је наративни контекст унутар ког се ти јунаци-двојници и на семантичком плану остварују према логици не-целог.

Управо је из тог разлога у *Проклеtoj авлији* немогућно дати холистички усмерен и историографски утемељен портрет реалног учесника историјских збивања какав је Џем султан. Он овде постоји тек као одраз у огледалу – означитељ мањка Ђамилове субјективности.¹⁰⁷ Већ је указано на то да психотични хипотекст Андрићевог романа условљава ишчашење наративне перспективе, услед чега псеудоисториографски, биографски заокружени историјски портрет султана постоји као отпадак оног што се потом открива као наративна истина *Проклете авлије* – Ђамилов монолог о Џему, његов (ауто)портрет, жанровски хибридна, парадоксална, визионарско-ониричка творевина настала на граници (романсиране) историографије, (ауто)биографије и исповести. Такво преакцентовање приповести последица је структуралног подражавања Ђамилове психологије. Наиме, истина Ђамиловог сопства не проналази се у оном што је скривено од очију других јунака, читаоца, или пак њега самог, потиснуто, и као такво на равни текстуре метафоризовано, наслућено, наговештено или поетски посредовано и универзализовано, како се то чини при конституисању једног егземпларног реалистичког јунака. Истина Ђамиловог сопства је све време присутна и у првом плану, као једина тема о којој младић из Смирне говори пуним говором (Катушић 2017: 120), из самог средишта властитог парадоксалног ужитка, и као јединствени и повлашћени романескни моменат у којој две свести, две субјективности – фра Петрова и Ђамилова – ступају у једини аутентични дијалог у клаустрофобичном, отуђујућем амбијенту истанбулског затвора, а име јој је управо *Џем султан*.

Али, уколико се Џем султан у Ђамиловој идентификацији појављује као означитељ мањка, његово друго лице је и објект жеље. Час у којем је несрећни младић из Смирне „преучио“ или се „заљубио“ у историјску науку и фигуру османског претендента на престо, јесте час у којем се Џем за Ђамила открива као потенцијал бескомпромисног испуњења властитог сопства у задатим му неповољним и непроменљивим – судбинским – животним околностима

¹⁰⁷ „Све фикције потичу од рада ‘прегрејане’ личне фантазије која компензује недостатке“ (Брајовић 2011: 106).

„Царев син, царев брат, цар и сам по свом најдубљем уверењу и осећању, и у исто време најнесрећнији од свих људи. Прво издан и поражен, а затим преварен и лишен слободе, усамљен и одвојен од својих и од пријатеља, доведен у трагичан процеп, а целом свету на видику, као на срамном стубу, али са гордом решеношћу у себи да у том положају истраје и да остане оно што је, подмукло варају, уцењују, продају и препродају“ (Па 67).

Мајчинско наслеђе, духовна, симболичка и дословна изузетост из смирњанског духа паланке, спознаја о вечном сукобу два света, сурово осујећена љубав према Гркињи – све су то предуслови у оквиру којих се већ фрагилна субјективност интелектуалца из Смирне трагички удваја навешћујући потпуно деструирање његове јавне персоне. Психотична структура Ђамилове личности нужно креира двојника, јер, будући да је у психози несвесно „отворено“, видљиво и оспољено,¹⁰⁸ онда се и објект жеље – његов конститутивни али суштински фантазматски елемент – мора појавити као отелотворен и реалан. У том смислу, Ђамил изједначен са Џемом, односно Ђамил који *јесте* Џем једини је облик субјективности који се на романескном хоризонту *Проклете авлије* обзнањује као *уцеловљен*, као човек „који се очигледно изгубио и тако се заувек ставио изван света и његових закона“ (Па 76). А ти закони, како фигура двојника и имплицира, не односе се само на ону секундарну и очигледну легалистичко-политичку димензију субјектове подјармљености, већ и на ону примарну егзистенцијалну, која почива у самој структури сваког постојећег субјекта, чинећи га инхерентно мањкавим, не-целим, болесним на смрт: „– Не могу ја – каже – добри човјече, оздравити, јер ја и нисам болестан, него сам овакав, а од себе се не може оздравити“ (Па 85).

Међутим, показано је да је статус Ђамиловог објекта жеље умногоме проблематичан. Џем султан као двојничка фигура није некаква идеална пројекција Ђамиловог Ја, мада је одређени степен идеализације могуће детектовати на нивоу приповедања шестог поглавља. Он је на првом месту у реално подређеној и пасивној позицији роба. Отуда се двојништво Ђамила и Џема не остварује у недвосмисленој, нарцистичкој жељи субјекта да се присвоји субјективност другог као одраз побољшане, идеализоване или супериорне варијанте сопственог Ја – Ја које у фантазму има ону моћ која му у реалности недостаје. Уосталом, Џем и Ђамил имају врло мало у реалности утемељених додирних тачака преко којих би се идентификација могла директно успоставити.

У критичкој литератури већ је указано да је кључни моменат унутар ког анонимни младић из Смирне проналази себе у османском претенденту на престо – моменат изложености погледу Другог (Брајовић 2011: 139). Тако се велика прича о аутсајдерству султана на сцени светскоисторијске позорнице и полигону игара моћи светских сила огледа у приватној причи о Ђамиловом аутсајдерству у контексту смирњанске и стварности *Проклете авлије* модерног доба. У том аспекту, оба јунака су „свем свету на видику“ (67): историјска личност – као

„симболички роб али и екстравагантна фигура која још није типски представник епохалног усуда индивидуе у судару с оркестрираним механизмима свеобухватне и свескривене моћи, овде тек наслућене у свом настајању“ (Брајовић 2011 : 144–145),

док је фиктивни јунак

„исто екстравагантан, али је и егземпляр модерне политичке псеудосубјективности у њеној репресивној произведености и употребности за тоталитарно дејство дисциплинског устројства 'механизма' политичке свемоћи“ (Брајовић 2011: 145).

Магистрална линија модерне европске књижевности двојника и удвајања подразумева и семантичке импликације које производе пародијске конотације, што је ефекат који је видљиво присутан и на релацији Ђамил – Џем. Пародијска димензија овог двојничког односа захвата и друге тематско-мотивске нивое *Проклете авлије*, па тако карневалско-гротескни *редуковани смех*¹⁰⁹ одјекује и сценама Ђамиловог привођења и кроз нискомиметски портрет

¹⁰⁸ „Који део субјекта говори? Анализа каже да је то несвесно. Разуме се, да би ово питање имало смисла, треба да смо начисто с тим да несвесно говори кроз субјект, мимо субјекта, чак и када субјект то не зна, и то говори о њему више него што он верује. Анализа утврђује да у психози управо то говори“ (Лакан 1997: 41).

¹⁰⁹ Као саставни део комедије, смех се јавља као резултат активирања комичких механизма и посебно устројене структуре комичког текста усмерене ка комичкој катарзи и анагноризи. Код Андрића, међутим, таква структура

измирског валије, обележавајући забуну у погледу Ђамилове одговорности у организовању субверзивних радњи против актуелног османског султана. Ђамил отуда не може да негира сопствену кривицу, јер његово прихватање идентитета Ђем султана као сопственог подразумева и коначно пристајање на властиту позицију с оне стране закона, при чему је признање „Ја сам то“, пародијски препознато као одраз реалне, политичке субверзије, заправо афирмација једне много сложеније, истинитије „побуне“ – идентитетске субверзије.

У том контексту, усуд Ђем султана, детерминисан деловањем „свеобухватне и свескривене моћи“ деспотских и новооснованих капиталистичких друштава одиста је еквивалентан приватном и интимном Ђамиловом усуду одређеном дисциплинским и паноптичким устројством Османске империје модернијих времена. Ова изједначеност постаје видљива тек кад се има на уму да се историјски и фиктивни јунак сусрећу и огледају на једној другачијој равни од оне очигледне, пародијски структуриране, условљене реалним, дневнополитичким, интерпретацији подложним, контингентним сличностима, порођеним институционализованим параноичко-психотичним устројством саме реалности *Проклете авлије*, метонимијски датим кроз портрет измирског валије – незнатног и неугледног шрафа сложеног правно-бироградског и политичког механизма Османске империје и саме просторне организације истанбулског затвора. Сагледавање те равни подразумева одустајање од миметичких, „хаимовски“ и истражно параноичних, „фрапетровски“ рационалистичких, узрочно-последичних и историографских метода сазнања, од питања *кад?* и *како?* и пристајање уз становиште које би се могло одредити као антирационалистичко, аегзактно, антифилозофско. Та раван постављена је на темељу сингуларног, уживљавајућег искуства трагичког субјекта и његове жеље.

„Фаличност“ Ђем султана истакнута је другим жаришним местом Ђамиловог психотичног (ауто)портрета, а централни означитељ овог места јесте лексема *султан*. Означитељ чији су семантички распони много шири него што би се то у први мах могло учинити, појављује се у оквиру Ђамилових монолога о Ђему као „недостајућа“ карика у преосмишљавању идентитета сина Мехмеда Освајача. На првом нивоу значења – „султан“ евоцира титулу као објект жеље претендента на престо, и то онај објект жеље који метафоризује вољу за (политичку) моћ потенцијалног владара, а чији је антагонистички парњак означитељ *роб*. У том аспекту, активирана је и архетипска димензија приповести: наратив о сукобљеној браћи која, уосталом, упадљиво фактички одсуствује из Ђему огледалне, Ђамилове биографије, чиме је указано на њен секундарни значај.

Други ниво подразумевао би партикуларне семантичке домете реалних околности Ђемове подјармљености: присаједињење означитеља *султан* властитој субјективности поништио би неподношљиво осећање понижености којем је јунак изложен, а који нарушава интегритет и дигнитет његове личности обележене изразитим елитизмом духа и племенитошћу. Тај ниво јасно и огледално је пак представљен и на равни Ђамиловог портрета, кореспондирајући са његовом сопственом пониженошћу и осећајем духовне супериорности према иследницима – представницима османског закона у тренутку саслушања. То је судбинска тачка поистовећења политичког и егзистенцијалног побуњеништва које постаје немогуће недвосмислено разлучити једно од другог ни код једног од двојице јунака, премда су она иницијално антагонистички постављена и „расподељена“ сваком јунаку понаособ, фигурирајући готово као статусно обележје сваког од њих.¹¹⁰

изостаје, али смех је и даље ту – то је особена варијанта менипског, редукованог смеха. „Појава редукованог смеха има доста велик значај у светској литератури. Редуковани смех лишен је непосредног израза, он 'не звучи' – да тако кажемо – већ му траг остаје у структури слике и речи, наслућује се у њој. Парафразирајући Гогоља, можемо говорити о 'смеху невидљивом за свет'“. (Бахтин 1967: 176, фуснота 4).

¹¹⁰ Другим речима, нема сумње да је Ђемово побуњеништво иницијално политички мотивисано, док је Ђамилово, насупрот томе, недвосмислено егзистенцијално, али у процесу психолошког „раста“ и продубљивања ликова, као и у колоплету деловања подјармљујућих сила моћи структурисаних истоветно на

И напоследку, означитељ *султан* надраста наведена значења постајући својеврсно обећање *уцеловљења* Џемове субјективности: „Јер тамо или овде он може бити само једно: султан. Победнички или поражен, жив или мртав“ (Па 72). Бескомпромисна тежња ка уцеловљењу пренебрегава и егзистенцијална ограничења / инхерентну подјармљеност субјективности, јер је изражена до крајности императивно, као залог њеног постојања: „А он је *осуђен* да буде султан, заробљен овде или жив у Стамболу или мртав под земљом, али увек и само султан, и једино у том правцу би могао бити његов спас“ (Па 72). Осуђеност да се буде султан имплицира амбивалентну димензију уцеловљења, унутар којег се, линијом трансгресије Закона, стапају патња и уживање: „Султан, и ништа ни за длаку мање, јер би то значило исто што и не бити, ни за длаку више јер више од тога нема. *То је ропство од којег бежања нема ни после смрти*“ (Па 72, курзив наш). Парадоксална истовремено активна (напор да се буде „препознат“ као султан) и пасивна (осуђеност да се буде султан) позиција субјекта и унутрашња расцепљеност жеље, у којој је Џемово ропство истовремено и његов спас, раскрива амбивалентна значења означитеља *султан* у којима се он показује као *објект узрок жеље* – парадоксални објект фантазматске природе, чијим (немогућим) досезањем субјект остварује властиту судбину – уцеловљење или премошћавање расцепљености. У крајњој консеквенци, Џем султан постаје парадигма делезо-гатаријевског облика субјективности, где субјект више не постоји као аутономна, картезијански кохерентна *мислећа* инстанца, већ као резидуум који се конституише *око* оних процеса који се одвијају мимо њега самог, у *Анти-Едипу* конкретизованих у слици *машине жеље* – другог имена за несвесно.

У саодношењу Џем султана према сопственом објекту узроку жеље налази се кључна тачка идентификације османског принца и Ћамила, будући да се као у изравној кореспонденцији или дијалогу могу доживети искази попут: „А он је осуђен да буде султан, заробљен овде или жив у Стамболу или мртав под земљом, али увек и само султан, и једино у том правцу би могао бити његов спас“ (Па 72), и онај који се тиче Ћамила:

„(Ја! – тешка реч, која у очима оних пред којима је казана одређује наше место, кобно и непроменљиво, често далеко испред или иза оног што ми о себи знамо, изван наше воље и изнад наших снага. Страшна реч, која наједном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо замислили и рекли и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистовестимо, а у ствари смо, у себи, већ одавно једно.)“ (Па 69).

Паралелизам који се успоставља између означитеља *султан* и заменице *ја*, спроведен кроз апоретичан однос субјекта и његове жеље, у којем се прекорачење Закона види и као субјектов свесно одабрани пут ка уцеловљењу и као предестинирана, несвесна, едиповски освенчена желећа машина трагичке кривице, указује на гранични положај егзистенције као на тачку пресека и идентитетске истости успостављене између Џем султана и Ћамила. Лик Џем султана, међутим, следом тог процеса нужно остаје запретан у наносима прошлости као и текстуалним раслојавањима којима је подвргнут, и као такав, солипсистички *издигнут* из реалности *Проклете авлије* као сублимна, ексклузивна, иконишка фигура, монументална налик јунаку античке трагедије, а истовремено сингуларна и жива у свом аутсајдерству.

Отуда је једини могући, прави сусрет Ћамила и Џема, који се напосе претапа у њихово коначно сједињење или уцеловљење, упризорен као фра Петрова визија. То је тренутак у коме се стапање прошлости и садашњости, високог и нискомиметског, трагичког и пародијског, текстуално-симболичког, фантазматског и реално-опредмећеног одиграва под окриљем перформативног деловања Ћамиловог признања *Ја сам то* и ужаса које то признање производи у самом фру Петру. Оно, с једне стране, укида расцеп унутар Ћамилове субјективности потврђујући његово место с оне стране Закона, док с друге стране – и то је оно што је за фру Петра истински ужасавајуће – генерише један други расцеп инхерентан самом Закону, у којем је могуће увући „невина у бесмислену истрагу“ (Па 78). Закон *Проклете авлије*, одређен као *безумна мрежа* „коју плету, затежу и мрсе између себе

различитим дијегетичким нивоима приче (као средњовековна моћ и моћ модерних времена), таква категоризација отпора постаје кудикамо амбивалентнија.

болесници сишли с ума и царски полицајци без душе и памети“ (Па 78), заснован је не на физичкој тортури тела, пукој изолацији и измештености из уобичајеног поретка стварности, већ на паноптичком дисциплиновању подјармљених и мучењу душе, чиме себи обезбеђује тотализујуће и свеприсутно, фантомско биополитичко дејство, свODEћи субјекте на пуко физичко постојање или на голи живот.

Закон који влада у Депозиту у том смислу коинцидира са једном девијантном амбиваленцијом у слици његовог простора: стамболски затвор, наиме, доима се необично *отвореним*. Казамаатско двориште упоређено с „вашариштем“ у које затвореници „поврве“ са првим зрацима сунца, централни је топос, место окупљања и неометаних, бескрајних, могло би се рећи и неограничено слободних вербалних испољавања његових житеља. Оно структурално више наликује карневалском градском тргу него тамници *Ex Ponta* и реконструисаног романа *На сунчаној страни*. Па ипак, Проклета авлија је, према речима приповедача, управо као таква срачуната на „мучење и веће страдање затвореника“ (Па 18). У слици простора посебно се истиче „небо, велико и немилосрдно у својој лепоти [...] Све неодређено, безимено, и туђе“ (Па 18). Ова другост простора и парадоксална отвореност Авлије ка небеским просторствима сигнализира упросторењем реализовану омнипрезентност несвесног. Реалност Проклете авлије несумњиво јесте, како је на то већ указано, несвесно психозе, а несвесно психозе подразумева изложеност и отвореност те другости несвесног постигнуте укидањем (*forclusion*) Имена Оца. О томе сведочи и облик вербалних иступања становника стамболског затвора: у њему нема правих дијалога већ се псеудокомуникативни контекст симболичке размене ликова успоставља као низ лабаво или нимало повезаних монолога, а њихов главни репрезент је човек са промуклим басом: „Тај не може више да не говори. Попустили обручи и видите да цури на све стране. Готов је!“ (Па 82).

Отвореност простора и подразумевајуће допуштење да се „слободно прича“ (Андрић 1977: 69) у *Проклетој авлији* не проистиче, међутим, из очекиваних хронотопских координата карневалског трга који контекстуализује и омогућава функционисање полифонијски устројеног универзума бескрајног поља дијалога, већ из дисторзије која се јавља на обзорју (био)политичке сценографије романа и која производи необуздану и неартикуисану бујицу или, психолошким жаргоном казано, *салату од речи* психотичних субјеката.¹¹¹ Та дисторзија резултат је судара двају идеолошких концепција имплицираних романом: с једне стране деспотско-империјалистичка машинерија Османског царства, са својом компликованом и чврсто васпостављеном структуром и законском апаратуром легитимисаном сувереном моћи а с друге стране – њено неписано, двојничко, опсцено наличје, персонификовано Карађозом. Уместо карневалске слободе да се каже све, у *Проклетој авлији* на делу је својеврсна *патологија слободе* унутар које границе постоје тек као физичка баријера имобилизације људског тела, док реч остаје необуздано да одјекује застрашујућом, смисаоно некоординисаном празнином. Отуда фра-Петров утисак да из Авлије излаза нема: све епизодне деонице романа које се односе на спољашњи свет – од пролога и епилога везаних за крешевски манастир, преко приказа смирњанске стварности и епизоде с Тамилловом мајком, до псеудоисториографског излета у давну прошлост 15. века чији је протагониста Џем султан као жаришном тачком – потврђују ту узнемирујућу, дијаболичну природу слободе и отворености, која постоји тек као двојнички корелат и нужни услов овоземаљских закона.

Чини се да је управо оваква концепција закона у *Проклетој авлији* предуслов за појаву још једне двојничке релације: оне на линији Џем султан – Карађоз. Пође ли се од схватања да је двојник „преиспитивање границе и преиспитивање на граници“ (Вардулакис 2010: 10) те да он „увек упућује на границе у култури“ (Живковић 2000), онда ваља поставити питање

¹¹¹ „Λόγος је низање, сукцесија. Λόγος је линеарност. Он је ток, след. Смисленост говора почива на његовој повезаности. На динамичким везама које чине (смислено) повезаним елементе сваког конкретног исказа. А онда – и приче. Неповезан говор, то је *салата од речи*. Збрка и несмисао. Психоза“ (Јевремовић 2013: 56).

због чега је управо историјски лик Џем султана погодан за тај лиминално акцентовани облик двојничке семантизације ликова. Ако је Карађоз, са својим специфичним иследничким методима, неконвенционалним односом према законској и бирократској апаратури и перверзно недокучивим просуђујућим мерилима, одиста представник опсценог наличја закона, само наочиглед субверзивног и контингентног, а заправо темељно подупирућег по сувереност,¹¹² није ли он антагонистички постављен према једном историјском јунаку који свој идентитет заснива управо на апсолутном одбијању и искључењу закона? Изгледа да логика којом се двојнички односи у *Проклетој авлији* успостављају проистиче из саме природе „султановог“ лика: Џем у Андрићевом роману и у овом случају има функцију да „инаугурише“ комплекс тема и мотива којима је стран узрочно-последични, експликативни или хеуристичко-епистемолошки интерпретативни замајац у креирању романескне антрополошке визије. Због тога не изненађује што је најупечатљивија сличност двојице јунака нешто наизглед маргинално као што је једна физичка карактеристика, и то управо око – орган који опредмеђује границу субјектовог тела и његов први контакт са спољашњим светом. Чуло вида је повлашћено чуло западне културе будући да оно имплицира објективност у саодношењу субјекта према свету, „пошто видети значи *имати на дистанци*“ (Мерло-Понти 1968: 12, курзив ауторов). Отуда наведени глагол почива у основи семантике грчке речи *теорија* – грандиозне тековине западне цивилизације која човеков однос према свету категорички уписује у релацију субјекат – објекат.

Међутим, индикативна је чињеница да Карађозово и Џемово око представља девијантну верзију овог органа, а тиме и његовог *modus operandi*:

„Игра очију у том лицу била је једна од великих Карађозових вештина. Лево око било је редовно потпуно затворено, али се између састављених трепавица осећао пажљив и као сечиво оштар поглед. А десно око било је широм отворено, крупно. Оно је живело само за себе и кретало се као неки рефлектор; могло је да изиђе до невероватне мере из своје дупље и да се исто тако повуче у њу. Оно је нападало, изазивало, збуњивало жртву, прикивало је у месту и продирало у најскровитије кутове њених мисли, нада и планова. Од тога је цело лице, наказно и разроко, добивало час страшан час смешан изглед гротескне маске“ (Па 24).

Уп.:

„У хроникама и писмима као и на сликама савременика Џем је приказан као човек од тридесетак година, али који изгледа као да има преко четрдесет. Угојен, таман у лицу, са левим очним капком потпуно опуштеним, тако да изгледа 'као човек који нишани'. Мрачан и плаховит, и немилосрдан према послузи, одан је уживањима, нарочито пићу, јер у њему тражи сна и заборав“ (Па 64).

Консеквентно, ова паралела међу јунацима, успостављена не пуком асоцијацијом већ симболички, претходи могућности да је Карађозово и Џемово двојништво засновано не на несумњиво постојећим сличним биографским околностима, већ на нечему тумачењу неподложнијем због чега управник Авлије и османски претендент на престо *друкчије виде* стварност. Сходно томе, цивилизацијски парадигматична теоријска релација субјекат – објекат у овој констелацији бива укинута, да би се успоставила логика поистовећивања: она логика која, речима Мерло-Понтија, омогућава сликару да, користећи се такође оком и виђењем, напусти оно што се традиционално одређује као објективна датост у корист *прождирућег виђења*, „с ону страну 'визуелних чињеница“ (1968: 12), где се субјекат и објекат екстатички стапају ништећи дистанцу, границу и Закон, позиционирајући се притом радикално дефанзивно ка свему ономе што ту стварност репрезентује.

Ефемерност двојничких паралелизама Џем султана и Карађоза наговештава разлоге њиховог мимоилажења: поменути јунаци пре би се могли доживети као двојници по

¹¹² „Оно што најчвршће ‘држи на окупу’ заједницу није толико идентификација са Законом који регулише ‘нормалан’, свакодневни ток живота заједнице колико *идентификација са специфичним обликом прекорачења Закона, суспензије Закона* (психоаналитички речено, са специфичним обликом *уживања*)“ (Жижек 1996: 99, курзиви ауторови).

различитости.¹¹³ Ако је Карађоз Џемов двојник према свим оним особинама које представљају његов потенцијал да стварност види другачије те да, као такав, прерасте у побуњеног субјекта, онда се реализација његове личности дата његовим етичким и егзистенцијалним изборима креће посве супротном путањом. Карађозов животни пут није ништа друго до једно амбивалентно и проблематично али ипак до крајности изведено конформистичко пристајање уз З/закон, где овај гротескни лик постаје ни мање ни више до представник тираније З/закона. Због тога, карактеризација Латифаге, онде где је она најближа Џем султану, идеолошки индикативно, меандрира у оквирима „граничних“ жанрова, од мелодраме до пародије, за разлику од Ћамиловог портрета оствареног у контексту политички, етички и психолошки изоштрених формалних координата трагички-сублимно интонираног самообрачуна-исповести. Као такав, Карађоз постаје *перверзна верзија Џем султана*, односно демонстрација домета неограничене воље за моћ коју и сам султан потенцијално исказује. Тиме је посведочено још једној важној карактеристици историјског портрета самог османског великаша: његовој *дволичности*, која омогућава да се тако разнородни карактери какви су Карађоз и Ћамил, а са њима и радикално различите форме одношења према Закону, преламају кроз његов лик.

До парадоксалног уцеловљења историјског портрета Џем султана у *Проклетој авлији* долази у тренутку када се субјекту извесности, за кога је Закон инхерентно недвосмислен, укаже у пуној истини ово његово опсцено наличје, које га чини не само фантомски увек делујућим већ и свеприсутним и неуништивим. Пред таквом сликом света субјекат извесности нужно капитулира, будући да су урушене етичке, политичке, као и епистемолошке координате његове структуре, а у његовој капитулацији разрешавају се судбине Ћамила и Џем султана. Фра Петрова халуцинација, која је истовремено психотична епизода једне тамновањем измучене личности, али и двојничко пристајање на одбацивање Закона, постаје овде простор реалности у којој је могуће да се младић из Смирне трансформише у „Џем-Ћамила“, дајући сингуларни одговор како на повесне тако и на психолошке загонетке романа: „– Не могу ја – каже – добри човјече, оздравити, јер ја и нисам болестан, него сам овакав, а од себе се не може оздравити“ (Па 85).

У Џем-Ћамиловом одговору, нема каузалистички-експликативног или универзалистичко-гносеолошког окончања једне херменеутичке путање, нити утехе и извесности филозофије или (историјског) знања. У игри је сингуларна позиција и судбина побуњеног субјекта који своју истину – а та истина се у Андрићевом роману проналази онкрај разума, историје и Закона – бескомпромисно заступа и живи. Таквој, сингуларној истини и двојницима који се, линијом корелативног јој сингуларног поистовећивања, „проналазе“ мимо епохалних, биографских и чињеничких датости, изграђен је монументални споменик – архитектонски чврсто и прецизно укомпоновано здање *Проклете авлије*. Последишно, историјски портрет Џем султана се у тако устројеном наративном универзуму конституише на рубу историчности, као израз ничеанске ургентне потребе за оздрављењем једне цивилизације оптерећене бременом историје.

¹¹³ У традиционалној типологији двојништва књижевног теоретичара Ралфа Тимса, удвајање се може одвијати као процес дуплирања или поделе, при чему овај потоњи даје двојнике по различитости (1949: 16).

5. ИСТОРИЈСКИ ПОРТРЕТ ЦЕМ СУЛТАНА (СЛУЧАЈ ЦЕМ)

5.1. Од историјског романа ка историографској метафикцији

Прво опсежно иманентно, филозофско, донекле и историјско истраживање поетике историјског романа дуг је мађарском филозофу и теоретичару књижевности Ђерђу Лукачу. Ограничена колико саморазумљиво – опсегом грађе коју обухвата, а који се протеже од првих историјских романа Валтера Скота до судбине жанра у тренутку стварања студије, толико и идеолошком оптиком самог аутора, књига *Историјски роман* (1937) почива на неколиким најважнијим, могло би се рећи готово нормативистички постављеним, поетичким и теоријско-методолошким премисама. Да би завредио атрибут *историјски*, тај романескни жанр, према Лукачу, мора задовољавати најмање два услова. Аутентични историјски роман, наиме, успева да на тематско-мотивском и идејном плану обухвати све сложене процесе једне историјске епохе, књижевноуметничким средствима посредујући и уобличавајући *кретање народног духа* ка одређеном историјском циљу, односно наредној етапи историје човечанства (1958: 28–29).

Другим речима, основна интенција историјског романа била би указивање на кризе у народном животу и на историјску нужност прошлих догађаја,¹¹⁴ а у складу с тим и панорамско обухватање светскоисторијске, глобалне атмосфере духа времена, чак и када се у одређеном романескном остварењу нуди приказ тек неког конкретног, мањег, локалног и(ли) временски јасно омеђеног историјског збивања (1958: 61).¹¹⁵ „Најважније је показати како се у малим, неупадљивим капиларним кретањима индивидуалног живота открива *смер* неке тенденције друштвеног развика“ (1958: 135, курзив ауторов). Отуда моћ историјског романа да виђење историје уобличи „у распону од локалне хронике до панораме светских збивања“ (Вуковић 2008: 18). Из тог поетичког и идеолошког „захтева“, произведеног хегелијанско-марксистичком теоријском оптиком Ђерђа Лукача, проистиче и онај други: протагониста аутентичног историјског романа не може бити велика историјска личност. Управо због тога што је циљ историјског романа да „с упечатљивом снагом“ прикаже „незадржив ток друштвено-историјског развика“ (Лукач 1958: 135), а друштвено-историјски развика у Лукачевој интерпретацији подразумева схватање историје као „судбине народа“ (1958: 198), постављање у центар интересовања реално постојеће, светскоисторијске индивидуе пледира на романтичарску титанизацију индивидуализма која се коси са традицијом грађанског / друштвеног романа успостављеном у стилским оквирима реалистичног поетичког проседеа рационализма, а чији је директни поетички потомак управо историјски роман.¹¹⁶

¹¹⁴ Према хегеловцу Лукачу, историјска нужност свакако не подразумева „надљудски фатум, него сложено узајамно дејство конкретних историјских околности у њиховом процесу развоја, у њиховом узајамном дејству са конкретним људима који дејствују индивидуално према својим личним страстима“ (1958: 48–49).

¹¹⁵ Овај став кореспондира с Лукачевим схватањима изложеним у његовој *Теорији романа*, а који се тичу основне интенције романескног стваралаштва уопште: „Роман је епопеја једног времена у којем екстензивни тоталитет живота није дат непосредно, за које је иманенција смисла постала проблем, а које је, упркос томе, усмјерено на тоталитет“ (1990: 44).

¹¹⁶ Лукачев став о историјској „нефункционалности“ постављања историјске личности у улогу протагонисте утолико је оправдан уколико изгледа да има корене не само у филозофском и идеолошком опредељењу теоретичара, већ и у даљој историји романа, која би се могла схватити рачвасто. С једне стране, романескна форма може баштинити традицију *romance* потеклу из грчког авантуристичког романа, даље развијану у средњовековним витешким фикционалним повестима. Директни потомак *romance* у модерној литератури био би готски, као и романтичарски лирски роман, а нешто доцније – авангардни роман и роман тока свести. С друге стране, говори се о жанру *novel* као о претечи грађанског, друштвеног, психолошког и других облика модерног романа који свој класични облик добија у епоси реализма. Првобитно је оствариван у форми античке биографије, средњовековних хроника, летописа и хагиографије, а касније у добу просветитељства. Дистинкцију *romance* : *novel* вероватно је најсврхисходније посматрати у контексту разлика у третирању историјских тема које се јављају између готског и историјског романа, будући да се оба ова романескна жанра базирају на имагинирању историје (готски роман барем у првој фази свог развика; о томе в. у: Вујошевић 2008: 65).

У том контексту, светскоисторијски појединац у улози протагонисте лишио би историјски роман његовог историозофског квалитета, снижавајући историјску димензију дела на пуку позадину, декор, неоргански, спољашње придодат елемент који не проистиче из логике радње дела, нити указује на природу историје као процеса „који покрећу његове унутрашње покретачке снаге, а чије се дејство протеже на све појаве људског живота, па и на мишљење“ (1958: 19), што је за Лукача дефиниција историјског романа. Свакако, Лукач признаје важност историјским личностима у оквирима тематско-мотивског универзума прозне историјске фикције, али тек уколико су оне споредно позициониране од оних које настају на потпуно фикционалним темељима. Бивајући носилац народног духа и духа епохе, те као такав – носећи стуб слике света романескног жанра који по дефиницији треба да тежи нечему вишем од пуког испитивања ограничене улоге одређене особе у једном историјском тренутку, ма колико та улога била значајна, тек фиктивни лик у улози протагонисте може бити аутентични „припадник етничке, друштвене и верске заједнице“ (Вуковић 2008: 25), односно „човек своје заједнице и свог времена“ (Вуковић 2008: 28).

Случај Цем традиционално је жанровски одређиван као историјски роман, а Вера Мутафчијева као списатељица историјских романа.¹¹⁷ Сам наслов овог дела, могло би се рећи, упућује на нову форму историјског романа који, остајући у основи изданак историјске фикције, истовремено развија један историјски портрет као централну тематску окосницу. На који начин је спроведено ово иновирање класичног облика историјског романа?

Улазак у свет дела бугарске списатељице већ и сусретом са уводном речју надређене ауторске инстанце којом роман започиње суочава нас с напетом оне приповедне ситуације и облика карактеризације који ће у роману бити развијани кроз дихотомију *случај Цем : лик Цем султана*. Ако се почне од наизглед непроблематичне претпоставке да насловна синтагма романа реферише на историјски портрет османског претендента на престо, млађег сина Мехмеда Освајача, онда би први одговор на кључно питање дела постављено у предговору *Шта нас то данас враћа Цему?* афирмисао роман Вере Мутафчијеве не као историјски роман већ као роман лика, иако је он иницијално позициониран историјски:

„На примјер, то што Цем до сад није разоткривен. Истина, био је ископан четири године након своје смрти, да би се доказало да је мртав. Али за нас није важна његова смрт, већ његов живот – онај истински“ (СЦ 6).

Наведени програмски интониран цитат указује на примарно поетичко интересовање приповести о Цем сулану, а то је његова партикуларна димензија, односно она тачка у којој један историјски лик постаје књижевноуметнички пертинентан тек уколико његов досад нерасоткривени живот, имплицитно се жели рећи, кореспондира са садашњим, модерним тренутком.¹¹⁸ Историјност јунака овде би, лукачевски појмљено, представљала тек декор, или боље речено – предложак од кога се позајмљује материјал за литераризацију. Али истовремено, домен скривеног живота јунака, онај који остаје начелно недоступан посредством историографских списа, званичних сведочанстава, докумената и архивске грађе, поставља се у корелативан однос са категоријом истине. Такво поетичко полазиште у основи је антагонистичко жанру историјског романа и утемељује *Случај Цем* у поетички контекст романа с тајном, где историја постаје не декор, већ вео који ваља раскрити не би ли се дошло до истине која више није у ингеренцији логоцентричних категорија историјске истине или историјског сазнања. У том смислу, историјско писмо је овде дато не као реперкусија аристотеловско-хегелијанске, идеалистичке парадигме откривања истине заслућивањем телеолошког механизма „рада“ апсолутног духа који покреће историјске процесе, већ као предсократовско-хајдегеровски застор који је нужно раскрити да би се открила истина: она

¹¹⁷ Уп. на пример Хранова 2011: 494; Јерговић 2016.

¹¹⁸ Треба, међутим, имати на уму да уводна реч *Случаја Цем* није писана као пролегомена роману већ као предговор једном фактичком историографском судском процесу. Ауторска инстанца која се овде оглашава, у том контексту, није креатор нити „приређивач“ фикционалног света, већ је позиционирана фактички али амбивалентно: као историчар и као фигура модерности која је жртва предочене историје. О томе више речи касније, при анализи трећег и четвртог одговора на питање *Шта нас то данас враћа Цему?*

истина која не подразумева логичко-каузалистичко подударање мишљења (историје) и ствари (Џемов живот, „онај истински“). Импликације које се односе на изградњу лика султана Џема онда постају очигледне: он је јунак „позајмљен“ из историје, али, будући амбивалентан, „непрозиран“ – јунак с тајном, треба му приступити не схоластичким принципом суђења *adequatio intellectus et rei*, самеравањем фактуалног и фикционалног (овде, међутим, датог као истинитог), већ помоћу претфилозофског концепта истине – *aletheia*, реафирмисаног Хајдегеровим императивом: „биће – узимајући га из прикривености – пустити да се види у његовој неприкривености (откритости)“ (Хајдегер 2007: 260). Истински живот султана Џема до кога вреди доћи у роману Вере Мутафчијеве, а који је досад био запретан наносима историографије и/ли погледом Другог не остаје до краја, међутим, тек питање једне индивидуалне судбине, нити ограничава *Случај Џем* на светоназорну парадигму егзистенцијалистичког или пак традиционалног психолошког романа:

„Судбина Џема показује да неке истине нису нове, не вриједе само данас – има истина великих и вјечних које повијест непрестано илустрира. Рецимо та да између човјека и његове домовине постоји сложена овисност, још увијек не сасвим одређена (‘Сваки камен на свом мјесту’ – кажу једни, а други им се супротстављају: ‘Нитко није пророк у своме селу’). Та истина не може бити заборављена, док има људи и домовина, судбина изгнанника бит ће тема“ (СЦ 6).

Кретање од појединачног (портрета) ка општем (судбина изгнанника) подразумева не радикално одрицање од историчног вела или застора, унутар којег име Џем султана временом почиње да губи свој повлашћени статус, већ управо зазивањем и подсећањем на историјске процесе као потенцијалне хронотопске координате понављања онога што је скривено али вечно и истинито. У том другом одређењу, историја фигурира као временска позадина, али та позадина је истовремено и парадоксални индикатор који (нехотично) указује на оно што је *онкрај* историјског протока времена и писма цивилизацијски индикативно; на оно што се у историји показује али јој не припада. Овде није случајно употребљен плурални модалитет означитеља *истина*: Вера Мутафчијева је, посредством модернистичке вере у могућност раскривања истинског живота султана Џема, а сходно томе и раскривања онога што је у хуманистичком смислу парадигматично у том животу, на трагу постмодерне мисли о хетерогености истине, која кореспондира са постмодерном сумњом у писање опште историје – логоцентричног великог наратива деконструисаног постмодернистичком историографијом и њеним уверењем да је могуће мислити и писати тек појединачне, плуралне и хетерогене *историје*. Консеквентно, историјски субјект који се на таквом хоризонту објављује израста из фигуре изгнанника, подједнако децентрализоване, ексцентричне и маргинал(изова)не колико и историје које су га произвеле.

Но упркос томе, трећи одговор на питање *Шта нас то данас враћа Џему?* уводи читаоца на терен класичног историјског романа, али са нешто другачијим предзнаком од оног који му приписује Ђерђ Лукач тумачећи канонске примере датог жанра.

„У случају Џем се тијеком читавог десетљећа и пол – на самом крају петнаестог столећа – посве јавно и једноставно огољено оцртавала политика Истока и Запада. Касније су тај случај назвали ‘почетком Источнога питања’, можда и с правом, ако...“ (СЦ 6).

Наведени у потпуности лукачевски интониран пасаж зазива уверење мађарског филозофа да аутентични историјски роман у оквиру једног микроисторијског, периодизацијски јасно омеђеног тренутка (последњих тринаест година петнаестог века) има да оцрта динамику повесне прогресије ка нужним последицама релевантним за општу, макроисторију човечанства (почетак Источног питања, којег званична историографија датира тек у другу половину осамнаестог столећа). Отуда не изненађује што се султан Џем управо у том моменту трансформише у *случај Џем*: променом у именовању указано је на промену приповедне оптике и интересовања од историјског портрета, овде виђеног тек као полазиште, ка његовим политичким и идеолошким контекстуализацијама, које умногоме надрастају његов почетно установљени како партикуларни тако и цивилизацијско-парадигматични идентитет, утемељујући се као врховни циљ приповедања. Апорија описане трансформације не проистиче само из методолошко-аутопоетичке чињенице да се ауторска инстанца предговора несумњиво колеба у погледу статуса историчности свог објекта приповедања:

ваља ли историју „раскрити“ као хајдегеровски празан говор у корист објављивања партикуларне истине, треба ли у њу веровати као у понављано сведочанство о вечним истинама или је, на концу, преиспитати у сврху њене сопствене рекулпације? Она се прелама и на саму конституцију књижевног јунака, будући да партикуларно, аисторијско питање о „истинском животу“ султана Џема намах и неочекивано постаје историјско питање судбине Балкана.

Наведена промена сигнализвана је увођењем полемичког тона у приповедање и, што је још важније, директним указивањем на *место* с ког се ауторска инстанца оглашава. Позиција првог лица множине, установљена питањем *Што нас то данас враћа Џему?* бива прецизније одређена: ауторска инстанца уводног дела оглашава се у име дискурзивне заједнице којој припада – политички, културолошки и историјски маргинализованог европског истока, тачније његовог балканског дела. Преиспитивање историје адресирано у другом одговору на питање предговора, изведено на начин указивања на механизме историјског понављања, унутар којих ова дисциплина задобија своју цивилизацијску вредност на хоризонту романескне речи Вере Мутафчијеве, постепено метастазира у директно изражено приказивање њеног дволичја. На делу је демистификација званичне историографије:

„Никада – колико у вријеме случаја Џем – није било тако лако постићи ослобођење управо поробљеног Балкана. Запад није случајно пропустио тај случај. Неки сматрају – због лоше рачунице. Но, то није точно, рачуница је била добра.

Њој дугујемо јако много. Опћенито узевши, свој закашњели развитак, а о мукама да и не говоримо – у повијести нису умјесне сентименталне процјене“ (СЦ 6–7).

Поларизацијом *ми – они*, којом се уводе субјективизовани тонови у полемици о османском претенденту на престо, ипак не одређује демистификацију званичне историографије као производ ресантимана, већ као радикализовану жељу да се открије истина – овога пута истина о *случају Џем*. У том контексту, дијалектика *застор–истина* поново бива активирана, и то у оквирима критике епохалног хегеловског концепта *историјске фаталности*, виђене као израз тотализујућег идеалистичког западног мишљења историје и позитивистичког, есенцијализујућег западног погледа на Балкан, с друге стране. Разобличење кључних митологема западног друштва одвија се у савремености – на то недвосмислено указује позиција ауторске инстанце. Самеравање приказаних историјских догађаја савременом тренутку није страно историјском роману као жанру и запажа се већ у делима Валтера Скота, пролиферацијом паратекстуалних чинилаца садржински и формално блиских предговору Вере Мутафчијеве (Норис 1996: 156), али у *Случају Џем* оно није мотивисано апстрактним побудама и жељом да се потврде прогресивни и еволуционистички управљени токови историје, већ конкретним делујућим идеолошким и политичким импликацијама здруженим под означитељем *балканизација*. „Балканизација“ је означавала не само уситњавање великих и снажних политичких јединица, већ је постала синоним за повратак племенском, заосталом, примитивном и варварском“ (Тодорова 2006: 47). Уместо „повијесне фаталности“ и „географије“ као есенцијалистичких чинилаца који утичу на карактер онога што историчарка Марија Тодорова назива *онтологијом Балкана*, ауторска инстанца најављује *раскривену историју* унутар које је Балкан конструисан дугим трајањем¹¹⁹ – сложеним, најчешће промишљеним али неретко и контингентним историјским процесима који су на различите начине условљавали подређени положај балканских земаља и његово утемељење погледом супериорног Другог. Сама историја се отуда више не доживљава као манифестација хегеловско-лукачевске историјске нужности и апсолутног ума, већ конструктивистички – као „воља низа људи“ (СЦ 7) којој су „биле добродошле и географија и фаталност. Они су је паметно искористили“ (СЦ 7).

¹¹⁹ Постмодернистички историчар Фердинанд Бродел, припадник француске историографске школе *Анала*, супротставио је *историју дугог трајања* као један структурални концепт традиционалним моделима историографије заснованим на периодизацијском секвенционирању историје и тумачењу изолованих историјских догађаја (в. у: Бродел 1992: 83–139).

Шта онда, ако не дискурс традиционалне Западне историографије, њено знање, методе и циљеве, који су се показали као идеалистичка, логоцентрична опсена, има да понуди ауторска инстанца, тај глас који је, премда аутсајдерски (балкански), несумњиво и сам дубоко обележен историјом, било као њена жртва, било да га доживимо као објективни глас фигуре историчара опседнутог предметом свог проучавања?

„Свједоци овог случаја одавно су мртви, али у сувременим методама судске праксе није немогуће да мртви проговоре, чим је ријеч о великом случају. Тешко да ће се противити, лако је њима. Могу само очекивати пресуду повијести. А она не шкоди никоме, јер таква је пресуда увјетна и у одсутности“ (СЦ 7).

Тужна задовољштина (СЦ 7) откривања истине у случају Џем служиће се не средствима историографије већ правно-полицијском апаратуром ислеђивања, али пресуду доноси деперсонализована, као и правно-полицијски ненадлежна инстанца – историја. Иронизацијом домета те пресуде – она је, будући констативна, условна и у одсутности – иронизован је и сам поступак суђења који је већ иницијално онтолошки проблематичан: његов нереал(истич)ни статус читаоцу је представљен изненађујуће лаконски саморазумљиво и једносмислено. Нема ничег ирационалног, ониричког или амиметичког у чињеници да су сведоци суђења о случају Џем његови давно умрли учесници – сами субјекти историје. Ефекат зачудности изостаје и у самом наставку романа, па се читалац убрзо потпуно навикне на тако онеобичену стратегију приповедања, прихватајући становиште учесника као изворно и веродостојно. Гласови мртвих из давних времена нису фантомски: они су извор аутентичних увида, гаранти истине о случају Џем, носиоци знања које надраста историјска и временска ограничења поставши трансисторијско. То је унеколико карневалско-гротескни, иронијски ефекат који производи миметичка нормализација ове у основи зазорне приповедне стратегије.

Истим поступком (ауто)иронизован је и сам глас ауторске инстанце, испрва успостављен као историографски обавештен и објективан а потом и полемички, унеколико параноички резигниран, јер се иронија простира „с оне стране песимизма и оптимизма, с оне стране задовољства и бола; и кад очајава, она задржава смисао за хумор и горко се шали на рачун сопствене потиштености“ (Јанкелевич 1989: 136), уводећи димензију унапред на неуспех осуђене игре у озбиљност историјског судског процеса и потраге за истином. На концу, иронизованост судског поступка поставља питање о начину на који се пише историја, о политици и идеологији историографског писма. Ако *Случај Џем*, како на томе програмски инсистира свезнајућа наративна инстанца, полаже право на стварну, званичној историографији алтернативну истину о једном поглављу европске и османске историје, утемељујући своју методологију у парадоксалном, немогућем, фантазматском судском поступку у ком се пак опет приповеда историја и очекује „пресуда повијести“, онда он настаје управо поигравањем с границом између фикционалног и фактуалног и на потреби да се преиспитају могућности и домети приповедања о прошлости како у историографији тако и у оквирима форме историјског романа (уп. Хачион 1996: 179). Све наведено *Случај Џем* чини парадигматичним примером *историографске метафикције*.¹²⁰

На овој тачки преокрета, могуће је говорити о великој историјској личности као о протагонисти историјске фикције, али та историјска фикција више није историјски роман у ужем смислу. Жанровске компоненте историјског романа у *Случају Џем* у самом предговору се не зазивају, будући да ауторска инстанца најављује не фикционалну причу, већ реална сведочанства. С друге стране, романескна текстура која следи несумњиво се гради према важним поетичким узусима историјског романа, уколико имамо у виду да читалац на крају одиста добија свестрану слику епохе, њених учесника и онога што је Лукач одредио као *светскоисторијску атмосферу* осетну и кад се приказују несразмерно мали клански сукоби

¹²⁰ Могућност таквог жанровског одређења *Случаја Џем* постулира Ангел Игов у свом тексту о историографској метафикцији: „‘Случај’ Вере Мутафчијеве заслужује посебну пажњу јер, ако претпоставимо да ту има елемената историографске метафикције, то би њен роман учинило једним од најранијих примера ове приповедне праксе у светској књижевности“ (2019: 163).

(1958: 61). То је, према схватању Линде Хачион, специфичност постмодерне уметности: она усваја модернистичку парадигму не би ли је преиспитала, деконструисала и на крају – понудила њен субвертирани облик (1996: 33). А то је учињено управо конституцијом историјског портрета Џем султана која је, како је показано, већ у уводној речи амбивалентно позиционирана увођењем расцепа између Џеминовог лика и случаја Џем. Поред тога, таквим расцепом сугерисано је да Веру Мутафчијеву занима другачији вид истине од оне историјске. Природа те истине биће испитана у даљој анализи романа.

5.2. Симбиоза јавног и приватног: случај Џем и Џем султан

У меандрирању између *истинског живота Џем султана* и *истине о случају Џем* остварује се наративно ткање дела Vere Мутафчијеве, сходно жанровској особености историјског романа да у себи обједињује два типа приче: ону о историјским појавама и другу – о приватном животу јунака (Вуковић 1996: 184). *Случај Џем* – синтагма која евоцира једну доминантну тематску линију – отуда би се могла схватити као означитељ оног аспекта тематско-мотивског склопа који се тиче јавне персоне турског шехзадеа. Међутим, јавни домен историјског портрета протагонисте тек је полазиште за наративно уобличавање далекосежније теме: драматичног периода како западноевропске тако и османске историје, у трајању од тринаест година, започетог смрћу Мехмеда Освајача и борбом његових синова за право на престо. То је временски обухват наратије романа, али његови домети су далеко замашнији.¹²¹ Они захватају читав период звани кватроченто – епоху која се, према речима једног од кључних сведока судског процеса, великог мајстора реда Јовановаца Пјера д'Обисона, по сложености и противречности којима је обележена, може поредити са савременошћу у којој се суђење одиграва:

„Кватроченто, знате, била је епоха обременена сукобом не само мишљења. Она је припремила тридесетогодишње и стогодишње вјерске ратове, припремила је инквизицију, Фландријску револуцију и Бартоломејску ноћ. [...] Опростите што ћу још мало скренути с приче, али држим да имате нешто затамњено, прескочено у повијести Кватрочента: крај Истока као еуропске силе“ (СЦ 163).

Ширење временског домета наратије у Д'Обисоновом сведочењу кореспондира са сличним процесом извршеним у предговору, прикључујући му и тематску сагласност:

„Можемо се сложити да 'Источно питање' није почело с напретком Русије према топлим морима и напорима Запада да то напредовање спријечи, већ напорима истог тог Запада да задржи развој еуропског истока, занемарујући га, чак и извргавајући *вишестолетним мукама*. Никада – колико у вријеме случаја Џем – није било тако лако постићи ослобођење управо поробљеног Балкана. Запад није случајно пропустио тај случај. Неки сматрају – због лоше рачунице. Но, то није точно, рачуница је била добра“ (СЦ 6, курзив наш).

Д'Обисово сведочење шири временски домет приповедања образлажући његове консеквенце на даљи ток Западне историје, а исто то чини и ауторска инстанца алудирајући на вишевековни ропски положај Балкана. Адресати оба приповедачка гласа припадају садашњости: тиме је временски домет раширен чак пет векова унапред у односу на обухват приповедања. Међутим, Велики мајстор у свом говору чини и реверзибилан потез, залазећи у даљу прошлост:

„Бизант! Имате ли појма ви, његови наследици, што је Бизант био за Средњи вијек! То што си је 15. столјеће на Западу приписало као своје постигнуће – откриће човјека, препород античког наслеђа, позитивне знаности ако хоћете – све је то, без престанка живјело у Бизанту, који је то пренио из давнина у новије вријеме. Бизант је био мост између двије цивилизације, сјајан мост, наглашавам, иако сам Западњак и католик. [...] Чудним вам се чини, зар не, да један служитељ Рима тако омаловажава своје, то нам није својствено, да. Али, ми смо били дужни знати што су Бизант и Балкан, јер су нам сметали. [...] Једно тисућљетно царство подносило је свемогуће ударце дивљака и барбара, сламало их или савијало, расло, смањивало се, падало и поновно се дизало из пепела... Приматељи његова наслеђства, скините капу пред Бизантом!

¹²¹ Домет и обухват као наративне категорије времена дефинисане су у: Женет 1980: 48.

И одједном – Освајач. [...] Освајач је угрозио Европу, запетљавши левантску трговину и уништивши неколико наших утврда. Али много више ја направио за нас: *Освајач нас је избавио од Бизанта*.

Нисте ли размишљали зашто управо 15. стољеће означава нову етапу у развоју Запада; зашто се управо тада богате наши градови, а грађанство се замислило над нечим вишим од круха па нам је навукло на главу реформацију и свакојак вид револуције? Ваши одговори точни су само донекле. Ја ћу вам рећи свој: у 15. стољећу Запад је добио ослобођење. Ослободио га је Мехмед Освајач, говорим вам голу истину“ (СЦ 164–165, курзиви ауторкини).

Од времена културне, економске и привредне доминације Источног римског царства Европом, преко Мехмеда Освајача и пада Цариграда, реформације и контрареформације, па све до *противречјима раздираног* двадесетог века – низ је историјски маркантних тренутака директно повезаних с фигуром Џем султана. Поставља се питање у којој мери и на који је начин (не)делање једне историјске егзистенције, њен живот, а поготово њена судбина онаква каквом нам је у роману приказана – као судбина самозванца, изгнаника, марионете, заточеника и напослетку – заборављене историјске личности, могла тако снажно утицати на значајне токове светске историје? Зашто је баш Џем султан издвојен као кључна фигура у коначној пропасти Византије и вишевековном ропском положају Балкана, а тиме и конституисања Запада као доминантне светске силе? У каквој су они међусобној вези? Да ли је заиста истина да „Један човјек не чини повијест“ (СЦ 83), како то тврди Џемов верни пратилац, песник Саади, у чијим речима – асоцијативно и слободније говорећи – одјекује мишљење филозофа какви су Хегел, Маркс и Ђерђ Лукач?

Одговор би се могао пронаћи управо у сведочењима Пјера д’Обисона, тог парадоксалног субјекта историје, коме је историјско памћење доделило амбивалентну улогу:

„[...] с једне стране – осумњичен сам за седам смртних гријеха, а с друге: повијест на ме указује као на најистакнутијег Великог мештра Реда. Што је од тога истина?

Немојте ми оговарати, знам ја то и сам: обоје је истина. Истина је да у моје вријеме државник није могао постати величина, ако не би прихватио не само лице, већ и способности звијери“ (СЦ 119).

У Д’Обисоновом излагању о духу времена кватрочента посебно место заузима концепт макијавелистичке политике, као теоријска експликација свих поступака великаша на које у пракси и на делу роман указује:

„И ту повијест греша – није Макијавели измислио макијавелизам, којим би одгојио генерације државника. Он је једноставно изблиза проматрао живот држава нашег времена, уопћио га и назвао ствари својим именом, оправдавајући сваки пријеступ, уздижући подлост, дволичност, издају у теорији“ (СЦ 121).

Утилитаристичко поимање политике какво заступа Велики мајстор реда Јовановаца, наративно отелотворење макијавелизма, отвара простор за онај тип амбиваленције исказан речима вероватно најпознатијег макијавелисте у историји књижевности, Шекспировог Ричарда III: „Тако смисла два / Из једне речи извлачим ко наук“ (Шекспир 2011: 989). Назначена двосмисленост која се појављује на обзору тумачења јединственог исказаног подразумева комуникативну ситуацију у којој се речи више не подударају са стварима, па се тако свет *Случаја Џем* ваља доживети као манифестација управо ових механизма подвајања смисла у оквиру Једног, изреченог или подразумеваног, чиме се реалност усложњава до онирички-халуцинантних размера, без смисаоно-телеолошке вертикале (етичке, светоназорне или теолошке) која би га усмерила ка значењу: ништа није онако како изгледа или како је првобитно именовано.¹²² У таквом контексту постаје могуће да поглавар једног

¹²² Чини се да Вера Мутафчијева овде „злоупотребљава“ општу особеност језика као система онако како га је неесенцијалистички видео Фердинанд де Сосир: „Значења су, према Сосиру, повезана у систем односа и разлика који стварно одређује наше навике мишљења и опажања [...] Стварност се разлаже на различите начине, у складу са разноврсним обрасцима истовестности и разлике које нуде поједини језици“ (Норис 1990: 20). Њена „злоупотреба“, односно негативна семантизација ове концепције језика креће се у хајдегеријанско-лакановским образложењима, где је залог субјективности индивидуе *отуђење у језику*, а свака комуникација међу субјектима утемељена на *неспоразуму*: „Субјект налази пут повратка из отуђујућег *vel* помоћу ове операције коју сам назвао раздвајањем. Помоћу раздвајања, субјект налази, ако се тако може рећи, слабу точку примитивне стеге значењске артикулације, утолико што је она у бити отуђујућа. У интервалу између та два

монашко-витешког реда буде безочни макијавелиста, да дворац Великог мештра функционише као паноптички репрезент Западне моћи, да Анђеоска кула постане први Цемов затвор „који је тако и замишљен“ (СЦ 487), да се крсташки рат сведе на експанзионистички поход француске војске на Напуљ.

Сходно томе, могуће је о роману Вере Мутафчијеве говорити као о уметничком покушају демитологизације средњовековне слике света (Хранова 2011: 484–485) и њеног теократског политичког устројства, где фигура краља као божјег намесника или *rex imago Dei* (Ле Гоф 2010: 91) и фигура папе и црквених великодостојника постоје као иконографско-реторички параван једне криминалне политике, а хришћанство се из егзистенцијално-политичког опредељења заједнице преобраћа у њену идеологију. Примери политичког лицемерја Запада само су један од облика ове вишесмислености; слични примери премрежују читав роман, и сви до једног указују на децентрализовани карактер језика у роману Вере Мутафчијеве и на његов идентитет који се конституише не у оквиру расцепа између означитеља и означеног, будући да, према досадашњим интерпретацијама, категорија означеног већ и унутар самог језичког система, организованог у виду означитељског ланца којим различита, потенцијална значења „проклизавају“¹²³, не постоји. Постоје само речи – означитељи који функционишу као застор за подразумевана могућа, па и посве супротна значења од оних примарних или очекиваних.¹²⁴ Тиме је визија историје у *Случају Цем* уобличена као (језичка) позорница: слика средњег века какву нуди традиционална, општа историја постаје њена (идеолошка) сценографија¹²⁵ унутар које се може одигравати радња својом садржином својствена ма ком атеистичком друштву. Историја у роману Вере Мутафчијеве управо на овој линији открива своје „удвојено лице Јануса“ (Борисова 2017: 139).

На истом принципу, који би се могао видети и као облик ироније, мада иронизација није једини учинак описаног поступка, изграђена је дихотомија лик *Цем султана* – *случај Цем* и могуће га је детектовати већ у првом сусрету Пјера д'Обисона и несуђеног османског владара, сада прогнаника, који добија уточиште у тврђавама Родоса. „Уточиште“ је свакако још један пример означитељске двосмислености који ће имати далекосежне последице по Цемову судбину, а његова амбивалентна природа наговештена је управо речима Великог мајстора: „На крају крајева, управо *мој таоц, то јест мој гост*, био је Цем“ (СЦ 169). Па ипак, непосредно пре првог сусрета великаша, у тренутку када је ред склопио примирје с Бајазитом истовремено прихвативши и његовог ривала као „госта“, Д'Обисон сведочи:

„Осећам да вас све моје клетве неће увјерити, али говорим чисту истину: нисмо знали како ће се развијати догађаји 12. српња, према томе, још увијек нисмо имали скривених намјера. Нама је било довољно што ћемо својим судјеловањем продужити пометњу која је слабила нашег најстрашнијег непријатеља“ (СЦ 142).

означитеља лежи жеља која се нуди субјекту да га обиљежи у искуству говора Другога [...]“ (Лакан 1986: 234). Луј Алтисе је, с друге стране а слично Мутафчијевој, ову сосировску општу особеност језика видео као производ идеологије: „Као све очигледности, укључујући и оне на основу којих једна реч означава 'једну ствар' или 'има једно значење' (те стога укључујући очигледност 'транспарентности' језика) [...] јесте идеолошки ефекат, елементарни идеолошки ефекат“ (Алтисер 2009: 66).

¹²³ По среди је лакановска „интервенција“ у Сосира према којој је језик виђен као означитељска батерија унутар које ови језички конституенти непрестано проклизавају док се не зауставе у одређеној тачки која успоставља значење као друштвени консензус одређене епохе или светоназора (уп. Асун 2017: 44)

¹²⁴ На манипулативну природу језика упозоравао је и Ниче: „Међутим, као што се фигуративни језик [...] не може супротставити неком дословном језику, тако исто језик обмањивача нема за референцију неки језик који није обмањивачки, јер је језик као такав произишао из таквих замјењивања и преокретања“ (према: Рикер 2004: 20).

¹²⁵ Као пример, можемо навести виђење Жака ле Гофа који Европу 13. века одређује као период „спуштања вредности с неба на земљу“, описујући га на следећи начин: „Заиста, мислим да је од свих могућих културних решења као одговора на изазов који је велики успон упутио традиционалним вредностим раног средњег века, латинско хришћанство, не одбацујући потпуно доктрину презира према свету (*contemptus mundi*) која ће задуго опстати, изабрало преобраћање у земаљски свет у границама сагласним с хришћанском вером“ (2010: 188). Ове *границе сагласне с хришћанском вером* апсолутно су укинуте у слици света *Случаја Цем*.

У наведеним речима Џем је виђен као средство да се османска војна претња држи на дистанци, али као средство које је још увек неутрално конотирано, будући да је у први план истакнут непријатељски однос (Бајазитовог) Истока и (католичког) Запада. Непосредно пред сам сусрет, Велики мајстор говори о Џему као о „дивљачком принцу“ (СЦ 159), што је објективизација која произлази из готових образаца знања и стереотипног виђења Другог – дакле, он проговара гласом заједнице којој припада, без непосредног контакта с другим субјектом. Наредни степен датог односа већ је нешто афициранији, мада пре у функцији осветљавања карактеризације и психолошког динамизовања лика самог Д’Обисона:

„Испод застора сам примијетио како су се редови људи покренули. Долази је Џем султан, младић који се већ успио претворити у легенду. Признајем, осјећао сам неку малу природну завист педесетогодишњака према двадесетогодишњаку, природну озлојеђеност духовног вође наспрам свјетовног. Немојте ми приговарати да је у наше вријеме стварна власт Цркве била неуспоредиво моћнија од било које овоземаљске владавине – знам ја то. Реално – да, али она је трпјела ограничења у своме вањском изразу, у свим оним бојама, коњима, машнама и другим угодним сујетама“ (СЦ 161).

Чињеница да је Џем „већ успио да се претвори у легенду“ тиме што је изазвао унутарполитички поремећај у Порти нехотице блокиравши даље спољнополитичке експанзионистичке маневре Османлија према Западу, контекстуализује младог принца у парадоксалну историјску позицију, где он постаје, премда странац, потенцијални непријатељ и син Мехмеда Освајача, радо виђен „гост“ на Родосу и адут у рукама Запада. Иницијална Џемова стратегија, према којој би се преко Родоса отиснуо ка Румелији, где би сабрао савезнике за војни отпор брату, са циљем да заузме престо и настави дело свог оца – стратегија изворно потекла из Џемових идентитетских апорија, те тако већ сама по себи проблематична – иронизирана је перспективом Запада, унутар које он недвосмислено постаје њихов сопствени савезник и у перспективи – предводник новог крсташког похода. То је омогућено двојако: лишавањем стратегије њене значењске вишедимензионалности с једне и поништавањем Џема као субјекта с друге стране, што је процес који ће бити прекинут краткотрајном сценом сусрета.

Сам сусрет, који подразумева непосредно суочавање двају актера историјског тренутка, представљен је отуда посве контрапунктно:

„Не поричем да је мој први дојам о Џем султану био у најмању руку неочекиван. Насупрот мени јахао је лагано, како би могао одговарати на поздраве, један – ни у ком случају – дивљак. Свијетао, попут наших младића из Нормандије или Алзаса, можда једино нешто изразитије плавоко, с наглашеним цртама лица. Да, управо ме то највише пренеразило: израз мислећег и осјећајног човјека, који се није уклапао у моју предоцбу о душевном миру Оријенталца“ (СЦ 161–162).

Д’Обисоново изневерено очекивање у погледу изгледа султана проистиче из тога што га он први пут види не само физички већ и као *људско биће*. То субјективно виђење свакако је обележено хуманизацијом која се, истина, може одиграти тек када Велики мајстор увиди запањујућу сличност између *дивљег принца* и младића какве је познавао у својој (западној) домовини. Наговештен је, међутим, и један вишак виђења, где Џем у својој харизматичној појави надраста те стереотипом одређене познате моделе фасцинирајући Великог мајстора квалитетима који су посве изузетни и карактеришу његовог госта не само као *људско биће*, већ као физички и духовно супериорну особу. Отуда преокрет који има да уследи делује као немотивисани поступак Великог мајстора учињен *упркос* метаноичком и спознајном преображају доживљеном у сусрету с Другим:

„Тог сам се поподнева борио са свим свјетским силама – од султана Бајазита II до нашег Светог Оца.

Борбу сам повео из своје радне собе, точније – са свога секретера. Само сам написао десетак писама. Свако од њих било је толико различито, приказивало догађаје у другом свјетлу и предлагало као рјешење толико супротне мјере, та учинило ми се да десет пута мијењам не само кожу, него и цијелу своју унутрашњост и претварам се у десет засебних владара“ (СЦ 163).

Писма која пише тај духовни великодостојник, као и одговори на њих, значајни су због тога што оцртавају картографију међународних интрига којима ће остатак романа бити обележен. Она на делу показују механизам подвајања речи на вишесмислене ентитете,

будући да се управо у датој преписци први пут појављује синтагма *случај Џем*. Након што је објаснио контроверзни културноисторијски контекст преписке, у којем се открива да интереси Запада ни у ком случају нису били унитарни нити управљени ка оном што Д'Обисон одређује као *истребљење мрског муслиманског рода* (СЦ 167–168), те да је циљ те светске силе у повоју био да, под кровним знамењем католицизма, одржава свој побољшани економско-трговински статус стечен падом Византије, Велики мајстор конкретизује значење наведене синтагме:

„Да бисмо били праведни, морамо напоменути да је у оном свом писму Сиксто IV први пут назвао врућу кашу око Џем султана ‘случајем’ и тиме доказао да није толико глуп, каквим су га сматрали (нап. Д'Обисона)“ (СЦ 192, фуснота 2).

Динамика Д'Обисоновог упознавања са султаном Џемом у том смислу постаје поуздани индикатор логике настанка и развоја *случај Џем*: од конкретне особе ка њеним учинцима који не само да немају никакве везе са конкретном особом која је дати случај и именовала, већ директно производе и њено поништавање као субјекта, свдећи је на пуког означитеља или празно име. „Ничег заједничког нема данас Џем са случајем Џем, ништа!“ (СЦ 479) – речи су песника Саадија које фигурирају као лозинка тог, на концу романа, најзад довршеног процеса.

Расцеп који се обзнањује између портрета Џем султана и случаја Џем еквивалентан је подели на приватни и јавни домен субјектове егзистенције: сва сведочења која припадају значајним историјским личностима – актерима „вруће каше“ око турског претендента на престо отуда су у функцији осветљавања јавног аспекта Џемове персоне. Тај расцеп постаје утолико очигледнији уколико испитивање природе јавног скреће позорност са анализе конкретног књижевног јунака и његове карактеризације на целокупност слике света романа Вере Мутафчијеве, његов наративни ток, структуру и политичко-идеолошку контекстуализацију. Оно што је, међутим, индикативно у погледу историчности романа, а има уплива и на историчност самог портрета у ужем смислу, јесте чињеница да овако уобличена, једна димензија Џемове карактеризације упућује на неке специфичности романескне визије историје, и то у релацији с понуђеном антрополошком сликом изграђеном у делу. Функција дихотомije случај Џем : портрет Џем султана, ширећи приповедно време ван граница наративног фокуса омеђеног последњом деценијом и по живота протагонисте, остварује се самеравањем те ограничене временске перспективе са далеко опсежнијим временским распоном који обухвата историју Европе од доба византијских ренесанси, преко експанзије Мехмеда Освајача, пада Цариграда, културно-политичке и економске превласти Запада, верских и грађанских револуција па све до двадесетог столећа. Тако схваћена, историја постаје илустрација Броделове значајне метаисторијске тезе: „У свакој ‘садашњости’ здружене су еволуције различитог порекла и ритма; данашње време извире истовремено из оног што је постојало јуче, прекјуче и некада давно“ (Бродел 1992: 102). Због тога, сматра француски историчар, историјски ток треба посматрати као процес дугог трајања и спорог збивања који ваља да послужи као структуралистички „модел“ изучавања смисла и састава микродогађаја (уп. Бродел 1992: 100), чије изоловање из оцртаног дијахронијски проширеног контекста доприноси осиромашењу њиховог разумевања, али и разумевања историјских токова као целина. За ову повлашћену, могло би се рећи надисторијску перспективу, понуђену структуром романа Вере Мутафчијеве, постигнута је „тужна задовољштина“ досегнуте дуго жељене историјске правде. Њена цена је сам Џем султан.

Неколико историографских чињеница естетски су убедљиво „откривене“ управо посредством удвајања или расцепљивања Џемовог лика на домен приватног и јавног, где потоњи осветљава кључне тачке процеса дугог трајања историје Западне цивилизације. Један од њих је прелазак са средњовековног феудалног друштвеног поретка на капиталистички,¹²⁶

¹²⁶ Рани облици капитализма су се у западноевропском свету развили у средњем веку. Њихова еволуција предмет је историографских спорова, али је сигурно да се у 13. столећу већ догодила превласт трговине и

потпомогнут секуларизацијом,¹²⁷ а осветљава га још једном Пјер д'Обисон:

„Градови су се богатили. То је значило да нови вид угледника (трговаца, власника радионица) није тражио благослов за своју власт – она је била посвећена новцем. Власник их није присиљавао да за њега раде – молили су га да за њега раде. Он је плаћао.

Ето, такав је детаљ преломио живот на Западу и означио Ново вријеме. Ту сте потпуно у праву у својим размишљањима: једноставно плаћање човјека који ради све је промијенило“ (СЦ 167).

Други, проистекао из првог, изравно се тиче *случаја Цем* а припада домену спољне политике Запада, раскринкавајући њено контроверзно наличје. О њему сведочи Хусеин-бег, Бајазитов изасланик на Родосу, коментаришући тајно примирје између Реда и Османлија, преко којег Д'Обисонова сведочења, вероватно због његовог компромитујућег садржаја, олако прелазе:

„До Бајазит хана наши султани представљали су на просто војнике, чија је посљедња брига била како су их њихови непријатељи оцјењивали. Није било језика између ислама и кршћанства“ (СЦ 233).

Случај Цем у својим компликованим токовима представља прекретницу у спољашњој политици како Османлија тако и Европе: уместо ратних и експанзионистичких интереса, поље „заједничког језика“ – удвојеног, двосмисленог, театралног – сада се, први пут у историји, проналази у оквирима дипломатских односа архетипски супротстављених страна.¹²⁸ На равни језичке амбиваленције романескне текстуре *Случаја Цем*, поменути преокрет подразумева одустајање од једнодимензионалности и једнозначности које би биле имплициране епско-патријархалним светоназорним моделом означеним ратничком историјом и традиционалним типом владавине „[...] војника и [...] горљивог емира попут Османа, Орхана или Мурата“ (СЦ 234), успостављајући исту ону вишезначност која се јавила на хоризонту приказа западноевропских политика, чиме ова „полисемантизација“ османске стварности постаје обележје политичке модернизације Царства. Интригантност описаног поступка заиста начелно припада јавном домену романа, али је она обзнањена у оквирима психологизације „приватног“ Бајазитовог лика коју претпоставља сведочење његовог учитеља, Хусеин-бега. Учени и проницљиви звездознаца дипломатске потезе свог ученика тумачи као производ његовог властитог лицемерја захваљујући којем наследник Мехмеда Освајача врло добро разумева меркантилистичко-макијавелистички дух Запада и његове политике:

„Ту је твоја грешка: не плаћамо Цему нити за Цема. То злато, та нечувена хрпа богатства, направит ће оно што нису успјеле чак нити Освајачеве побједе: раздијелит ћемо Запад! Сватко тко се ослади нашим златом, постат ће смртни непријатељ осталима; то ће злато острвити краљеве против

разгрананавања трговачких и еснафских слојева којим је успостављен својеврсни класни режим стран раном средњовековљу и његовом феудализму (уп. Ле Гоф 2010: 146–147).

¹²⁷ Упоредо с политичким преласком с феудалног на капиталистички друштвени поредак, одигравао се аналогни процес у идеолошким оквирима теократског погледа на трговину. Док је у 12. веку црква сваког трговца безусловно осуђивала третирајући га као зеленаша, већ крајем 13. века се сматрало да је трговац помирио кесу и живот (Ле Гоф 2010: 148–149), условљавајући промену европског менталитета. Новац постаје темељ друштва: успостављен је идеолошки оквир који конзервативни мислиоци именују као новчани тоталитаризам (Зиновјев 2002: 83–85) одређујући га као опште обележје западњачког начина живота. Помирење цркве и трговине у зрелом западном средњовековљу представља, могло би се рећи, први корак ка, према Алтисеру, остварењу једног од фундаменталних циљева и резултата Француске револуције: пренети државну моћ са феудалне аристократије на трговачко-капиталистичку буржоазију (Алтисер 2009: 39).

¹²⁸ Званична историја показује да је тако виђен преокрет у Османској спољној политици резултат стилизације Вере Мутафчије. Према Иналцику, 1366. године, у тренутку када је византијски цар већ ступио на позицију османског вазала, проглашен је почетак једног од крсташких ратова али се Османлијама ниједна држава ни на Балкану ни у Анадолији суштински није супротставила. Суверена балканска окупација се пре него инвазијом успоставила специфичном османском унутрашњом политиком, путем увођења централизоване администрације, напредније од оне византијске, а заснивала се на заштити сељаштва од експлоатације локалних власти и на чињеници да су Османлије на овим просторима признавале православну цркву настојећи да потисну католичку (в. у: Иналчик 1974: 18–19). Касније, Мехмед Освајач је предупређивао побуне и грађанске ратове уклонивши „све династе на Балкану, удаљавао их [је] са положаја дајући им апанажу или их [је] слао у далеке провинције као намеснике“ (1974: 37).

Цркве: оно ће исплатити многе смрти и многа издајства. Чуо сам савјет звијезда: склапамо уносан посао, Хусеин-беже, врло јефтино смо прошли.

- Видјет ћеш – наставио је султан већ острашћено – моје ће царевање проћи у уносним договорима. Бит ћеш присутан, Хусеин-беже, кад ми кршћанство буде помагало против сама себе. Досад смо били опасност, зато смо донекле обједињавали Запад; одсад се претварамо у опаснијег непријатеља – јер плаћамо“ (СЦ 234–235).

Индикатор преласка с епско-патријархалног на театрално-капиталистички модус вођења спољашње политике светских сила, *случај Цем* – премда епохалан, будући да су у њега уплетени сви важни актери друштвенополитичких збивања датог повесног тренутка – означитељ је испражњен било каквог садржаја изузев Цемовог пуког физичког битисања под окриљем или заробљеништвом било Великог мајстора, француског краља, Матије Корвина или папе. *Голи живот*, око којег се врти профит западноевропских великаша потплаћиван Бајазитом, а како ће се видети у приватном слоју нарације о самозванцу, упоредо с порастом његове материјалне вредности, неумитно се дезинтегрише и гаси; према Саадијевом сведочењу: „Није то више само хашиш, то су и његове последице: распадање воље, распадање свијести, начетост свих тјелесних дијелова“ (СЦ 477). То значи да и сам јавни лик Цем султана подлеже истој логици „полисемантизације“ каква је на делу у образовању театралне, амбивалентне слике света романа, указујући на једну важну прекретницу у економској историји Европе: „њен покретач постало [је] кретање капитала, то јест новчана маса, а не трговина робом и услугама. Догодио се прелаз од ‘реалне’ економије на ‘симболичку’“ (Зиновјев 2002: 87–88).

„Фантомска“ вредност „симболичког“ капитала, произведена растом Цемове цене на западноевропском „тржишту“, одиграва се упоредо с променама које карактеришу његов јавни статус: на нивоу јавног дискурса, та трансформација изражена је већ Д’Обисоновом перспективом: „превише лаковјерни, разоружавајуће допадљиви млади човјек“ (СЦ 189) преображава се у, речима Цона Кендала – Д’Обисоновог туркопула – десубјективизовани и дехуманизовани политички „адут“ – објекат:

„Како и бијасмо очекивали, случај Цем усијао је зрак над Старим свијетом; нечувена средства била су пуштена у оптјецај, огромни интереси су се заложили. Особа Цем (заправо мало њих је знало како изгледа та особа и нитко је није доживљавао као живог човјека с одређеном судбином, властитом вољом и намјерама) већ се прешутно претворила у некакво заједничко власништво“ (СЦ 326).

Да протагониста романа постаје тек празно име упоредо са процесима раста његове материјалне вредности у компликованом односу како Истока и Запада, тако и унутрашњих спорова и борби за партикуларне интересе западноевропских држава и Свете Столице, показују речи Антоана де Жимела, којима овај заповедник војске француског краља реплицира Саадијевој констатацији да Цемов живот, истрошен деценијским заробљеништвом, више не вреди ничему:

„Гледате неразборито на те ствари, Саади, због стања свога господара. Оно нема никакве важности за свјетску политику. Цем султан тек ће одиграти своју улогу“ (СЦ 490).

Као субјекат испражњен до поништавања, Цем постаје подложен за уписивање сваковрсних значења које му придају симболичку вредност, о чему сведоче сви иступи важних историјских личности у роману. Одакле, међутим, долази тај „потенцијал“ објективизације његовог портрета? Чини се да се одговор налази унутар структуре једног другог историјског портрета, у чијој се релацији с Цемом скрива нешто што меандрира између граница јавног и приватног, чинећи фигуру претендента на престо проблематичним, лимиалним објектом конституисаним Другим, кроз *однос* који не подлеже чистим културноисторијским, рационалним и интересним условностима романескне реалности којима су обојени остали предочени јавнополитички односи. У питању је историјски портрет султана Бајазита.

У оквирима јавног домена управо Бајазит иницира трансформацију из *Цема* у *случај Цем*, с обзиром на то да су сви политички потези које повлаче представници Запада, ма

колико и сами били разједињени у својим дисперзивним личним интересима, мотивисани релацијом ка Бајазиту. Ко је, међутим, био Бајазит?

Старији Џемов брат, те према османском закону предодређен да наследи престо а тиме „овлашћен“ и за чин братоубиства, тек прворођени син Мехмеда Освајача не осећа своју спољашњим околностима задату предност као реалну.¹²⁹ *Бајазитов поглед на брата*, који у великој мери конституише Џемов јавни лик, проистиче из фантазматске димензије султанове личности, из несвесног унутар којег се Џем појављује као отеловљење његове сопствене жеље: жеље да се буде (као) Џем. За разлику од млађег сина Мехмеда Освајача, миљеника како оца тако и војске и народа, племенитог по рођењу, харизматичног, аполонског наличја, према речима Освајачеве тетке – „највише обећавајућег из нашег рода“ (СЦ 71), Бајазит је био

„[...] посвема налик дервишу. И у лицу Бајазит хан био је живи дервиш или мула. Блијед и некако забринут. Кажу да му је то било од превелике памети, она му је сисала снагу“ (СЦ 30).

Презрење које сви османски сведоци случаја Џем, па чак и они најближи султану, отворено исказују према Бајазиту, недвосмислено потиче од *дубоког и доследног лицемерја* (СЦ 233) Освајачевог наследника – лицемерја које је нови султан унео и у политички живот царства (СЦ 233). Бајазитово лицемерје је у необичном сагласју са политикама Запада и представља *пронађени заједнички језик* (СЦ 234) супротстављених страна, али оно што га чини карактеристичним јесте чињеница да је оно мотивисано не друштвенополитички пожељним моделом понашања већ интимно-психолошки:

„Мехмед хан је тврдио да му се крв разбистрила у воду прелазећи у Бајазита, а ја сам потпуно увјерен да би – ако смрт не пожуре – Освајач очистио свог сина прворођенца, како би га Џем наслиједио. А чим сам у то био увјерен ја, проматрач нашег владарског дома, то би сигурнији био Бајазит у својој незавидној судбини. То да је он, успркос Освајачевој вољи, постао његовим наслједником, тиштило је Бајазита. Његов је однос према Џему зато био двојак – вјерујте ми! С једне стране, султан је дубоко презирао свога брата, који је незаконито избјегао смрт и претворио се у симбол наших непријатеља. Али, с друге стране, Бајазит је пред Џемом осјећао некакву непризнату кривицу – осјећао се кривим пред сјећањем на Освајача. Заувјек је остао без самоувјерености, попут човјека који је сјео на туђе мјесто“ (СЦ 231).

У интерпретацији Хусеин-бегове психолошки понируће перспективе,¹³⁰ Бајазитов осећај кривице, као иманентни део његовог бића,¹³¹ успостављен је *погледом оца* који постаје интериоризована прогањајућа, тиранска сила, крајње детерминишућа за дволични карактер султана. Презир који Бајазит осећа према Џему потиче управо из једне логике која више не долази из система источњачког империјалистичког обичајног права, већ из логике несвесног

¹²⁹ На необичан и неочекиван начин романескна логика *Случаја Џем* повлађује овом Бајазитовом субјективном разумевању историјског тренутка: писмо које велики везир шаље синовима а у којем се обавештава о смрти Освајача, упркос надама пошиљаоца, стицајем неповољних околности најпре стиже до Бајазита. Речима једног од релевантних сведока: „Ех’ – рекох у себи – ‘ето какве среће је био Џем. Да му од свих паша у Анадолији писмо падне у руке једног јединог који сматра Бајазита за шехзадеа“ (СЦ 28). Низ примера у роману указује на значајан удео контингентног како у Џемовом усуду тако и у случају Џем, чиме ова историозофска идеја не остаје тек у ограниченим оквирима субјективног виђења једног сведока какав је Саади, који ову идеју најчешће заступа.

¹³⁰ Аналитичка перспектива овог ученог и високоморалног звездознанца умногоме се поклапа са строго политичком оценом Бајазита коју доноси велики везир Нишанци Мехмед-паша непосредно након Освајачеве смрти: „Говоркало се још и да су шехзадеове даровитости биле јавне, чак показивачке, а оно друго – пороци – скривени. Али нитко не би ни претпоставио да их има. Тај, тада још млади мушкарац имао је једну велику квалитету: самоконтролу. Никада тај није пред туђим очима искалио свој гњев или простачко весеље, као што је то његов отац волио; Бајазит никада није наговјестио што воли и што га раздражује. Управо то склиско савршенство одбијало ме од њега. Не само мене, наравно, иако повијест указује на мене као на малтене његовог јединог противника. [...] Такав би, по мојој процјени, преварио и властиту мајку [...] Улема се очито надала да ће их човјек, уведен у божанске знаности и смирени правовјерац, извести из понижења и биједе, у које их је гурнуо Освајач. Управо те су ме њихове наде натјерале на помисао да и побожност – као и све друго код Бајазита – није била случајна“ (СЦ 18–19).

¹³¹ „Увијек је себе проматрао са стране, усклађујући свој изглед и понашање с тим погледом са стране, глумећи пред свим живим некакав жељени лик“ (СЦ 233).

којом се тако различите, наизглед неспојиве фигуре оца и сина, какви су Освајач и Џем, кондензују у једно: Џем постаје жива опомена Бајазитове недостатности потекле из очевог (осуђујућег, одбацујућег, кастрирајућег) погледа. Отуда се обичајни налог братоубиства, „подземним токовима“ несвесне фантазматске пројекције, претаче у могућност разрешења едипалног сукоба – у оцеубиство. Тиме Џем за Бајазита израста у очинску метафору која у својој симболичкој реализацији може бити до крајности пасивна, немоћна и подређена, али унутар фантазма – Бајазитове једине реалности – показује се као претећа, онипотентна и неуништива.

Амбиваленција Џемове егзистенцијалне позиције због тога бива обележена описаном нерешивом двострукошћу Бајазитовог односа према закону: убиство брата закон прећутно допушта, али оцеубиство вазда остаје у домену табуа Закона. Интериоризујући ову двосмислену дискрепанцију з/Закона, османски султан истовремено жели братовљеву смрт, али је се и плаши:

„Ако су ови овдје били кратковидни до разине глупости, Бајазит је, пак, био плах до глупости и без проблема ће истрести сулудо велик новац за смрт свог брата, да би се најзад ријешо једне утваре. Баш као што су ми га описивали – звјездозанац, сујевјеран, потиштен – и од утвара мора дрхтати, зар не?“ (СЦ 491).

Наведене речи припадају одломцима из Саадијевог дневника. Њима караманијски песник погађа „онтолошки статус“ Џем султана: за Бајазита, његов брат је заиста утвара – поунутрашњени фантом Имена Оца. Оно у чему Саади греши, традиционално се не разабирајући у дометима више политике и театралним дипломатским односима Истока и Запада, јесте чињеница да старији Освајачев син плаћа братовљеву смрт тек декларативно. Оно чему он заиста плаћа високу цену јесте управо супротно – његов живот. Начелним, изговореним политичко-стратешким циљем да *раздели Запад*, Бајазит разрешава сопствени психолошки конфликт: он се чува табуа оцеубиства који би довео до коначног расапа не само његове владарске персоне већ и његовог идентитета. На безбедној удаљености, међу јовановским тврђавама Родоса, Француске, а на концу – и у папиној ингеренцији и под окриљем француског краља, фантомски увек присутна очинска метафора постаје зауздана, пасивизована и објективизована до разине на којој се њоме, парадоксално, сада може *окористити*. Том манипулацијом примордијално и структурално надмоћном инстанцом не постиже се, међутим, сигурност субјекта у свету али се, што није безначајно, с обзиром на то да га утемељује у погледима Других на дијаметрално супротном полу од оног почетно инфериорног, њоме успоставља једна нова технологија сопства. Бајазит постаје најмоћнији чинилац светске политике свог доба.

Упоредо с овим процесом иницирања и „спољашњег“ Бајазитовог учешћа у Џемовом подјармљивању, интонираног двојако (као приватно-несвесно мотивисаног али и јавнополитички преосмишљеног), миљеник Мехмеда Освајача, у контексту политика Запада, бива инициран у агамбеновског *homo sacer*-а. Насупрот табуистичком објекту, у чијим се оквирима Џемова субјективност растаче до интимних фантазматских пројекција једног психолошки трауматизованог инфериорног бића, овде ће се сва вредност његове егзистенције самерити с вредношћу његовог пуког физичког постојања, што је сугестивно уобличено Д’Обисоновим речима: „Џем је тијело чија сам ја душа!“ (СЦ 243). Од Џема-фантома до Џема-тела без (сопствене) душе – то је релација у чијим се границама одвија генеза протагонистиног јавног лика. Она открива да се јавни домен Џемове личности нужно *производи*, мимо некакве претпостављене „стварне“, „изворне“, „унутрашње“ карактеризације, тек у односу с моћи с којом долази у додир. Ако је Бајазитова политичка моћ заснована на неписаном обичајном праву Османске империје, који напослетку повлађује додуше проблематичном али ипак позитивном разрешењу његове интимне, унутрашње драме (*седења на туђем месту*), о каквој врсти моћи се може говорити када је реч о Западу?

Џемова невоља најпре почива у томе што је доследно и дословно поверовао у једну теоријски и историјски традиционално легитимизовану и декларисану вредност западног

права, која проистиче из уверења да политичка култура окцидента баштини „устрајно наслеђство“ противстављања *physica* и *nomosa* (Агамбен 2006: 36–37).¹³² Основна импликација тог противстављања јесте искључивање категорије насиља из правног поретка као једне од најважнијих тековина Западне цивилизације – правни гест који се сматрао довршеним већ у атинској демократији. Једна од водећих тематских линија романа развија се управо сучељавањем тог идеалистичког погледа на западни правни систем са некомпатибилном му реалношћу унутар које протагониста, до одређене границе сопственом вољом, а напосе и лишен могућности одлучивања о својој судбини, бива подвргнут невидљивом, неексплицитном, неретко и двосмисленом насиљу потеклом из самог духовног центра Окцидента. Темељним механизмима наративне амбиваленције, у *Случају Цем* раскрива се друго лице Западне политике: она више није ни демократска нити теократска, већ бива уобличена као суверена моћ. Премда исказана као разједињена и децентрализована, метафорички вероватно најупечатљивије као таква дата кроз структуру Дворца Великог Мајстора на Родосу, тек суверена моћ Запада остаје доследно компактна политичка сила која у основи дејствује као неограничена власт над појединачном егзистенцијом:

„Изворнија од свезе позитивне норме или друштвеног пакта јест суверена свеза која је заправо само развезаност; и оно што та развезаност укључује и производи – голи живот који обитава на ничијој земљи између куће и града – јест, с тачке мотришта суверености, изворни политички елемент“ (Агамбен 2006: 82).

Живот на прагу, тело без душе или голи живот – то је крајњи стадијум трансформације Цемове историјске егзистенције; трансформације која се одиграва под окриљем суверене моћи Запада. Цемово тело – оно које се, скривено од очију јавности и суда историје међу јовановским утврдама, и само од себе овременује, троши и дезинтегрише – што је описивано у доменима приватне димензије принчевог бића, није ништа друго до учинак политичких констелација епохе које његово јавно тело остављају нетакнутим у строго контролисаним условима, када ваља обелоданити његову политичко-стратешку функцију наследника османског престола који има да предводи крсташки поход.¹³³ Владарске инсигније и сценографски карактер епизода Цемових представљања турским изасланицима, и на крају – епизоде с јавним церемонијалним објављивањем почетка новог крсташког рата, театрално и тенденциозно маскирају биополитичка дејства суверене моћи на појединца, одржавајући привид његове аутономије не само над сопственом политичком улогом (турског султана) већ и над сопственим телом, како јавним тако и приватним. Цем као тело без душе, односно Цемово тело као носилац Д’Обисонове душе, резултат је суверене психо-политичке манипулације, злоупотребе и парадоксалног, секуларног посвећења изопштеног положаја инхерентног *homo sacer*-у. Султан без султаната, војсковођа без војске, човек без домовине, дакле – јунак на прагу, показује да „[С]уверено насиље уистину није утемељено на пакту, него на искључујућем укључењу голог живота у државу“ (Агамбен 2006: 95).

Другим речима, подјармљени положај Цем султана, у стању перманентног искључујућег укључења како са Истока тако и са Запада, нужан је услов утемељења Окцидента као доминантне, суверене светске силе. Тело *homo sacer*-а, дато у структури романа Вере Мутафчијеве као његов голи живот, означен празним именом као мимикрираном аутономијом владарске фигуре, опстојава амблематски, служећи као мамац Бајазитовог фантазма који је скривени окидач заплета у роману. Истовремено, он легитимише онтологију фикционалног света *Случаја Цем*, где трансгресија хомогености дискурса западноевропске цивилизације заснованог на католичком милосрђу с једне и савезом заснованом на владавини права с друге стране може бити укинута провизорно мотивисаним (у роману најчешће интересним) проглашењем ванредног стања, „за вријеме

¹³² Цем врло експлицитно говори о својој предрасуди заснованој на позитивном хетероимажу западне цивилизације: „Одувијек сам сматрао да имам што научити од кршћана. Зашто, Саади, они имају више осјећаја за правичност; зашто не прихватају силу за јединог свјетовног суца?“ (СЦ 49).

¹³³ Ово је логика коју врло добро прозире Саади, коментаришући Цемове аутодеструктивне психосоматске импулсе који одјекују као одраз жеље за одступањем из *ледене и несавладиве хладноће* (СЦ 445) светскоисторијске позорнице: „Крива је рачуница мога пријатеља: неће он уплашити тамничаре својим душевним самоуништењем нити ће им се тиме осветити. Све док живи тијелом“ (СЦ 444).

трајања којега [необходно ограниченог] град бива распуштен и људи улазе у подручје неразликовности од звијери“ (Агамбен 2006: 96) – управо оног стања унутар којег власт обзнањује своју способност да укине сопствени правни поредак; речју – своју сувереност. Ако је *homo sacer* одређен као онај кога је могуће некажњено убити али га је немогуће жртвовати, онда се свет Вере Мутафчијеве, концентрисан око управо овако позициониране фигуре, открива као свет конституишуће моћи у тренутку прерасподеле снага на светскоисторијској позорници. То је свет који демитологизује модерне представе о историји епохе кватрочента као о добу још увек самоодржавајућег средњовековног теоцентричног система и рађања Човека, постављајући управо легитимизацију несакралног, нежртвеног насиља према човеку-голом животу као примордијални, поунутрашњени, никада до краја превазиђени, скривени, али увек делујући развојни стадијум хуманизма (уп. Агамбен 2006: 97); насиље којим се појединац најпре празни од хуманих садржаја, затим анимализује да би се напослетку и укинуо као политички и историјски субјект. У томе је смисао заборав који пада на султана Џема: онога тренутка када се конституишућа власт установи као конституисана, *homo sacer* – основни политички елемент, средство и залог али и срамни жиг и сведок насилности овог друштвеног процеса – ваља да буде уклоњен из културне меморије.

Игра скривања и откривања отуда би се могла схватити као дијалектички однос који обележава јавну персону Џем султана, упркос томе што домен јавног у начелу подразумева апсолутну изрученост историјског субјекта погледу историје. Њоме се утемељује субверзивни карактер романескне речи Вере Мутафчијеве која реконструира темеље Западне цивилизације и њених политика не књижевноуметничким проматрањем генезе споразума или пакта дискурзивних заједница (правоверја, католичанства, одбране од ислама) већ *демистификацијом* процеса идеолошког усаглашавања око истовременог укључења и искључења фигуре *homo sacer*-а, односно доминације над његовим телом која испоставља нужност примата *physis* над *nomos*. Тиме се голи живот, природно право, односно тесна испреплетаност политике и живота објављује као фундаментални облик модерне политике чије се наличје открива као биополитичка, тотална доминација. Остајући скривено, прећутно и подразумевано, биополитичко устројство Западне правно-политичке машинерије фигурира као закулисна радња театрално мимикрирана сценографијом дискурзивно-идеолошке разумљивости „за коју нам се чини да је још карактеристична за правно-политичку зграду класичне политике“ (Агамбен 2006: 104). У *Случају Џем*, оно се износи на видело као водеће, устрајно и перманентно обележје Западне цивилизације, делујуће већ у кватроченту, много пре устоличавања буржоаских демократија, управо посредством обликовања јавног домена протагонистичног историјског портрета.

Поменуто обликовање почива на динамици развоја Џеминог лика, и то на усеку јавног у приватно, односно приватног у јавно, потврђујући још једном биополитичку заснованост субјектове јавне персоне. Живот историјске личности је инхерентно политизован, али је у романескној визији Вере Мутафчијеве знаковито то да се ова политизација поклапа са објективизацијом, пасивизацијом и коначним поништењем, како историјско-политичким тако и физичко-телесним и егзистенцијалним, чиме историјска позорница предочена у роману бива представљена и појмљена као полигон контингентних и деструктивних сила. Меандрирајући између значења која га одређују као табуистички објект и *homo sacer*, историјски портрет Џем султана – тај неконзистентни, изнутра разједињени и расцепљени романескни ентитет – и самом структуром романа бива, с обзиром на почетну интенцију парадоксално, опетовано подјармљен: његови домети остају средство карактеризације приватног Бајазитовог лика, а затим и персонификација преласка Старог у Нови век, теоцентризма у антропоцентризам, феудализма у капитализам, промене природе односа Истока и Запада, илустрација историјског протока времена, смене догађаја и њихових мотивација. То романескно „подјармљивање“ има, међутим, другачију функцију: оно указује на заједнички именитељ мотивације свих дисперзивних али и међусобно усаглашених објективизација Џем султана који би се, на крају, могао схватити као откривени *иррационални импулс* у самом средишту друштвенополитичких и културноисторијских односа. Јер, има

нечег *необјашњивог* у томе да један човек, до крајности лишен свега онога што га може чинити субјектом, у егзистенцијалном, политичком и историјском смислу, представља окидач историјских догађаја који ће имати дугорочне и пресудне ефекте на процесе дугог трајања протегнуте до савремености ауторске инстанце предговора, лоциране у двадесети век. У том смислу, историографску парентетичку сентенцу из сведочења Ајас бега треба схватити манифестно:

„Ех, не тражите чак толико разума у повијести јер не стварају ли и њу људи? [...] (Овдје имам један савјет за вас – допуштам си то, јер доживјех и видјех заиста много; кад објашњавате повијест, оставите један њезин мали дио необјашњен. Он јест необјашњив, помирите се с тим.)“ (СЦ 535).

Оно што на нивоу дубинске структуре креће историјске процесе, оно *неразумно* и *необјашњиво*, долази из самог средишта Цемовог лика, што тог јунака одређује више не као алтисеровски субјекат, већ као *објекат жеље*. Такав карактеризацијски квалитет управо због тога не реферише више на себе самог као на унитарно сопство или портрет специфичних, конкретних својстава, већ на фантазме других – судеоника *случаја Цем*. Цем султан – дословно *отелотворење* жеље у виду *голог живота* – остварује се у утемељењу суверене моћи Запада, потоњих експанзионистичких домета Османског царства и напослетку – остваривања ситнијих интереса великаша и јунака са друштвене маргине, поставши објекат „око ког се нагон врти“ (Лакан 1986: 260). Међутим, фабуларно и наративно, подједнако колико и субјективно-психолошко досезање објекта жеље као фантазматског објекта усредиштеност у опсесије субјекта – структурална је илузија, о чему сведоче и сумарне речи Антоана де Жимела:¹³⁴

„И зашто – коме је све ово било потребно – лажи, ривалство, лицитирање и утркивање? Тко је заправо зарадио, а тко изгубио у случају Цем?“

Нитко – усудио бих се рећи. Бајазит хан је остао султан, што би био и без тих лудих расхода; Каитбај је изгубио у рату с њиме толико земље, колико би изгубио и да није помагао Цему; Турци су освојили толико земље на Балкану и Угарској, колико би и да их нису плашили Цемом; мој краљ морао се вратити у Француску, напуштајући своје честољубиве наде; вратити се тамо одакле је и дошао. Борција, Д’Обисон? Та, они су расули поткупљујући племиће, бискупе и кардинале, ситне доушнике и осигурање засигурно ништа мање, неголи су од Бајазита добили за Цемово затвореништво“ (СЦ 526–527).

Интригантност и узнемирујући ефекат наведеног погледа на *случај Цем* указују на природу и функцију историјског портрета самозванца: његова улога је да метафоризује дубоко ирационално и фантазматско језгро откривено у темељима светскоисторијске позорнице. Из тог истог језгра, сугерише субверзивни, демитологизујући замах романескне речи Вере Мутафчијеве, порођена је Западноевропска цивилизација и констелација сила одржавана све до тренутка оглашавања ауторске инстанце и суђења учесницима *случаја Цем*, а како се песимистичко-циничким тоналитетом предговора наговештава – и у даљој будућности. У том контексту, јавни домен историјског портрета Цем султана, обликован на размеђи јавног и приватног, друштвеног и интимног, историјског и егзистенцијалног, спољашњег и унутрашњег, телесног и фантазматског, те нагибању између њиховог неразлучивог преплитања, амбивалентне симбиозе и радикалног расцепа, амблемски је знак подземне, необјашњиве и ирационалне димензије историје, коју можда може разобличити приватни домен протагонистиног лика.

5.3. Од приватног до надисторијског аспекта портрета: наративна и историјска истина *Случаја Цем*

Чин поништавања Цем султана као субјекта и његовог свођења на празно име, означитељ и тело без душе, симболички је дато у сцени у којој Пјер д’Обисон, низом вербално-психолошких манипулативних техника, успева да придобије Цема као историјску

¹³⁴ Треба свакако имати у виду и специфичну позицију и психичко стање начелника страже француског краља при изговарању овог суморног закључка, што само показује колико свако наредно сведочење и тачка гледишта у роману доприноси валеризацији и полисемантизацији конкретног догађаја или лика и колико је сложено донети суд о његовом коначном облику и смислу.

фигуру-објекат кроз потпис и печат на празном листу папира који Велики Мајстор попуњава према сопственим нахођењима. Тим судбоносним документом Џемов потпис задобија перформативно-историјску вредност, будући да се испоставља да њиме злосрећни принц даје легитимитет Д'Обисону да одлучује у његово име, док истовремено чини аутодеструктиван гест; њиме се покреће даљи ток радње сведен на протагонистина лутања по Европи и бесомучна надметања великаша да приграбе највећи политички адут доба за себе. Њиме се, такође, овога пута екстериоризовано, у виду реализације метафоре, одиграва трансформација од субјекта до *homo sacer*-а, расцеп портрета Џем султана и *случаја Џем* и остваривање биополитичке доминације суверене власти над појединцем, што значи да се актуелне политичке констелације нужно одражавају на егзистенцију јунака, ништећи њену вишедимензионалност сводивши је на објекат, односно голи живот – ентитет настао у радикално политизованој симбиози јавног и приватног.

Али, последице се показују већма далекосежним: не само живот, већ и Џемова смрт и *post mortem* симболичко трајање у историјском сећању, кад се силазак субјекта са светскоисторијске позорнице може доживети као његово коначно ослобођење од овоземаљског ропства, бива обележено Д'Обисоновим подјармљујућим гестом. Тиме се политичко-историјски домет приповедања протеже и на његове метафизичке импликације, које пак долазе онкрај јавног домена Џевог историјског портрета – из његовог приватног бића. Није ли *тужна задовољштина* откривања истине о Џем султану, апострофирана у предговору као крајњи циљ приповедања, досегнута уобличењем егзистенцијалне сфере јунака? И да ли приватни живот историјске личности – онај интимистички део који се за јавнополитичко, „епско“ наративно поље сматра другоразредним, ако не већ потпуно ирелевантним – може носити баласт експликативно-парадигматичне функције везане за нечију улогу на светскоисторијској позорници? У каквој су вези историја и метафизика, метафизика и приватност?

„Тражим знање, али знања ради, не ‘из било које просте потребе’.

Филозофирање је као буђење из везаности за нужду живљења. Буђење настаје кад се ослобођено од те везаности погледају ствари, небо и свет, у питањима: шта је све то и одакле све то потиче – питањима чији одговори не треба да послуже било чему корисном, него само да пруже задовољење“ (Јасперс 1973: 134).

Ако је *тужна задовољштина* једини истински и коначни циљ приповедања и суђења у *Случају Џем*, будући да у констелацији сила упризореној у роману Вере Мутафчијеве перформативни потенцијал романескне речи бива укинут, а могућност (политичког и идеолошког) отпора замишљеног као интервенција у традиционалном историографијом утврђено историјско сазнање радикално негирана, онда се хијерархија семантичких слојева романа преусмерава у правцу обликовања историјског портрета као *филозофског проблема*, који се истиче на фону особености наративног устројства и привилегованог положаја сведока Саадија – Џевог најбољег пријатеља, љубавника и животног сапутника. У њему, јавни домен Џеове личности, као и политичко-историјске реперкусије његовог отуђеног дела одређиваног као *случај Џем* и даље имају своје одјеке, али овога пута дати су из вишеструко онеобичене перспективе – жртве задатих околности, источног Другог, датог овде као цивилизацијски и културолошки парадигматичног (Алипијева 2020: 55) , и донкихотске „искључености“ и неразумевања реалности, што се доима као парадоксална могућност њиховог прекорачења, превладавања и преосмишљавања. Тиме приватни домен Џеове историјске егзистенције постаје изокренуто огледало које зрцали сва идеолошко-политичка и историјска значења у роману, бацајући на њих нову светлост поетске непосредности и сингуларности с једне и универзално-филозофских импликација с друге стране.

Поглед изблиза којим се конституише приватни лик Џем султана припада Саадију – јунаку вероватно најинтригантније заснованог онтолошког статуса у роману:

„Према историјској фактологији, те две личности [Саади и Џем] су реалне, али их дели неколико векова. У књижевности је, међутим, све могуће – ту се сусрећу реалност и фикција, смело се премешћују удаљене обале времена. А Саади се намеће као доминирајући глас у полифонијно

интертекстуалној, неретко унутрашње противречној композицији романа [...]“ (Борисова 2017: 98–99).

Управо ће посредством ове анахроне, духовне сеобе чак три stoleћа старијег класика персијске књижевности у рухо караманијског дворског песника¹³⁵ иза ког остаје сачувана тек једна, према приземном сведочењу једног припадника медитеранског друштвеног подземља, *врло слаба песма*, конституисати приватни домен портрета Џем султана на специфичан начин. Доведен у непосредну, према уверењу Евдокије Борисове чак двојничку везу са, у лику Саадија, персонификованом метафором самог врха источњачке поезије, османски претендент на престо постављен је на вредносно повлашћено место у роману: он постаје ауторско искушавање могућности да на светскоисторијску сцену, као њен протагониста, ступи просвећени владар који би представљао хуманизовану историјску алтернативу османској деспотији, оличеној у Бајазитовој природи. Сlike дворова двојице браће у том смислу постају индикативни топоними: „све је на двору у Амасији било сиромашко“ (СЦ 31), насељено дервишима и мулама, док је караманлијски двор уобличен као *locus amoenus* у којем „сви наши дани [...] били су празници, велики празници духа“ (СЦ 42). Џемов двор је његова екстериоризована и упросторена метонимија – то је домовина песника, преводилаца, филолога, уметника и приповедача, чији су се радни дани састојали од разговора о уметности и читања стихова: „Живјели смо с перзијском поезијом – тим вјечним извором који пршти мудрошћу и слободоумљем, тим недостигнутим примјером профињености“ (СЦ 42). Функција слике караманлијског двора подудара се с функцијама физичких карактеристика портрета браће: док је Бајазит био сув, мрачан и неприродно женствен, Џем султан је, према Саадијевим речима:

„[...] био висок – знак којим се одликује мало наших. Висок, плећат, узак у струку и бедрима, жилав, живахан – у то наше вријеме у Караманији Џем ме увијек подсјећао на неукроћеног ждрепца.

Чудно је за нас било и његово лице – превише свијетло, боје пшенице, како се вели. Риђе, ситно усукане длаке око лика нашег покојног султана код Џема су прешле у њежно златне. Као и сваки праовјерник, мој је господар ходао покривене главе, али ја – његов најближи човјек тијеком готово два десетљећа – виђао сам га често гологлавог и морам признати да се моје очи нису радовале ниједној другој таквој љепоти, какву им је представљао Џем са својим дугим свиленим косама, с невисоким, али широким и помало ћошкастим бијелим челом, танким луком готово спојених обрва, тамнијих од косе. Његове очи нећу вам описивати – као да се јутарње сунце расипало у брзим водама, такве су биле Џемове очи“ (СЦ 38).

Наднаравна лепота и племенитост духа шехзадеа исказани су соларном метафориком, којом је, речима Саадија, Џем упоређен с излазећим сунцем, а сведочењем Селзук хатун, које позитивне Џемове аспекте не ограничава на пристрасни, идеализујући, прекомерно патетично-химнични дискурс заљубљеног Саадија, он је онај који је рођен „са звијездом на челу“ (СЦ 60). Чини се да је, следствено томе, она одредница којом се исказује да „наш млади господар као да је био рођен за славу и успјех“ (СЦ 42), пре него што ће бити деградирана и детронизована даљим током радње и понижавајућим положајем који ће протагониста зауимати до краја живота, поникла из неке само до одређене мере очевидне Другости. Другост идентитета као полу Турчина полу Србина, нешто је чега је и сам јунак свестан, и што је у контексту сирове освајачке историје империје немало пута и од самих Османлија окарактерисано као део принчеве изузетне природе, која готово да није с овог света. У том смислу, и сам хронотоп караманлијског двора под Џемовом управом, као реализована али просторно затворена и ограничена утопијска визија просвећене владавине, зазива могућу слику не само Османског царства већ и Европе установљене на другачијим темељима од оних датих у роману: Џеово потенцијално предвођење крсташког похода и заузимање турског престола у савезништву с румелијским потлаченим народима, уз ускрнуће Византије и балканских земаља, открива се као имплицитно дата *жеља ауторске инстанце* за алтернативним, могућим, праведнијим историјским светом. О овом латентном

¹³⁵ Песник Саади историјска је личност Џеовог двора који дели име с чувенијим и значајнијим персијским песником (в. у: Фон Хамер 1979: 249).

семантичком слоју сведочи и једина Џемова песма уметнута у романескно ткиво *Случаја Џем*: „Подигни ту чашу, о Џеме од Џемшида! / Сада смо у прекрасној Француској / и све ће одлучити за нас судбина. / Оставите круну Бајазиту / јер мој је свијет. Цијели...“.

Семантика имена *Џемшид*, како инструктивно запажа Евдокија Борисова, упућује на стари персијски мит о паду или пореклу зла у свету:

„Џамшид је био персијски шах чије је седамдесетогодишње владање познато као ‘златни век’ персијске културе. Али зли Ахриман му је унео гордост у душу а Закх шах га напада и убија. Од тада, наступа хиљадугодишње царство зла“ (Борисова 2017: 115)

Персијски херој о коме је реални лик Џем султана писао рубаије посвећене оцу Мехмеду Освајачу у фикционалном свету Вере Мутафчијеве, чином екстатичког поистовећења песника и његовог лирског јунака митског залеђа, постаје знак поетско-метафизичког рељефног продубљивања портрета, од историјско-егзистенцијалног ка аисторијско-ванвременом, трансцендирајући „реалистичко“-тестимонијалну границу Саадијевог приповедања и онемогућавајући да турски принц добије конзистентне и кохерентне обресе, упркос тефтердаровим тврдњама да је Џема познавао боље него себе сама, да је „дио њега самог“ (СЦ 295). Саадијев портрет вољеног господара, упркос његовим идеалистичким основама, тек се Џемовим стиховима, односно њиховим интертекстуалним учинцима, отуђује од онога што бисмо могли хипотетички замислити као истински, изворни, строго узев биографски лик Џем султана, конституишући се, како посредством Саадија тако и посредством Џемове дубоко интимне аутоидентификације кроз онтолошког Другог, у децентрализоване, идентитетски раслојене, атемпоралне и аисторијске обресе потенцијалне субјективности која има да објави *догађај* изласка из историје.

Упоредо с процесима поништавања субјекта унутар јавног аспекта романескне структуре, одиграва се паралелни процес цитатно-поетског, метафизичког и онтолошког апстраховања јунака како на наративном – приватном – (Саадијево сведочење којим су пренети Џемови стихови) тако и на наднаративном нивоу (у отвореној, али непрецизираној и до краја невербализованој могућности довођења у везу паратекстуалног дискурса предговора и дискурса романа), производећи на разини дијалектике јавног и приватног парадоксално сагласје: Џемов портрет утемељен је на *фантазматским основама* – он постаје објекат жеље како јунацима који припадају јавној сфери тако и приповедачима приватног домена а напоследку и – ауторској инстанци. Једноставније речено: на нивоу структуре *Случаја Џем*, *Џем султан не постоји*, што је поетичко својство романа доследно семантизовано минус присуством – упадљивим одсуством гласа самог протагонисте из процеса суђења.

То је тачка унутар које је напоследку могуће реконструисати логику позитивистички немотивисаног повезивања тематских чинилаца наговештеног у предговору: егзистенцијалне судбине једног османског претендента на престо и историјске судбине једног географског поднебља какав је Балкан који, узгред буди речено, такође, премда из културноисторијски саморазумљивих разлога, *не постоји* у хронотопским оквирима романа Вере Мутафчијеве. Човек хибридног идентитета, што је својство овде дато као означитељ шехзадеове изузетности,¹³⁶ а истовремено, барем несвесно, и као трансгресивно-апорично обележје

¹³⁶ „Џем је изгледао млађи од свих нас, његових врсника. Покаткад, за вријеме наших вечерњих забава, док нас је Џем све без по муке надмашивао у пићу, волио је кроз смијех говорити да изгледа млађи, да би увијек изгледао млађи и да би нас све надживио јер његова крв није чисто турска. Уистину, Џем је био напола Србин, и то по мајци“ (СЦ 37). Према Саадијевом уверењу и Џемов физички портрет, светла пут, коса, висина, његова наднаравна лепота – све оно по чему се физички разликовао од Османлија – дуг је његовој етничкој Другости. С друге стране, као противтежа овом одвише пристрасно интонираном становишту, стоји суд Селзук-хатун, Освајачеве тетке, која проговара из позиције патријархалне мудрости: „Увијек га видим као дијете – крхка скупопцјеност од алабастера и злата, страњска. [...] Некада сам вјеровала да волим Џема као највише обећавајућег из нашег рода. Сад се већ не варам: вољела сам га управо зато што је тако мало наликовао на све нас“ (СЦ 71).

његове личности будући да у себе укључује непремостиву разлику,¹³⁷ и човек чија се егзистенција не изједначава са његовим пуким биографским трајањем у конкретним просторним координатама већ бива трансцендирано митопоетским продором онтолошки дестабилизационих значења, постаје метафора. Као израз фантазматске пројекције ауторске инстанце, Џем је метафора премошћавања цивилизацијских разлика, превладавања историјски задатих културних и политичких радикално заоштрених антагонизама, аутентичног сусрета и дијалога међу световима који су дотада говорили само језиком насиља. Сходно својој инфантилној, наивној и ескапизму склоној природи, Џем представља и поверење у могућност укидања амбивалентно-театралне природе политичко-историјских односа, а сходно свом песничком опредељењу – он је и обећање укидања језичке двосмислености као идеалног облика успостављања везе са Другим. На концу, Џем постаје инверзни митски Џемшид: културни јунак који савладава примордијални хаос историје окончавајући „владавину зла“ и доносећи „златно доба“ – рај на земљи чије је лице *аисторијска утопија*.

Џемово пропадање – које је симболички пад у историју митског Џемшида – праћено фабуларним током *Случаја Џем* грађено је на сервантесовској матрици, према којој карневалско гротескни ефекти нарације и лика Дон Кихота проистичу из смештања јунака једног жанровског уоквирења (узвишеног дискурса витешке приповести) у контекст који припада неком другом, поетички и семантички дијаметрално различитом (приземни амбијент, тематика и језик пикареског романа). Оно се поклапа са сижејном пролиферацијом ситуација и дијалога у којима митопоетска, утопијска функција портрета долази у радикално неподударење са спољашњим околностима романа интриге / историјског романа, производећи структуралну дисторзију унутар које се имплицитна (над)наративна вредносна хијерархија двају приповедних нивоа остварује амбивалентно, као иронизација и једног и другог. Упркос томе, и *Дон Кихот* и *Случај Џем* еманирају наративни сентимент унутар којег иронизација идеалистичког типа јунака постаје нешто двосмисленија, уз сталну опасност од продирања трагичких тоналитета.

Код Мутафчијеве, један од извора трагизма позициониран је унутар колико структуралне толико и политичке чињенице неостваривости утопије у контексту у ком су сви спољашњи услови испуњени за њену непосредну и коначну реализацију. Остварење аисторијског могућег света златног доба осујећено је у роману самом констелацијом моћи која, испоставиће се, премда у свом перманентном генерисању конституисана кроз низ контингенција, амбиваленција, непредвидивих околности, изневерених очекивања или наглих свргавања и неочекиваних промена положаја њених егзекутора, остаје увек идеолошки иста, једносмислена и непроменљива, мимо природе (не)деловања самог јунака. Уосталом, на нивоу романескне текстуре, златно доба – изузев у свом ограниченом, хронотопски строго омеђеном карневализованом облику у слици од света и овоземаљских послова изолованог караманлијског двора – не постоји, подједнако колико не постоји ни портрет Џем султана схваћен у реалистичко-миметичком кључу. Оно што остаје јесте увек присутна жеља чији је наративни ефекат неизрециво и неизречено жаљење за *пропуштеном шансом* изгубљеног раја изласка из историје. Њен лик у оквирима демитологизованог света Вере Мутафчијеве и јесте трауматична историја и онтологија Балкана, који се идентитетски фундаментално успоставља као онај проблематични „остатак“ несталих византијског комонвелта и историјско-политичких превирања управо тог, романом тематизованог периода османске и западноевропске историје и њиховог драматичног сусрета који се одиграо на том простору.

Такав је митопоетско-метафорички аспект Џемовог портрета. Митски потенцијал његовог лика, уместо остварења аисторијског земаљског раја, остаје важан аспект

¹³⁷ „Да није можда у себи носио непризнату свијест своје кршћанске половине?“ (СЦ 48); „Чак нити ја, који сам му најближи, нисам успијевао предвидјети докле ће га довести спомињање његова поријекла. Понекад је то прихваћао као ласкање, док би други пут плануо, као да је ударен плуском по лицу“ (СЦ 105).

егзистенцијалне Другости и отуђености његовог идентитета – весника његовог трагичког усуда. Ова Другост „ради“ као подземни ток иследнички структурисаног приповедања *Случаја Џем* пробијајући на наративну површину и остварујући се на самом крају романа, парадоксално, у принчевој смрти која се, сведочењем Ајас-бега, експлицитно изједначава управо са смрћу једног мита. Саборно-универзалистички и утопијски карактер његовог портрета упечатљиво је дат управо у слици предаје Џемотовог трупа Бајазитовој војсци:

„Чуо сам да код кршћана постоји такав обичај: одшутјети један тренутак за неког драгог покојника. Ми смо, ето, шутјели три мјесеца и то је био погреб Џем султана. И заслужио је. Умро је не само један човјек, већ нешто немјерљиво више: један мит. [...] правовјерни и раја се слише из далеких крајева да присуствују свечаности. Сљедећег дана смо путовали за Стамбол. Поново сви – међу нама и Франци из разних језика – пратили су Џема султана до пријестолнице. Тко их је звао, зашто су долазили? Што је тјерало неписмене сељаке, кршћанске свећенике, босоноге војнике да нам се гомилају на путу?“ (СЦ 538).

Ајас-бегов одговор на постављено питање о једној од оних необјашњивих феномена историје рачва се у два семантичка правца. Први понуђени је имагинарни, Саадијев, и односи се управо на митопоетску ауру Џемотовог лика иницирану сведочењима караманлијског песника: „Да је Саади био жив, овако би то објаснио: Џем је био легенда, а страшно је привлачна снага легенди!“ (СЦ 538). Трансмисијом *мита у легенду*, као жанровском транспозицијом истог садржаја – приче о Џему – из сакрално-ритуалне у десакрализовану-популистичку причу успостављена је спона ка другој варијанти одговора:

„Ја сам то тумачио другачије, јер сам међу свим Џемотим мукама познавао ону најтежу: прогонство. Тисућу људи суосјећало је с њиме, тисућу је воља помагало да се у неповратно прогонство претвори један лагани корак. [...] Питат ћете што је водило према Џемоту ковчегу тамни народ. Тешко је то одредити... Народ у цјелини обично дијели оне осјећаје које човјек понаособ не може изразити. Водио је те људе, рекао бих, један други савез, врло стар и чврст – између свих тучених у повијести. Према њима Џем је поднио најужвишенију људску муку – прогонство. Они су дошли поклонити се пред том муком. Да успокоје својом присутношћу Џемотов дух, да се заиста врати међу своје“ (СЦ 538–539).

Ако је прогонство, као вид насилне обескорењености и невољног и принудног одрицања од детерминизма *крви и тла*, у каквој је релацији ова Џемота „најтежа мука“ с његовим стиховима: „Оставите круну Бајазиту / јер мој је свијет. Цијели...“ (СЦ 207)?

Оријентишући се наспрам донкихотског, историјски портрет Џем султана се у једном од својих видова, а то је посебно уочљиво у Саадијевим сведочењима, гради на сецишту имагинарног и стварносног и на напетости која се на том месту производи. Сакрално-митски дигнитет фигуре у дијалектици структуралне „секуларизације“ или приземљења садржаја и значења транспонује се у психолошке категорије какав је мегаломански дух младог принца, или иронијски интонирани прикази његове (ауто)митоманије. Једно од питања које је на овај начин проблематизовано посредством структуре протагонистиног лика јесте питање космополитизма. Проистекао из хронотопских оквира караманлијског *locus amoenus*-а, где као повлашћена духовна пракса фигурира управо песништво насупрот догматском саодношењу према религији или политичком утилитаризму као основном облику живота у Бајазитовој Амасији, космополитизам постаје секуларни одраз, светоназор или чак идеологија сакралности поезије и њених универзалних ларпурлартистичких вредности. Хармонија којом одјекује однос песничких домета и домета филозофије космополитизма као комплементарних дејстава сродних духовно-мисаоних оријентација концентрисаних око вредности какве су слобода, транснационалност, трансрелигиозност, транскомуникативност, у перспективи караманлијског земаљског раја постаје фундаментално политичко начело Џемоте просвећене владавине замишљене као овлашћење перформативне моћи поетске речи у свету. Песник је грађанин света – то је примарна караманлијска девиза, а свако ко је нешто значио на караманлијском двору – од тефтердара до војника – био је песник. „Живјели смо кроз мисао и ријеч, кроз љепоту, црпљену из најпрофињенијих остварења Истока“ (СЦ 40).

Идеалистичке стратегије космополитизма, онако како су оне схватане на караманлијском двору,¹³⁸ показују се, на први поглед, не само некомпатибилним већ и потпуно отуђеним фикционалном универзуму *Случаја Џем* као роману (историјске) интриге, а Џем султан отуда постаје „пјесник, неумјесно уплетен у повијест“ (СЦ 255). Субверзивност, међутим, почива у једној имплицитној али ипак видљивој и наративно делујућој парадоксалности. Неодрживост караманлијског трансгресивног политичког пројекта почива на Џемовом мучном суочењу с чињеницом да није закон (*nomos*) по себи – као генератор неетичности, нехуманости и насиља – оно што субвертира критичка оштрица антиинституционалног космополитизма, већ управо објава једног новог лица закона утемељеног на оном што би се из савремене перспективе могло одредити као до крајњих консеквенци већ спроведен, глобализацијски облик космополитизма, а што се заиста антиципаторски појављује као интегрални део фикционалног света *Случаја Џем*. На једном парадоксалном нивоу стварности, Џеово златно доба је на светскоисторијској политичкој сцени већ наступило онога тренутка када се одиграла његова – Џеова – објективизација у *homo sacer*-а. Као што је с превлашћу Римске империје над грчком цивилизацијом дошло до тога да се „космополитизам [...] из циничке филозофије и стоичке онтологије преобразио у инструмент владавине, то више није била филозофија идеалног света, већ стратегија светске власти и моћи“ (Дузинас 2009: 205–206), тако се и караманлијска пројекција златног доба узглобљена у историјски контекст кватрочента, иронијском логиком театрално-амбивалентног „рада“ историје, трансформисала у заједничко делање свих челних чинилаца светске политике једногласно и једносмерно – ка Џеовој објективизацији. Пронађени заједнички језик Истока и Запада о којем говоре Бајазит и Хусеин бег, представља гротескни и травестирани модел космополитског, транслингвистичког, трансрелигијског и трансетничког дијалога сада већ под окриљем заједничких интереса уједињених антагонистичких снага, а његов резултат сумира сведочење Антоана де Жимела у ком примећује да се римски папа у преговорима с Бајазитом понео као „чисти муслиман“, истичући притом Бајазитову пресудну улогу у именовању бискупа и црквених великодостојника у Риму, у складу с османским интересима (СЦ 517). База таквог, парадоксално изглобљеног, вида друштвеног поретка је капитал.

„[...] институционализовани космополитизам ризикује да постане нормативни прикривач глобализованог капитализма у империјалној фази. Прецизније, нада у космос биће потчињена вољи и власти полиса“ (Дузинас 2009: 228)

Наведено сазнање једно је од најдраматичнијих суочења Џем султана с реалношћу, а одиграва се у необичном тренутку. За време тамновања у једном од француских утврђења, док се још увек одржава привид Џеове заштите под окриљем институције уточишта а истовремено се успоставља дистанца између Џема и Саадија. Наиме, Саадијево отрежњење (учење језика, европска одећа, проницање у европски начин мишљења и вођења политике), дотад је било у неслагасју с Џемовим потпуним одбијањем реалности и игнорисањем чињенице да је заточеник. Наведене речи за Саадија су у том контексту неочекивана, као и за читаоца који је с унутарњим стањем протагонисте упознат тек колико му Саадијев поглед и разумевања стања објекта своје љубави то допушта:

„– Нема грађана свијета! – одједном оживи Џем, то јест – није оживио, већ се разљутио; постао је прав.

– Има: пјесници.

– Зар доиста твоје мисли нису порасле за све ове године Саади. Ако је пјесник био без домовине, зашто овдје није ништа спјевао? Ти говориш њиховим језиком, зар не? Али пјевати на њему – не можеш. Зато што ти није материњи, грађанине свијета!“ (СЦ 429).

Одрицање од космополитизма отуда се из Саадијевог перспективе доима као напрасито и неочекивано; за дворског песника, оно је тек импулсивна реакција и иначе својствена

¹³⁸ „Ми смо били другачије одгајани. Не браним ја своју вјеру или народност – вјерујте, у моје вријеме Оријенталац је прије свега био грађанин свијета, био је научен размишљати о земљи као цјелини, а о човјеку као њезину вијенцу“ (СЦ 293).

несталној и непредвидивој Џемовој инфантилној природи, све више неподложној љубавниковој идеализацији. Али, проницљивом читаоцу то одрицање сопственог егзистенцијалног избора може изгледати доследно спроведено, имајући у виду специфичан Џемов однос према интерпретативно дисперзивном појму границе, као сталном, опсесивном мотиву романа. Зато се ваља вратити на сам почетак Саадијевог сведочења и испитати на који начин се гради Џемов историјски портрет као портрет потенцијалног султана османског царства, у свом карактеристичном, лиминалном облику.

Џемова фиксација одабраности не долази, како би се можда очекивало, из његове несумњиво нарцистички устројене самосвести нити пак из реалних политичких и породичних околности у којима је Џем виђен као миљеник народа, војске и „читавог живог Османова рода“ (СЦ 59). Њено порекло није ни „донкихотско“ у ужем смислу, јер се не појављује као производ саживљавања са задатим фикционалним моделима, што би могао бити случај будући да је Џем султан песник. Она, чини се, младом принцу бива сугерисана од других људи, са двају извора, а за оба је карактеристично да допиру из „подземног тока“ приповести, на ирационалан и логички необјашњив начин представљајући особену реакцију света на Џемову изузетност. Прва значајна фигура јесте лик песникиње Зејнеб, која долази у Караманлију како би благословила Џема: „Само да ме Бог поживи до дана када ће на пријестоље Османа, зета нашег првог пјесника, Џелалудина Румија, сјести други пјесник: Џем султан!“ (СЦ 44).

Легитимитет за „нечувену слободу“ (СЦ 44) изговарања субверзивних речи (реч је о тренутку у ком је Мехмед Освајач још увек жив, у коме закон примогенитуре нико не доводи у питање будући да Освајачева смрт није ни на виду, а у хронотопским координатама караманлијске утопије нико уопште ни не размишља о будућности (СЦ 44)), Зејнеб црпи из „надземаљске тежине говора“ (СЦ 43) свог бића. Другим речима, једина османска песникиња даје себи за право да преиспитује највиша политичка питања, искушавајући границе Закона, због тога што њен глас не припада оностраном, већ допире из дубина „подземног тока“ Џемове Другости, која је Другост Закона, знања, историје, мита и егзистенције јунака, „из неког невидљивог оностраног“ (Вернан 1995: 99). Са исте духовне равни са које долази поезија као одјек божанског гласа у оностраности, Саади, Руми, Хафиз и Џемшид као спроводници тог гласа, Зејнеб може изговорити нешто што је по свом лику политички радикално субверзивно, а по својој суштини „дубоко интимно за Џема“ (СЦ 44), док његова реакција говори у прилог овом препознавању сопствене Другости у Зејнеб – јунакињи која „није жена, већ оруђе у Божјим рукама“ (СЦ 43). Та реакција је израз зачетка ирационалног веровања у Џему да престо припада управо њему.

Други лик заслужан за утврђивање принчеве фиксације одабраности је ни мање ни више него Саади. Речи песникиње Зејнеб и у тефтердару изазивају изненадни потрес. Оне су судар с историјском реалношћу унутар које је „[...] Џем, наш идол, живи праузор младости, шарма и талента – требао умријети угушен“ (СЦ 44). Саадијева ужаснутост пред чињеницом Џемове скоре и извесне смрти има вишеструку мотивацију. С једне стране је разлог *одвише људски*: љубав коју песник и преводилац осећа према свом владару, док се с друге стране пројављује митопоетско „препознавање“ јунака с исте онтолошке равни и сазнање да Џемова смрт има да буде нешто више од пуког спровођења закона и нестанка једног политичког субјекта са лица земље (с Џемом умире и „сам живот у цвату“ (СЦ 45), „Јер с тобом би угаснуло сунце“ (СЦ 49) – вели Саади). Напоследку, Саадијева мотивација има још један вид:

„Немојте се смијати овоме што ћу рећи – покушајте нас схватити. Ми нисмо били разбојници, нисмо били чак ни војници. Живјели смо са спознајом да у живот уносимо чисту љепоту. Нас није задовољавало рјешење које би значило неправду, насиље или срамоту – настојали смо примирити сурови закон с нашом жеђи за животом. Морали смо се осјећати исправнима – то је оно што разликује пјесника од човјека“ (СЦ 46).

Њоме је истакнута темељна некомпатибилност два света приказана у роману: оног који почива на суровом спровођењу правно-политичког законског оквира и оног виталистичког, идеално-утопијског, који има своју естетичку и етичку – антропоцентрично-хуманистичку

вертикалу – али у основи не познаје границе, што га чини космополитским. Саадијев позив читаоцима да се уживе у перспективу караманлијских дворјана без подсмеха указује на суштински аполитичну, ескапистичку димензију овог другог светоназора, који не може опстати контекстуализован унутар првог, што показује сама наративна поставка *Случаја Цем*. Отуда Саадијево суочење са неизбежном чињеницом смрти господара представља и први корак ка његовој спознаји о неодрживости караманлијског друштвеног поретка у свету. То је динамика која ће обележити лимиалност Саадијевог лика све до његовог бекства и напуштања Цема на крају романа, а будући да је управо он онај који има функцију да премोшћује онтолошка ограничења светова (као живи „цитат“ персијског песника и као реална личност у сведочењу), његов крајње интимни доживљај Цемове „осуђености“ не води ка индолентном препуштању судбини већ ка на пропаст осуђеној побуни као могућности трансгресије Закона.

Утолико онда индикативнијом изгледа очајничка мера којој Сааади прибегава, или *пут* којим принца *изводи из његове осуђености* (СЦ 49): он се одриче поезије и окреће се историји, а са историјом – и самом закону. Легитимитет за Цема као престолонаследника Саади проналази унутар византијског наследног права према коме наследник престола мора бити *порфирогенит*: то је услов који у датим околностим Бајазит не испуњава. Не само да овај Саадијев анахроно-алогични гест подразумева један приступ закону чије би основе биле чисто фикционално-фантазматског карактера (за Османско царство у датом тренутку би се византијско законодавство одиста могло посматрати као фикција, а могућност њихове примене – као пуки фантазам), већ он у самом Цемовом портрету – том конструкту Других сачињеном од митопоетских и утопијско-космополитских значења – открива *границу* као његов конститутивни елемент:

„[...] ја, ја сам посијао сјеме непримирености Цемове душе, од мене је дошао тај жедно ишчекивани потицај.

Некако неодређено сам предосјећао да се Цем противи тој мисли о својој неумитној смрти; видео сам га како је био сав уздрман од дрског благослова Зејнеб хатун. Али она још увијек није давала оправдање за бунт против закона. Ја сам Цему дошапнуо то оправдање; Цем не би подузимао ништа за што сматра да није у праву“ (СЦ 50).

Признање границе и отварање могућности за њено прекорачење: то је прва пукотина обзнањена у структури холистичког, карневалски затвореног, космополитског караманлијског погледа на свет, која ће своје одјеке имати пак на свим структуралним равнима романа. А приватни портрет Цем султана постаје њено апорично отелотворење.

Шта, међутим, представља граница? На првом месту, она се очитује као важан аспект психолошке карактеризације јунака, у донкихотској димензији Цемовог приватног лика и у његовом неразазнавању разлике између фантазма и стварности:

„Уистину је врло танка граница између потресног и смијешног, а Цем ју је често прелазео јер је био лишен осјећаја за стварност. Цем је био пјесник, неумјесно уплетен у повијест и готово сви његови кораци, који се нису показали погрешнима, били су у најмању руку смијешни“ (СЦ 255).

То је духовни хоризонт унутар којег је могуће поверовати да се караманлијски систем вредности може установити као политичко-идеолошки и саборно-филозофски друштвени поредак „од Валоне до Бурсе“ (СЦ 539). А овај, с друге стране, проистиче из нарцистичке немогућности самог Цем султана да изађе из себе и својих фантазматских пројекција у којима је баш он владар таквог света. Отуда је разумљива и лакоћа с којом Цем прихвата Саадијев фикционално-фантазматски аргумент владарског легитимитета: он ни по чему не противречи својеврсној „песничкој“ логици којом Цем и иначе расуђује и где све постаје могуће. На то указује стање у његовој војсци у тренутку када се у Бурси прогласио султаном. Оглушивши се о војно-политичке савете мудре Селзук-хатун, неискусни Цем осмишљава сопствену стратегију према којој он има да влада „не самозван, него позван“ (СЦ 59) и која се заснива на контрарационалној идеји да војници његовог брата треба да, привучени његовом харизматичном појавом и приклоњеношћу оног начина владања карактеристичном за његовог оца, приђу њему самом без позива.

„Било је нечег сулудог у његовој тежњи да заборави истину – бројчаност братове војске, искуство његових паша, законско право Бајазитово да води и добије ту битку. Џем – бриљантни мезимац судбине – упорно је веровао да је стварност дужна повићи се и подарити му невјеројатну побједу“ (СЦ 64).

Специфичност Џема као јунака и оно у чему он надилази донкихотску матрицу успостављајући се управо на сецишту фантазма и реалности, јесте чињеница да Џем своје фантазме темељи на погледима других, што их чини привидно рационално обремененим. Непогрешиво, међутим, Џему се намећу они други који носе потенцијал да обликују његову одабраност: надземаљска Зејнеб, песник Саади, политички и егзистенцијално угрожени Касим бег запоседнут сопственим фантазмима о ускрснућу своје нестале државе, луди румелијски спахија. По среди је дословно спроведено идеолошко препознавање (Алтисер 2009: 66–67). У акту тог препознавања, Џем поунутрашњује њихове нестабилне и непоуздане перспективе, доживљавајући их као сопствене и доводећи их у реализацији до њихових крајњих консеквенци. Пошто су те перспективе у реалности романа неодрживе – протагониста нема поунутрашњену идеолошку профилисаност политичког вође народа и војног стратега којом би се супротставио Бајазитовој апсолутној спремности да буде султан – Џем прибегава једном парадоксалном виду одржавања привида њиховог постварења који на необичан начин структурално кореспондирају са конструкцијом историјско-политичке слике света *Случаја*: он својим илузијама даје реални лик тиме што њихову реализацију своди на маску, сценографију, театаралност. Саади о Џему, у том контексту, често говори као о глумцу. Творећи око себе ово опсенарско хронотопско устројство, Џем султан постаје репрезент имагинарне слике света, по својој амбивалентно-театаралној конституцији аналогној оној јавнополитичкој, чиме је указано на њихову зазорну идеолошку блискост као блискост идеално-утопијске, космополитске пројекције с просвећеним владаром на челу и њене гротескне реализације у форми суверене моћи глобализацијског космополитизма. „[...] [К]осмополитизам је у својој коначној и потпуној инкарнацији изгубио радикалну енергију“ (Дузинас 2009: 226), постајући утилитаран и материјалистички. Распршивање фантазма догађа се у тренуцима када Џем султан бива суочен с наличјем сопственог унутарњег света, неминовно увученог у колоплет историје и идеологије: он овде самог себе открива као *голи живот*.¹³⁹ То је карневалски механизам *крунисања* и *детронизације*, у *Случају Џем* на делу како на наративном плану тако и на равни психолошке динамике јунака.

Ефекат огледала који се пројектује на целокупну конструкцију слике света *Случаја Џем* кореспондира, с друге стране, управо с Џемовом нарцистичком природом која у овом контексту постаје цивилизацијски парадигматична. Гласови који протагонисти „дошаптавају“ оправдања његове одабраности гласови су Другог који се, међутим, опира задатостима реалности јер потичу онкрај ње. С друге стране, будући обликован Другим, портрет Џем султана остаје тек контура или скица потенцијалне субјективности, онемогућена да се успостави као аутономни субјект будући да му је увек био потребан неко ко би му рекао „тко је он заправо“ (СЦ 102), што се испоставља као потреба за неким новим фантазмом којим би пронашао своје место у свету. Тако се и питање границе фантазма и реалности поставља у контексту Другог: упоредо са Саадијевим прилагођавањем европском начину живота и мишљења, Џемова огрезлост у просторе илузија и маште постаје све очигледнија а његови поступци делују све ирационалније.¹⁴⁰ Саадијев поглед као начелно

¹³⁹ На том месту би се могла подвући разлика између изворне донкихотске парадигме и њене реактуализације у роману Вере Мутафчијеве. Док у Сервантесовом роману фантазам и стварност остају до краја у антагонизму, у чијем судару стварност односи превагу као онтолошко-епистемолошки повлашћен простор, у *Случају Џем*, упркос заступљеној здраворазумској разликовности фикције и стварности, на одређеном нивоу долази до поништавања те дихотомије, односно до одржавања привида дихотомије које се показује као учинак биополитике. Реч је о процесу раскринканом откривањем асиметричне, ирационално-зазорне позадине суђења и њеном иронијском нормализацијом од стране ауторске инстанце.

¹⁴⁰ То се разликује од почетне прерасподеле улога у њиховом односу. Подстакнут фантазмом о Румелији као обећаној земљи, Џем доводи у питање свој идентитет, отварајући могућност за аутоидентификацију управљену у смеру постварења идеала праведне владавине, државотворности без насиља и успостављања земаљског раја –

продубљујуће-понирући успоставља дистанцу у односу ка Џему управо кроз зјап који се обзнањује на равни њиховог интимног односа и који врхуни у принчевој апсолутној недоступности погледу читаоца у моментима када блискост двојице јунака бива нарушена. Ти моменти поклапају се с Џемовим вољним искључењем из света као јединим самосвојним изразом његовог бића, те његов унутрашњи свет и дотад посредован Саадијевим погледом, сада бива двоструко дистанциранији: уметањем Саадијевих дневничких забелешки уместо усмених сведочанстава и самом Саадијевом онемогућеношћу да продре у султанову душу.

На наративном плану, та промена перспективе изражена је трансформацијом начина на који сам портрет сада бива предочаван: уместо ако не стопљених онда бар светоназорно и духовно сродних перспектива Саадија и Џема, где се тефтердар показивао као блиски, поуздани тумач и коректор Џемових фантазама са позиције како психолошко-интимног тако и трансиисторијског свезнања, сада овај ауторски субјект дневничких текстова лоцира у координатама стварности свој објект приповедања управо као такав: Џем и у приватном аспекту постаје објекат – објекат који је тело без душе, па га је као таквог коначно могуће и напустити.

Болесно султаново тело, које је остало скривено у аспектима јавног обликовања портрета, на равни приватног постаје централна тема приповедања јер је то, како сматра Саади, једино што је преостало од султана. Са свешћу да је Џем тело чија је Д’Обисон душа, може се закључити да је Џемов портрет дат из интимистичко-идеализацијске Саадијеве перспективе парадоксални портрет субјекта уобличеног као децентрализовано поље дијалога идеалистичких концепција политике, историје, стварности који се сабирају управо око слике њега самог – својеврсног идеалног, имагинарног центра, што је улога коју његова инфантилна и занесењачка природа није у стању да изнесе. Међутим, та улога је истовремено и заводљива, будући да производи не само идеју о субјектовој супериорности у односу на свет, било да је та супериорност духовна или статусна, већ и његову *целовитост* – ону која је немогући облик Џевог постојања. Логика не-целог – што је логика голог живота – према којој се гради Џемов портрет, и жеља да се из ње иступи – да се утемељи као самосвојни политички субјект – корен је „упорности“ фантазма који прикрива истину његовог положаја: космополитски сан по караманлијском моделу неостварив је у свету управо због њега самог као субјекта који има да донесе и прогласи његово остварење. Другим речима, аполитични и аисторијски поредак не може да успостави неко ко је, као индивидуа, инхерентно *већ политизован* тиме што је интерпелиран од стране идеологије (како божанског тако и људског Закона) као субјекат (Алтисер 2009: 71).

Експлицитно самеравајући лик Д’Обисона који се појављује као идеолог западноевропске политике са душом Џем султана, песника неумесно уплетеног у историју, романескно устројство *Случаја* открива оно што је већ делатно као мотивациони беочуг историјског портрета султана много пре него што је ступио на европско тло: он је по рођењу детерминисан као *homo sacer*. То значи да је у домену опсцености Закона уочена још једна сличност између антагонистички постављених страна: османска империја чин султанског братоубиства није институционализовала али га је прећутно подразумевала као акт успостављања политичке стабилности.

Зејнебино и Саадијево „уписивање“ одабраности у тело султана има функцију да, на нивоу несвесног романа, потисне правно-политичку чињеницу да је Џем репрезент оне форме светости живота коју је могуће убити али ју је немогуће жртвовати, односно да је његова егзистенција *изузетак* из *ius humanum* подједнако колико и из *ius divinum* (Агамбен

аутоидентификацију засновану на утемељењу властитога Ја као политичког субјекта реалног отпора уприменог у хришћанству: „Можда је истина, Саади, да сам напола њихов – страни су ми наша немилосрдна жестина, наша подла средства у име великог циља. Можда сам помало кршћанин, а да то и не знам, Саади?“ (СЦ 107). Као контрааргумент, Саади нуди ескапистичко-утопијску визију песника као изгнаника, каква је толико пута паралисала вољу султана: „‘Ниси’, хтио сам му рећи. ‘Ниси ти ни наш ни њихов. Пјесник је увијек ничији и припада само вјечној, великој и слабој обитељи пјесника. Није на земљи наша домовина, Џеме’, хтио сам му рећи, ‘овдје ћемо увијек бити изгнаници...’“ (СЦ 107).

2006: 74). Трансформација Џевог тела из аполонски монументалног у тело које се дезинтегрише, троши, распада и на крају, девастирано насиљем, болешћу и лудилом, бива убијено, ознака је биополитичког уписивања суверене моћи у голи живот као обелодањивање чињенице да је фантазам устукнуо пред стварношћу. То је истовремено и обелодањивање универзалне, културно неусловљене, цивилизацијски парадигматичне чињенице да „не једноставан природни живот, него живот изложен смрти [голи живот или свети живот] јест изворни политички елемент“ (Агамбен 2006: 79–80).

Саадијево треће и четврто сведочење тематизују прелазак границе који је овога пута уобличен не само метафорички. Ова сведочења се показују знаковитим јер обједињују у себи најмање два могућа значења: оно политичко, које се тиче Џевог побуне против обичајног права Османске империје која га поставља у објектни положај темеља суверене Бајазитове моћи, и интимистичко, које се односи на психолошку динамику шехзадеовог лика унутар ког се одиграва непрестано преливање јавног у приватно, услед чега се извесност његове скоре смрти, носећи симболичку тежину државотворно конститутивног политичког средства успостављања суверености истовремено појављује и као реална, трауматична чињеница – „неправда и насиље“, како вели Саади. Хронотопи Ерменија и Лиције као упросторених граница би се у том смислу могли видети противтежне караманлијској утопијско-идеалној имагинарној пројекцији безвременског и аисторијског идеалног места. Уписани у картографију *Случаја Џе* епохално и цивилизацијски лимиално – између Османског царства и Сирије, односно Османског царства и Родоса, на граници светова, Истока и Запада – ови сурови пустињски пејзажи, дати из Саадијевог визије, управљени су ка оним значењима који повлађују обликовању историјског портрета Џе султана као репрезента голог живота.

Још једна семантичка димензија, отворена сугестивном ресемантизацијом простора извршеном у тренутку када је Џе султан, доживевши понижавајућу издају свог најбољег војног саветника и његове свите и претрпевши пораз у првој и јединој битки против Бајазита, тиче се имагинирања психолошког превирања историјског јунака у релацији с појмом границе, који се овде први пут експлицитно и јавља у тексту. Реална граница царства постаје егзистенцијална граница, и то не заједнице чији је султан предводник већ Џевог индивидуалне судбине:

- „– Саади – Џе одједном ухвати моју руку – страх ме је, Саади!
- Страшно је иза нас, султанум. Стигли смо до границе.
- Ње ме и јест страх“ (СЦ 80).

Страх који осећа султан пред реалном, физичком границом царства претпоставља посебну врсту субјективног *доживљаја* или *имагинирања* тог означитеља које се више не односи на пуки државно-територијални, географски ентитет:

„Саади – наставио је – јеси ли свјестан што је то граница? Нећемо пријећи само границу између двије државе. Пуно више... До те ноћи био сам у своме дому, на земљи свога оца и дједа, до данас сам имао права, иако оспоравана. А овим – преласком границе – ја ћу их се сām одрећи, изаћи ћу изван закона. Од сутра ћу бити изгнаник, Саади... Плаши ме ријеч ‘изгнаник’“ (СЦ 80–81).

Према схватању Карла Јасперса, субјекат долази у граничну ситуацију у тренутку када свет који је познавао за њега постаје непознаница и неизвесност. За Џеа, то је тренутак суочења са сазнањем да су сви дискурси који су обликовали његову субјективност, почевши од оног идилично-утопијског, преко дискурса о одабраности па све до идеје космополитизма, начин да се заборави сопствена смртност. Страх од границе открива се као страх од апсолутног Другог извесности смрти, док она истодобно све време опстаје као реални ентитет – означитељ преласка у страност, изгнанство, туђину. Све акције Џе султана, све његове мисли, схватања, доживљаји, гестови аутомитологизације и аутовиктимизације, бег су од чињенице од које он, не само као *homo sacer*, већ и као биће, не може да побегне. Граничне ситуације које чине срж романа Вере Мутафчијеве управо су оне „преко којих не можемо прећи, које не можемо избећи“ (Јасперс 1973: 136). Оне, могло би се рећи, мада то није изворно Јасперсова хуманистичка импликација, суочавају субјекат са сопственом инхерентном подјармљеношћу на коју овај може пак одговорити заборавом (потискивањем),

препуштањем или активним отпором. Све три перспективе осуђене су на неуспех, имплицира Јасперс, али оне истовремено битно одређују карактер индивидуалног испољавања у свету. Све три искушаване су као облик егзистенцијалне могућности историјским портретом Џем султана.

Поетска сугестивност Саадијевог приповедања, заснована на фигуралној репрезентацији помоћу персонификације и метафоризације ликијске пустиње, надмашује њену актуелну политичку контекстуализацију уобличавајући је као инфернални простор егзистенцијалне границе. У тим оквирима, портрет Џем султана дат је као могући портрет филозофског субјекта, будући да „извор филозофирања лежи у чуђењу, у сумњи, у свести о изгубљености“ (Јасперс 1973: 138). Саадијева перспектива, за разлику од Џемове изворно недетерминисана границом, лишена је, међутим, важног идентитетског аспекта одређујућег за осећај неприпадности или обескорењености који мучи султана, па се филозофски домен Џемовог lika интенционално до краја не разрађује, остајући обележена двосмисленостима. Да ли је Џем султан био детињаст глумац, ескапистички настројени мегаломан, донкихотски занесењак или пак потенцијални политички субјект чију је оствариву утопијску визију раја на земљи осујетио низ политичких околности које један „човек који не чини повест“ не може да промени? И ако је одиста султаново занесењаштво одвише снажно да превазилази оквири рационалног поимања реалности уплићући субјекат у заводљиве али и опсенарске поноре фантазма, како је истовремено могуће тврдити да је Џем био свестан пресудних тренутака у свом животу?

Чини се да је скученост Саадијевог перспективе која производи амбивалентни лик султана превазиђена управо специфичном варијантом имагинирања границе извршеном увођењем lika још једног Џемовог парадоксалног, инверзног двојника – конвертита Френка Сулејмана. Овај некадашњи јовановац, пребегао под окриље Османске империје под до краја неразјашњеним околностима, само је отелотворење границе коју Џем султан, ступањем на европско тло, ваља да пређе. Истовремено, он је и персонификација идентитетске нелагодности прирођене Џем султану, који је „трагична слитина Истока и Запада, родоскрвнуће кршћанства и ислама“ (СЦ 387). Судбина Френка Сулејмана проширује наративни опсег *Случаја Џем*, упућујући не тек на судбину изгнанника као на одбаченост с једне стране да би се ступило у другу, већ као на вечиту искљученост – политичку и егзистенцијалну – ма које од задатих страна, а тиме и на дестабилизацију и кризу идентитета: „Један бјежи овамо, други онамо. Тиме он више не припада својима нити почиње припадати њиховима“ (СЦ 116). Искљученост о којој посведочава Џемов преводилац и изасланик на Родосу управо је оно стање на којем се заснива и парадоксална перманентна укљученост конвертита у стварност, чинећи ту стварност ничим другим до идеолошким пољем подјармљивања субјектата: „Оно што је изопћено, то је враћено својој одвојености и истодобно изручено на милост оному што га напушта, истодобно искључено и укључено, отпуштено и у истом часу захваћено“ (Агамбен 2006: 98).

Па ипак, Френк Сулејман нема своју филозофију изгнанства. Он је у наративно ткиво романа уведен с функцијом да *демонстрира* судбину конвертита као судбину „последњег човека“, посредством кога Закон постаје фигура смрти (Бадју 2010: 49).¹⁴¹ Онај који је прешао границу, осуђен је на вечиту усамљеност, а у тој усамљености, знање о преласку границе не може бити испоручено другима друкчије до дискурсом који дискредитује сопствену гносеолошку вредност упућујући на изгнанство као догађај лишен комуникативног потенцијала али и могућности дискурзивног (поетског, метафизичког, религијског, историјског) обујмљења:

„ – Блажени су малени духом – каза Сулејман. [...]

¹⁴¹ О томе недвосмислено посведочавају судбине Френка Сулејмана и Џема: трансгресија Закона, који је прелазак границе, завршава неминовним страдањем. Отуда се Џем султан и пре свог физичког одласка а у тренутку када је граница већ пређена, може повући са светскоисторијске позорнице речима: „Од сада ће се све ово одигравати без мене“, баш као што је *homo sacer* онај који је „преживио смрт те је стога некомпатибилан с људским свијетом“ (Агамбен 2006: 91)

- Зар ти се тако ситним чинимо, Сулејмане? – увриједио бих се, да нисам био пијан.
- Потпуно. Дјеца сте ви и као сва дјеца не умијете се радовати своме дјетињству.
- А по чему ви одликујете мушкарце?
- По томе што су до гуше загазили у говна. (Опростите, ово су његове, не моје ријечи.) – И што се могу вући и бацати колико их је воља, спаса нема. [...] Да си ти некад вјеровао онако како сам вјеровао ја и да си, након тога, видео што сам видео ја, за тебе би Саади, иако си пјесник, говна била преслаба ријеч“ (СЦ 112).

Сулејманове речи уметнуте у Саадијево сведочење вишеструко су индикативне јер упућују управо на Цемову позицију антиципирајући његов крах подједнако колико је само Сулејманово изасланство на Родос остављало лош предосећај међу караманлијским војницима (уп. СЦ 117). Најпре, оне се појављују аналептично, у контексту караманлијског земаљског раја, као наговештај његовог будућег нарушавања. Из позиције „последњег човека“, оне представљају глас с друге стране границе – онај глас који има знање о трансгресији али је, услед своје искључености, у немогућности да то знање пренесе другом. Управо је ово романескна позиција Цем султана: политичког објекта без сопственог гласа, егзистенцијалног објекта без слободе, објекта камерно-интимистички интонираног приповедања без доследног и поузданог посредника у лику вољеног бића. Тиме је радикализована тежина Цемовог пада од војно-политичког вође песника и потлачених ка човеку без свите, султана без султаната и поданика, песника без публике, од носиоца универзалистичко-космополитске и саборне функције до јунака савршене самоће (СЦ 495). У том контексту, уобличен је и специфичан Цемов однос према *крви и тлу*: оно што је ваљало потиснути или преосмислити тако да се уклапа у идеалистички низ карактерних својстава приписаних шехзадеу и његов грандиозни космополитски пројекат, појављује се као агонални простор противстављања *света и земље* – Цемовог неуспелог космополитског пројекта и последње жеље историјског Цема да буде покопан у исламској земљи (Фон Хамер 1979: 257) – унутар којег се одиграва догађај истине *Случаја Цем* (Хајдегер 2000: 33).

И напослетку, сам дискурс тог парадоксалног микронаратива о преласку границе, премда инициран херменеутички маркантним цитатом који са собом повлачи читав низ асоцијација отварајући могућност вишеструким тумачењима укорењеним у егзегетско-филозофској традицији, нагло проклизава ка једном парадоксалном поентирању који има тек псеудоепистемолошку, субјективну и дубоко интимну вредност, те као такво по својој сврси остаје суштински *антифилозофско*. Антифилозофска позиција Френка Сулејмана, произведена горким искуством изгнанства, имплицира чин преласка границе као до краја *сингуларног догађаја* – искуства о којем је немогуће говорити, филозофирати нити приповедати. Отуда је сингуларно искуство оно што остаје тек као учинак приповедања о Цем султану, остављајући множину дискурса осталих сведочења као напоре ка његовој различитим интенцијама мотивисаној објективизацији која пак нема никакве везе с *истинским животом* султана. На том месту, које Јасперс одређује као „страдање“, а Ајас-бег у свом сумирајућем сведочењу као оно најопштељудскије – *патњу*, нивелише се приповедни ефекат свођења „човека на празно име“ да би се посведочило о аутентичном чину отпора протагонисте романа.

Саадијево приповедање, усмерено ка објективизацији своје врсте, завршава у јунаку аналогном искуству изгнанства које сада постаје сингуларно искуство тефтердара – роман у том моменту престаје бити прича о Цему јер у њему, као у сингуларном посведочењу Саадијевог отпора, више нема места за султана, што је паралелно представљено као Цемово коначно повлачење из стварности. Уобличена управо као илустрација Сулејманове тезе да „спаса нема“, Саадијева прича о бекству, међутим, отвара нове могућности за разумевање Цемовог lika, потврђујући још једном релациони, децентрализовани карактер султановог портрета. Другим речима, Цемов лик, премда дискурзивно изграђиван на различите начине приповедним иступањем мноштва сведока, остаје да буде семантички довршен тек на инфинитивном, наднаративном нивоу рецепције, у сингуларном сусрету реципијента с

причом о султановој судбини и оном што та судбина представља за светскоисторијску позорницу.

На то упућује и она „саборна“ димензија Џемовог лика која условљава султаново постојање тек кроз поглед Другог: Џему је био потребан неко ко би му могао рећи „тко је он заправо“ (СЦ 102); „Џем је – покорен пјесмом – одијевао једну по једну особину коју му је пјесма приписивала. [...] Тако га је дорађивала, брусила и довршавала пјесма“ (СЦ 212).¹⁴² Саадијева сведочења и све атрибуције султана које се у њима појављују остају само једно вербализовано полазиште за разумевање, будући да својом противречном карактеролошко-психолошком телеологијом нуде тек слику субјекта у којој доминира делузивно-ескапистичко егзистенцијално и историјско опредељење, чије је друго лице нагон смрти у фројдовском смислу. Ако се гранични потрет Џем султана, насупрот холистички усмереном дискурсу који претендује на апсолутну аналитичку експликативност, види као „згромљеност, прекид, а не дијалектички обрт“ (Бадју 2010: 33), онда постаје јасно откуд мотивационе пукотине у протагонистиној карактеризацији очитоване у изневереном очекивању како приповедача (Саадија и Де Жимела) тако и рецепијената. Управо кроз те пукотине просијава оно што бисмо могли доживети као *истински, сингуларни портрет Џем султана*, објављен онкрај свих дотада приписаних му значења – од метафоре епохе, преко фигуре *homo sacer*-а и тела без душе, до интертекстуалне варијанте Дон Кихота или месијанског доносиоца аисторијског земаљског раја. Тиме је превазиђена и сама историчност Џемовог портрета, који се сада открива у новом трансисторијском контексту универзалне приче о побуњеном субјекту, која увек полази од чињенице да је „свака права универзалност лишена [контекстуалног, историјског, културолошког, политичког, идеолошког, дискурзивног, егзистенцијално-психолошког – прим. А. С.] средишта“ (Бадју 2010: 36).

Имајући у виду сва могућа понуђена значења, читалац сада у накнадности сопственог читалачког искуства и доживљаја различитих виђења Џем султана може приступити реконструкцији непостојећег, у колоплету историјско-политичких превирања заувек изгубљеног портрета. Таква реконструкција је само условна, будући да структура романа *Случај Џем* не позива на још један вид објективизације Џемовог лика, већ на његово *откривање* које ваља сваки пут и изнова да буде *догађај* – сингуларна објава истине. „Оно што је уму најближе, тако споро до мог ума стиже“ (СЦ) – Џемове су речи које ваља да пријањају и уз читалачки хоризонт жудње за разумевањем његовог лика, принуђен да се одрекне рационалистичко-логичког, иследничког, реалистичко-миметичког, биографског, текстоцентричног прилаза. У том догађају, успостављеном мотивационим резом, дијалектичким прекидом или приповедном контингенцијом, Џем султан се може појавити и као трагичко-херојска фигура која, са свешћу о сопственом безизлазном положају (Сулејманово „нема му спаса“), не пристаје на позицију објекта по цену живота. Приповедна амбиваленција *Случаја Џем*, с друге стране, отвара могућност за читање појединих епизода из другачије постављене перспективе: није ли театарност Џем султана, његова склоност ка глуми и комична посвећеност с којом ступа у владарску маскарладу пред Бајазитовим изаслаником – а све те поступке и особине Саади карактерише као негативно конотирано испољавање његове аутомитоманије и делузивности – одраз оне могућности његовог субјективитета у којој се овај остварује у релацији ка нечем што би се дало одредити као херојски модалитет егзистенције? „Херој је онај ко изгледа као херој; херој је глумац – он глуми властито узвишено осећање самог себе“ (Triling 1990: 116). У тој глуми, парадоксално, почива и аутентичност субјекта, будући да оно што се фингира ступа у несумњиво поклапање с моралном и онтолошком супериорношћу јунака у односу на дволични свет расцепа између речи и ствари који онемогућава да се жељено замишљено реализује. Отуда, историјски портрет Џем султана може бити виђен као наднаративно успостављени

¹⁴² Премда човек поезије, Саади иронизује и овај облик Џемовог субјективног успостављања кроз песму трубадура, наглашавајући специфичан поетички контекст у ком се „легенда о Џему“ конструисала у тренуцима када је трубадурској лирици управо било преко потребно обнављање окошталог тематско-мотивског проседеа једном егзотичном фигуром.

дијалошки пресек различитих тачака гледишта унутар којих тај лик бива остварен у трагички структурираним, пунктуалним, резوليцијским потезима провученим кроз све постојеће наративне модалитете:

1. Романса: већина ових значења потиче из Саадијеве перспективе и условљена су погледом „изблиза“ заљубљеног и идеалистички настројеног субјекта. Они су уобличени Саадијевим исказима попут:
„[...] већ сам споменуо да је између Џема и свијета постојала дубока веза. Чак сам мислио да би и Џемова крв требала бити зелена – он као да се хранио земним соковима попут дрвећа и трава. [...] све га је у Ници увјеравало да он није обичан смртник“ (СЦ 209).
2. Трагедија високомиметског модуса: значења проистекла из речи Зејнеб, Саадија па чак и Д’Обисона („Злато на његовој одјећи и коси гријало је таквом снагом, да ми се Џем причинио с ауреолом“ (СЦ 194)), а вид су митопоетизације Џемовог лика. Такође, у истом оквиру појављује се фигура Џема као амбивалентног вође утопијско-космополитског пројекта и његов пад.
3. Трагедија нискомиметског модуса: донкихотска димензија Џемовог лика („Џем је сâм повјеровао у легенду о себи“ (СЦ 212)).
4. Трагичка иронија – појављује се на наднаративном нивоу као синтеза свих претходних, али подразумева и њихово семантичко прекорачење у корелацији с дискурсом предговора, жанровским одређењем историографске метафикције и њиховим специфично сингуларним, текстом никада до краја ограниченим евокацијама у сложеним дијалектичко-епистемолошким и емотивним условима рецепције.

Према Фрају, типични јунак приче која се испреда у модусу трагичке ироније јесте жртва – *pharmacos*:

„*Pharmacos* није нити невин нити крив. Невин је у том смислу што је оно што се њему догађа кудикамо веће него што су последице ма којег његова поступка, попут планинара чији повик изазива покретање лавине. Крив је у том смислу што је припадник друштва кривње, односно живи у свијету гдје су такве неправде неизбежан дио егзистенције“ (Фрај 2000: 55).

У оствареној наративној симбиози јавног и приватног, у биополитичком аспект приповести који доминира романескном структуром, Џем султан је *homo sacer* – онај који се може некажњено убити, јер не потпада под званичну јурисдикцију ма којег друштвеног и државног поретка, али се не може ни жртвовати, будући да његова егзистенција ни на који начин не коинцидира са пројављивањем сакралног. Ипак, једна наративна линија романа несумњиво оставља утисак да се Џем султан одиста може доживети као жртва, о чему недвосмислено сведочи и Саади зазивајући управо легитимитет „свезнања“ „суда историје“, како историјског тако и егзистенцијалног, отелотвореног у фигури читаоца:

„Џем је био сам по себи – а то су трубадури предвидјели прије својих сувременика – жртвено јање.

Стољењима касније ви се питате у име којег је циља био жртвован мој млади, обећавајући пријатељ. Ви гледате кроз стољећа, зато вам је лако и вјеројатно ћете га именовати, након што све нас саслушате. Ми то нисмо тада схваћали, наша нам нада није допуштала нити да Џема сматрамо за осуђеног“ (СЦ 211).

Отуда је лако уочити романескну чињеницу да су Џемово деценијско заточеништво, страдање и убиство – његов опстанак сведен на голи живот – постали залог успостављања суверене власти како Бајазитове империје, тако и консолидовања политика нововековне Европе ка облику апстрактне и невидљиве а свеprisутне суверености. Шта је, међутим, у *Случају Џем*, ипак могло бити жртвовано, а тиме и уздигнуто до дигнитета сакралности?

Будући да је како тематско-мотивски регистар тако и структурални аспект романа Вере Мутафчијеве лишен метафизичких импликација, упризорујући слику света без бога или са, како вели Саади, „измишљеним божанствима“ (СЦ 454), у којем теоцентричне државотворне идеологије опстојавају као амбивалентно-театрални реторичко-идеолошки застор „насиља и неправде“ чијим се генерисањем самоодржавају, жртвовање овде ваља видети као секуларизовани акт у једној конкретной историјској ситуацији. На прагу модерности, у доба

рођења човека,¹⁴³ сугерише један слој наративног универзума *Случаја Џем*, жртвован је управо човек као такав: несавршен, децентрализован, конструисан, одређен и ограничен погледом Других, нужно интерпелиран идеологијом као субјект (Алтисер 2009: 71), неслободан и крив, али човек који завређује дигнитет хероја јер управо из те позиције инхерентне подјармљености и кривице, успева да иступи и пружи отпор светскоисторијском *насиљу и неправди*. У свету у коме „спаса нема“, како то артикулише антифилозофија Френка Сулејмана, отпор се очитује на различите начине, па и на оне наизглед реакционарне и радикално пасивизујуће, које завршавају у апсолутној деградацији Џемотовог духа и тела којом несудњени султан објављује да „оно што ће се догађати одавде па надаље, *бит ће већ без мене*“ (СЦ 431, курзиви ауторкини). То је такође право да се изабере неучествовање у политичком играчку или како то формулише Саади, у представи која је

„ништа вјернија од оних којима сам присуствовао на трговима Измира и Нице; и ја знам да од нас праве глупане и да ће се ствари у потпуности рјешити без Џемотове сугласности, да свијет прати свој ход, своје законе. Добро! Али, игра има своја правила.“ (СЦ 467).

Понижавајућа анимализација у којој завршава Џем а која се наративно очитује у Саадијевим представама *палог кумира*, где се тумачење Џемотовог унутарњег стања своди на грубо минуциозне, натуралистичке описе његове спољашњости отуда није нужно само ефекат биополитике. У својој двосмислености, она може представљати и побуну против *уплетености у историју* која је једини начин испољавања активности и делатности субјекта у задатим, непроменљивим оквирима, као и радикално одрицање од илузија о аисторијском земаљском рају и космополитској цивилизацијски трансгресивној утопији.

„[...] колико год окрутна и на изглед безразложна могла бити нека судбина, аутентичност њеног имплицитног значења се не може порећи, будући потврђена спознајом *неког* императива који ју је саздао и прописао њено прихватање, и тиме потврдио аутентичност онога коме је та судбина додељена“ (Трилинг 1990: 204).

То је позиција са које Џем султан може да, упркос ропском положају у који је доведен латентно притворном и насилном објективизацијом, одбије папин позив на крсташки поход (СЦ 471). Наведена епизода, која је историјски утемељена, чином транспоновања фактографије у романескну стварност доприноси схватању Џем султана као побуњеног субјекта у граничној ситуацији. Индикативно је, међутим, да Мутафчијева не искоришћава сав драмски потенцијал разговора папе Иноћентија и Џема, будући да је, како се тврди у *Хисторији турског царства* Јозефа фон Хамера, папа у том моменту експлицитно тражио од Џема да се овај покристи: „Џем с правом одговори да би он таквим пријелазом оправдао смртну осуду зналаца закона, да он своју вјеру не би промијенио ни за Османско царство, а ни за власт над свијетом“ (1979: 256).

Иста сцена у роману уобличена је на следећи начин: „Ја у крижарском походу судјеловат нећу, Ваша светости! [...] Зато што се не желим борити на страни невјерника против правовјерних!“ – (кратко и јасно.)“ (СЦ 471). Драматичност приповедања ауторка, међутим, постиже на други начин: антидатујући наведени догађај из 1483. у 1489. годину, она сучељава папу и емотивно, психички и физички већ деструираног Џема који, на граници

¹⁴³ У својој књизи *Ренесансни човек*, Микаел Нурдберг наводи инструктиван извод из уџбеника коришћеног на шведским катедрама за историју, који илуструје једну врсту портрета тог историографског конструкта: „Са ренесансом се јавља идеја о човеку као потпуно независном бићу, које бди само у себи и представља изходиште за све делање... Човек је, наиме, сам себи почетна тачка, припада самом себи, живот који је добио његово је право место, и кад он *слободно обликује своје постојање и своје могућности*, истинит је и прави.“

Тај поглед се, пре свега, јавља у томе што се човек ослобађа свих веза. Више не прихвата никакав ауторитет, не дозвољава никоме другоме да одлучује у његово име, већ захтева право да узме живот у своје руке и обликује га како сам жели. У том ослобађању – пре свега од цркве – има неког поноса и пркоса, у самом начину на који се индивидуалност захтева“ (према: Нурдберг 2012: 189, курзиви аутора уџбеника). Настојећи да деконструирате наведено схватање као историографску стереотипију, Нурдберг наводи читав низ историјских извора који показују да су чак и у средњем веку у Европи „цветале радикалне мисли о принципијелној једнакости људи, о вредности појединца независно од порекла и класне припадности“ (2012: 197), те да је „[Ч]исто фактуално, могућност циркулисања између класа била знатно већа у феудалном свету“ (2012: 197).

својих моћи, у датом чину отпора остварује херојски потенцијал субјекта на егзистенцијалној граници.

То је такође позиција из које несудуђени султан, на рубу живота и смрти, болестан и отрован, разбија театралну илузију француског краља о његовом сопственом бесмисленом крсташком рату започетом плачкашком инвазијом на Напуљ, скандализујући окупљене великаше и народ на свечаности инаугурације похода изјавом да је само талац с којим могу радити шта им је воља (СЦ 523). Наведени догађај такође је историјски веродостојан, с тим да је овај разговор вођен не са француским краљем већ с папом Александром (Родригом Борцијом) као његовим посредником. Фон Хамер га наводи изненађујуће сугестивно, упуштајући се у имагинирање и литераризацију дијалога великаша: „‘Ја сам’, одговори Џем, ‘затворен не као принц, него као заточеник, па нека буде то да ме овај узме собом или да још дуже останем у заточеништву’. Посрамљен овим одговором, папа је рекао: ‘Нека нас небо очува, да сте Ви заточеник. Оба сте владари, а ја сам међу вама само тумач’“ (1979: 257). Упркос папиној „посрамљености“ и топосу самоунижења којим уобличава његову реторику, Фон Хамер не оклева да настави: „папа га [је] предао краљу“ (1979: 257).

Ако су се, како је то постулирано још античком демократијом:

„од свих активности које су неопходне и присутне у људским заједницама, само [су] се две сматрале политичким и само те две су чиниле оно што је Аристотел назвао *bios politikos*: делање, то јест чин (*praxis*) и говор (*lexis*)“ (Арент 2016: 39),

онда не изненађује Џемово одрицање и од чињења и од говорења као израза одрицања од могућности и жеље да се постане политички субјект, саобразан детерминисаној улози оног који може бити убијен али не може бити жртвован. Истовремено, Џем султан отуда може бити виђен као херојска фигура, с обзиром на то да је иронијско-амбивалентним наративним преокретом, унутар којег је биополитичке ефекте објективизације могућно тумачити и као израз аутономије субјекта и његове воље да не учествује, самосвесно и својевољно успео да сиђе са светскоисторијске позорнице. У Саадијевим речима да ће га до краја живота пратити „савршена самоћа Џемова“ (СЦ 495) очувани су трагови управо овог семантичког потенцијала: фигура Џем султана тиме је обзнањена као монументална, трагичка фигура последњег човека.

С друге стране, понешто о херојству Џем султана, које више није оно херојство обележено искуством повлашћености међу боговима (Трилинг 1990: 116), говори и Саадијево сведочење о властитом бекству. Тек у том моменту, Саади одиста може, сведочећи о себи, да пружи и најаутентичније сведочанство о трагици Џемове судбине:

„Једну пјесму о домовини и прогонству, њу желим написати – ја, који сматрах да домовине немам и да мој је дом свијет; који сам мислио да је прогонство напросто путовање, промјена у простору. Цијеном од тринаест година ја сам платио једно сазнање; њега желим оставити људима. Желим им испричати – упозорити их“ (СЦ 502).

У тачки у којој се конституише Саадијева сингуларна позиција активног побуњеника, објављује се догађај романескне истине *Случаја Џем*:

„Не само да свијет је велик“, пјеват ћу, ‘свијет је и душмански. Скријте се од њега у једну домовину, у један град, у један дом; оградите си један мали комад од великога свијета, усвојите га и згријте; нађите си један еснаф, један спахијски алај; једно дјело; родите своју дјецу. Држите се за нешто усред бескрајног тока времена, усред бескраја свемира. Изаберите једну истину за своју“ (СЦ 502).

У неизговоривости сингуларне истине обреченој као немогућност певавања песме, открива се повезаност Саадијевог антифилозофског сусрета с *догађајем* с немогућношћу још једне у низу објективизација Џеминог лика. А последње речи сведочења откривају Џемов залог у сингуларном Саадијевом преображају, потврђујући свој епифанијски карактер као осветљујући не за Саадијево искуство већ управо за Џемино: „Помало неправедно малочас сам истакнуо да сам платио ту пјесму с тринаест година. Њу је заправо платио Џем. Цијелим својим животом“ (СЦ 502). Појављујући се први пут у роману као субјект, Џем постаје аутентични репрезент сингуларне, наративне истине романа која се остварује онкрај историјског рукописа, у граничној ситуацији егзистенције у којој се личност уобличава у

акту херојског одбијања пасивности, објективизације, слабости, Закона стварности чије је примордијално лице властита смртност. Чињеница да ова песма остаје неиспевана, устоличава фигуру несуђеног султана као трагичну.

6. КОМПАРАТИВНО САГЛЕДАВАЊЕ РОМАНА *ПРОКЛЕТА АВЛИЈА* И *СЛУЧАЈ ЦЕМ*

6.1. Историјски портрет као анаморфички објекат приповедања

Свој интернационални књижевни живот *Проклета авлија* започела је управо у Бугарској, где је преведена већ 1956. године (Вучковић 2011: 405). Том приликом, Вера Мутафчијева бележи своје одушевљење овом *чудесном а једноставном* Андрићевом причом у којој се „тобожњи Цем идентификује с једним турским схизофреником с краја 19. века“ (према Борисова 2007: 97).¹⁴⁴ Оно што Мутафчијева провизорно истиче као основну наративну преокупацију структурално и приповедачки комплексне *Проклете авлије*, а то су проблематични историјски лик Цем султана („мнимият Джем“), феномен психотичне делузије, односно менталне болести као рукописног обележја историографије (који она овде лаконски уводи карактеришући Ћамила као схизофреника) и широк историјски распон наратива (крај 15. и крај 19. столећа), уз подразумевано интензивно занимање историчара за османску прошлост у ширем смислу и посебан однос према њој лишен окциденталистичке аксиоматике, биће оно што у извесној мери како на структуралном тако и на тематско-мотивском и персонажном плану деле Андрићево дело и *Случај Цем* као романи *Истока и Запада* (Борисова 2017).

Могуће је претпоставити да је Вера Мутафчијева замислила историјски портрет Цем султана на Андрићевим поетичким основама утолико што злосрећни принц ни у једном ни у другом роману *не постоји* друкчије до као „мнимият Джем“, односно идеолошко поље субјективитета унутар којег његов лик тежи али не успева да се дискурзивно-егзистенцијално васпостави као историјски субјект, остајући на разини недохватног објекта жеље – других јунака и саме приповедне праксе онакве каквом се она остварује у романима. У том контексту, као кључна се појављује и реч *идентификација*, која и код једног и код другог аутора, упркос жанровској неподударности и интенцијама аутора, методолошки доводи не до очекиване деконструкције прошлости и историографског писма, већ до потраге за истином која се објављује мимо историјског ограничења прототипске заснованости јунака и фикционалних светова верификованих историјским предлошком који се око њих граде.

Истовремено, на тај начин, исказано је и занимање аутора не за историјске процесе саме по себи и за откривање смисла прошлих догађаја, премда ауторска инстанца *Случаја Цем* истиче и такве претензије, већ за испитавање природе *односа ка историји* који рефлектују управо фикционализоване историјске личности. Савремене теорије историјске фикције указују на уверење аутора историјских романа да се прошлост може спознати једино кроз имагинацију (Бокарди 2009: 3–4). За разлику од Андрића, у чијем делу читалац мора да се пробија кроз низ уланчаних исповедних, биографских, историјских, различито интонираних слојева приповести не би ли искушао могућност досезања наративне истине романа, код Vere Мутафчијеве, ти исти слојеви дати су у првом плану, осветљавајући процесе дугог трајања линеарним вишегласним приповедањем иницираним у садашњици, у тренутку читања: догађаји из прошлости дати су као ефекти који су постојани, видљиви и живи у савремености непосредно, те као такви, они су недостатни да се спозна наративна и историјска истина која непрестано провоцира читаоца, идеолошки и политички и самог умешаног у *случај Цем*. Несумњиве разлике које су очигледне међу делима Андрића и Мутафчијеве, а које проистичу из чињенице да Андрић у начелу пише политичко-егзистенцијалистички роман о искуству фра Петра у истанбулском затвору, а Мутафчијева историографску метафикцију која нуди могућност алтернативног сагледавања познатих историјских догађаја, не поништавају чињеницу да ни код једног ни код другог аутора нема постмодернистичког неповерења у историју. Пре би се могло говорити о својеврсној „подели ресурса“ историје и литературе, где историја оперише на нивоу приповедања фактографије,

¹⁴⁴ Белешка је објављена у књизи мемоарске прозе Vere Мутафчијеве *Не/Бивалици* 2005. године, а затим прештампана у *Изабраним делима*, том 12, 2008.

унутар којег је нужно уплитање сваковрсних политичко-идеолошких значења који могу бити доведени у питање, поступака уопштавања и деперсонализације и десентиментализације рукописа са тежњом да се проникне у смисао онога што је било, док литература проширује њен контекст ка вишим вредностима посредством којих је могуће досегнути историјску истину, која се пак иронијски по правилу претаче у наративну, сингуларну истину јунака којих нема.

Имагинирање историје код Андрића и Мутафчијеве има своје извориште не у жудњи некаквог аутентичнијег историјског сазнања ослобођеног сцијентистичких, позитивистичких и телеолошких ограничења историографије као Великог наратива, већ у антрополошкој визији утемељеној у уверењу да човек, био он светскоисторијска фигура или анонимни појединац као Ћамил, тек у граничној ситуацији стиче потенцијал да се издигне изнад подјармљујуће реалности. Реалност је у оба романа поистовећена са Законом који се пак читује у свој својој дијалектичкој сложености: као Закон субјективности, којим је појединац инхерентно „осуђен“ – означитељ којег рабе оба писца, као суверени Закон који подразумева правно-егалитарни контекст унутар којег исти појединац ступа у просторе моћи, и као опсцено наличје Закона где се та моћ обелодањује као суверена – учинак објективизације, пасивизације и дехуманизације индивидуе њеним свођењем на голи живот. Трансгресија Закона, у том смислу, није код оба аутора без разлога у тесној вези с лудилом. Било у психотичном хипотекстуалном залеђу *Проклете авлије*, било на нивоу тематизације склиске границе фантазма и реалности и инфантилно-ескапистичког профила протагонисте романа који га доводи до прекида „с основном логиком“ (СЦ 294) и радикално аутистичног позиционирања у односу на свет, тек историја се кроз систем западног мишљења традиционално појављује у нужној корелацији с разумом и као таква, она мора бити превазиђена не би ли се испунио поетички императив романа. Откривајући имплицитну поетику писаца, тај императив заснован је на жељи да се разоткрију механизми отпора у контексту суверене моћи и егзистенцијалне осуђености јунака, дакле у условима у којима је укинута свака могућност реалног отпора. Лудило, идентификација и поезија / имагинација / жеља код Андрића и Мутафчијеве постају једини могући облици побуне јер они у себи збрајају искуства у анализи романа одређена као догађајна, антифилозофска и сингуларна. А историја, као полигон одигравања тих личних прича о судбини историјског јунака, представља с једне стране врело ликова, збивања, тема и мотива верификованих реалистичко-миметичким фундирањем те законима вероватности и нужности, који постоје као одјек цивилизацијски-епохално повлашћеног простора разума с једне стране, док се с друге она се потврђује као релевантна у могућности евокације оне дубине прошлих времена у којима се управо и проналазе елементи неподложни било којој врсти каузалног резоновања. Сходно томе, оба романа саму традиционалну концепцију историје и њен метафизички карактер који

„није повезан само с линеарношћу већ с целокупним *системом* импликација (теологија, есхатологија, гомилање смисла које се уздиже и интериоризује, одређен тип традиционалности, одређен појам континуитета, истине итд.)“ (Дерида 2016: 71)

третирају као расцепљену изнутра.

Антикартезијанско усмерење, о коме је било више речи при интерпретацији *Проклете авлије*, постаје тако основно обележје султана Џема и у *Случају Џем*. Субјекат конституисан у релацији – објективизујућим погледом Другог или самообликовањем које своје усредиштење проналази негде другде (у *Проклетој авлији* у децентрираном означитељу *султан* који ступа у психотичну корелацију с Ћамиловим *ја*, док је код Вере Мутафчијеве у игри не мање комплексан и разгранат однос структурирања јунака на начин вишегласног идеолошког и интересно хетерогеног усмеравања и стапања различитих сведочанстава) подразумева да се, говорећи о обликовању историјских портрета, говори истовремено и опсежно и о другим јунацима приповести, различитим светоназорима проистеклим из задатих слика света и о приповедним стратегијама у ширем смислу које омогућавају да се баш таква субјективност испољи на историјско-поетичком обзорју оба романа. То је

показатељ да историјски портрети јунака, онакви какви они постоје у традиционалном дискурсу историјског романа – као парадигматично-илустративне, холистичке психобиографске приче, нису остварени нити су прирођени приповедању *Проклете авлије* и *Случаја Џем* у њиховом антифилозофском поетичком опредељењу.

Парадоксална приповедна ситуација, унутар које је децентрирани субјект у центру приповедног интересовања као недохватни репрезент жудње за наративном истином приче и причања, у датим романима остваривана је, међутим, на различите начине. Код Андрића, историографско-психотични наратив о Џем султану позициониран је истовремено као центар и као маргина наративног састава: фигурирајући у виду једног од одговора на питање о узроку Ћамиловог лудила, где се функција историографског писма и улога његовог протагонисте своди на илустрацију психолошке динамике једне „мале“ фикционалне личности, та прича истовремено је и семантичко и мотивационо средиште целокупне слике света *Проклете авлије* која, упризорењем Џемове судбине, Ћамиловог доживљаја те историјске личности, Карађозовог двојничког односа према њој и фра Петровом епифанијском доживљају Ћамиловог и Џемовог сједињења, завређује квалитет универзалне приче о егзистенцијалном усуду човека. Историја и егзистенција подупиру се у вишедимензионалности и временитости, као и у семантичкој дисперзивности сведочећи о непроменљивости *људског стања*, али то сведочанство више није телеолошко-идеолошког карактера већ се открива у својој сингуларној трагичкој величанствености која је испољена као *догађајност* у приповедању. Та *догађајност* уписана је динамиком идентификације (*Проклета авлија*) и надилажења анархије вишегласја (*Случај Џем*) којима се успоставља сингуларни аспект историјског портрета Џем султана.

Код Вере Мутафчијеве, историографски интонирано писмо остаје поетичка доминанта романа, с тим да се она јавља у контексту његовог преосмишљавања и преакцентовања, чиме историографски маргинал(изова)ни Џем султан постаје централна фигура не само кватрочента већ и *longue durée* погледа на историју Европе и Османског царства све до 20. века. Па ипак, то структурално усредиштење остаје привидно будући да се лик Џем султана, у свом разлиставану на приватни и јавни домен, те у откривању њихове биополитичке симбиозе кроз објективизовану фигуру *homo sacer*-а, показује недосежним објектом приповедања колико је и на нивоу текстуре онемогућен да се конституише као политичко-историјски субјект. Могло би се рећи да је инфернално, историографско-психотично средиште парадигматично за свет *Проклете авлије*, али тек на нивоу евокативно-афективног рецепцијског самеравања и поистовећења историографско-психотичног дискурса с хронотопом затвора и сликом свеопштег егзистенцијалног незнања у оквирима Андрићевог дела, разрађено и наративно екстензивно на читаву историјску позорницу *Случаја Џем*, као органско обележје његове паноптичко-суверене слике света. Историја кватрочента, а последично и модерна историја Европе и Балкана, постају Проклета авлија – премда историзована, подложна менама и преокретима, она је увек иста (Па) јер у њој „спаса нема“ (СЦ 112).

У таквим структурално различитим контекстима, историјски портрети Џем султана остварују се готово истовестно, у виду једне парадоксалне структуре – као анаморфички објект:

„То је *objet a*: ентитет без икакве супстанцијалне конзистентности који је по себи 'ништа друго до збрканост' и који добија одређен, конкретан изглед тек када се посматра са становишта које су изобличиле субјектове жеље и страхови – као такав, као пука 'сенка ничега', *objet a* је чудан објект који није ништа друго него инскрипција, уписивање самог субјекта у поље објеката, у виду неке мрље која поприма форму тек када, у смислу анаморфозе, део тог поља изобличи субјектова жеља“ (Жижек 2017: 73).

У потоњој интерпретацији романā показано је који су све начини успостављања лика Џем султана као анаморфичког објекта – објекта узрока жеље. Поставља се питање, међутим, шта почива у самом средишту потенцијала историјске личности да рефлектује *субјектове жеље и страхове*. Другим речима, ако је могуће, како је то раније показано, апстраховати

некакву иоле конзистентну логику према којој Џем султан у својој наративно-етичкој повлашћености еманира одређене семантичке квалитете, шта то говори о природи саме жеље ауторске инстанце (*Случај Џем*) или „духа приповетке“ (синтагма којом Радован Вучковић одређује ауторску свест у *Проклетој авлији*), будући да, када је реч о структури анаморфичког објекта, не може бити говора о некаквим његовим аутономним својствима и особинама, већ искључиво о жељи *Другог* која га обликује и реализује. У ту сврху, размотрићемо два индикативна пасажа *Проклете авлије* и *Случаја Џем* у чијем се тематско-мотивском и семантичком разилажењу провлачи један дискретан а знаковит интертекстуални импулс – простор отвореног дијалога међу романима управо у контексту историјског портрета Џем султана као анаморфичког објекта:

„(Ја! – Тешка реч, која у очима оних пред којима је казана одређује наше место, кобно и непроменљиво, често далеко испред или иза оног што ми о себи знамо, изван наше воље и изнад наших снага. Страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо замислили и рекли и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистоветимо, а у ствари смо, у себи, већ одавно једно.)“ (ПА 69)

„Јер твоја домовина још увијек није свијет – она је твој дио, један врло велики дом; ти познајеш чак и оне њезине крајеве које ниси видио – спознаја о њима долази с крвљу и млијеком. 'Своје' – тешка и важна ријеч – своје је све у једној домовини. А како бих, за разлику од ње, дефинирао свијет? Тешко... Не налазим довољно узбудљиве изразе. Та, зар није сваки дио свијета, утиснут у нашој свијести, наше богатство – непроцјењива књига коју листамо у сатима размишљања, боли, затвореништва и преносимо је цијелу до тренутка посљедњег мрака...“ (СЦ 201)

Есејистички пасаж *Проклете авлије*, окупиран разматрањем питања *Ћамиловог* идентитета, линијом психотички нотиране нарације повезује се с историографски инспирисаним а по природи исповедно-идентификацијским разматрањем питања *Џемовог* идентитета творећи комплексну естетско-антифилозофску когнитивну структуру преломљену кроз свест ауторске инстанце, неименованог младића, фра Петра и Ћамила. Остварена у релацији, та веза разрешава апорију идентитета – кобног и непроменљивог, нехотичног али истовремено и одређујућег и јединог могућег –утолико што повезује категорију јаства с означитељем *султан* – ентитета потеклих са различитих дискурзивно-семантичких равни приповедања, присаједињених различитим јунацима приповести. Чињеница да Џем самерава свој идентитет с титулом султана, која за њега представља не само симболичку, врховну инсигнију политичке моћи већ и једини реални пут ка остварењу егзистенције у свету која је у исти мах и обећање властитога уцеловљења, имплицира једно значење жеље које се реализује у оквиру субјективног подударања сопства и другог, које је већ само по себи расцепљено (идентитет је апоричан, он надилази субјекат као његова осуда и ропство), а има да буде парадоксални гарант субјектовог премошћавања расцепљености.

Насупрот томе, у пасажу који долази из романа Вере Мутафчијеве, а који изговара Саади у тренутку када је Д'Обисонова манипулација успела утолико што турски изгнаници верују да су се, уместо у Румелију, запутили ка јовановским поседима на територији Француске „Џемовом вољом“ (СЦ 197), као залог идентитетске испуњености опстојава реч *своје*. Њоме је обележен агон Џемовог јаства који је раније одређиван као хајдегеријански сукоб земље и света, унутар којег се, према схватању немачког филозофа, одиграва догађај истине уметничког дела:

„Свет је самоотварајућа отвореност широких путева једноставних и суштинских одлука о судбини историјских народа. Земља је спонтано појављивање оног сталног самозатварајућег и на тај начин склањајућег. Свет и земља суштински се разликују а ипак нису раздвојени. Свет се темељи на земљи а земља прожима свет. Али однос између света и земље не пропада у празном јединству супротности које немају никакве везе једна с другом. У свом почивању на земљи свет тежи да је надвиси. Као самоотварајуће, он не трпи ништа затворено. Земља, међутим, као склањајуће, увек настоји да свет увуче у себе и да га ту задржи“ (Хајдегер 2000: 33)

Истовремено, истина уметничког дела указује на то да превазилажење не-целости Џем султана у *Случају Џем* не почива у подударању, као у *Проклетој авлији*, већ у припадности, као што је изражено Џемовим стиховима: „Оставите круну Бајазиту / јер *мој* је свијет.

Цијели...“ (СЦ 207, курзив А.С.). Овде није реч само о томе да свет припада Џему, већ и да Џем припада свету: тек у тој релацији конституише се могућа фигура идеалног султановог лика не као суверена, већ као просвећеног владара односно грађанина света. О томе сведоче многобројни описи природе потекли из Саадијевих контемплација над трансформацијама Џемове личности, у којима се открива да „између Џема и свијета постоји необјашњива, али врло дубока веза“ (СЦ 202). Поникао из источњачке филозофије и поезије, Џемов космополитизам стран је природи оног света у који несуђени султан ступа закорачивши на европско тло:

„Ми смо били другачије одгајани. Не браним ја своју вјеру или народност – вјерујте, у моје вријеме Оријенталац је прије свега био грађанин свијета, био је научен размишљати о земљи као цјелини, а човјеку као њезину вијенцу. [...] Не тражим вашу позорност залуду – желим објаснити протурјечност између два начина размишљања, која су се особито снажнима показала у случају Џем. И дан данас – ухватите ли се књига неколико нараштаја редовника који су описивали и оправдавали тај случај, ухватите ли се безброј сладуњавих романа о Зизиму који су поплавили Запад у 16. и 17. столећу – није вам јасно како је и зашто Џем морао проживјети то што је проживио. Необјашњива остаје његова лакомисленост, дјетињасто изгледа његово повјерење и једноставно насиљу изазване његове патње. А све то била је неизбјежна последица нашег начина просуђивања, читаве наше предоцбе свијета. У њој није било мјеста нити за брата Д’Обисона нити за црне витезове, у њој није било двосмислених затвора и двосјеклих порука. Искључивала је писање смртне пресуде човјеку у којој на њезину дну стоји његов властити потпис; није допуштала одузимање осуђенику његова посљедњег власништва – тридесетак безопасних пријатеља.

Ето, тај је сукоб Џема и Запада лежао у основи његове болести“ (СЦ 293–294).

У критичкој литератури о роману Вере Мутафчијеве примећивано је како је Исток приказиван као цивилизацијски и културно супериорнији у односу на Запад (Алипијева 2020: 55). Таквом схватању повлађују Саадијева сведочења попут наведеног, сведочења Хусеин-бега о Бајазитовом увођењу лицемерја у источну политику као и етичко-светоназорна повлашћеност јунака какви су Саади и Џем султан. Међутим, у датом контексту антиоријенталистичког дискурса Вере Мутафчијеве превиђа се низ поетичких чињеница пресудних за разумевање како политике романа тако и конституције Џемовог лика: ко говори, на ком месту у структури романа одређене ставове исказује, са којим интенцијама и какве стереотипе испољава.¹⁴⁵ Ограничи ли се интерпретација на перспективу Саадија, односно Џема, на површину избијају тренуци када се претендент на престо суочава с чињеницом извесне смрти, у Караманлији, и на видело излази сасвим другачије поимање западне цивилизације засновано на позитивном хетероимажу:

„Одувијек сам сматрао да имам што научити од кршћана. Зашто, Саади, они имају више осјећаја за правичност; зашто не прихватају силу за јединог свјетовног суца? Па, зар смрт може бити рјешење било чега – она је напосто крај. Крај добра или зла, али не и пресуда, не исход...“ (СЦ 49).

Из такве позиције могуће је ближе одредити шта *свет* ког ваља себи присајединити представља за Џема. У Османској империји – свет је Запад, док је на Западу свет оно чега се Саади и Џем сећају као дела свог културног и светоназорног наслеђа са Истока:

„Нажалост, људи за нашим столом [француски војвода и његова свита – А.С.] нису их разумјели [односи се на Џемове стихове – А.С.], ту нитко није имао слуха за источну поезију, и ако је нешто мучило Џема у оним чудним сатима, то је била његова пјесничка усамљеност: Џем није имао другог слушатеља осим мене“ (СЦ 207).

Тако устројен, свет чији Џем има да буде грађанин, показује се као аисторијска фантазматска пројекција или Џемова утопија која *никад није на оном месту на ком је и субјект*. То је простор којег не дотиче светска повест, откинут од протока времена (СЦ 203). У њему биће хармонично пулсира у ритму идиличног пејзажа, усаглашеном са свеопштом

¹⁴⁵ Индикативно је да роман *Случај Џем* започиње сценом сведочења Нишанци Мехмед паше, великог везира Мехмеда Освајача, у тренутку у ком овај великаш сазнаје за смрт великог вође. Читава сцена, иначе изграђена на основу историјских извора и ситуационо историјски веродостојно, уобличена је као карневалско-гротескни театар и обилује *двосеклим порукама* и амбиваленцијама које ће бити карактеристичне управо за театарни приказ западне политике који има да уследи. Отуд се теза Хусеин-бега о Бајазитовом увођењу западног лицемерја у политику такође открива као учењакова идеализација Османског царства прошлих времена.

саприпадношћу владара и поданика као виновника тог света и његових житеља, независно од разлика у језику, култури и религији. Тај свет поезије и лепоте, који се, и када се отвори као могућност на структуралној равни *Случаја Цем*, остварује тек као ефемерни тренутак (Караманлија, Ница, чињеница да је Цем ушао у историју као султан иако је његова власт „била ограничена на један град и осамнаест дана“ (СЦ 63)) што наглашава трагичку тежину неизбежног пада, судара с реалношћу, малим Цемовим смртима које нужно уследе већ у наредном сведочењу. Амблематски топоним тог света је Румелија – жељени географско-имагинарни означитељ, метонимија његовог устоличења као владара света „од Валоне до Бурсе“ до којег Цем никада не долази.

Насупрот томе, с привођењем нарације крају ка њеном смртоликом завршетку опредмећеном у Цемовом помирењу са законима европског света, на нивоу наративне текстуре надире *земља*, уобличена као трагички осећај обескорењености и прогонства из сада идеализоване матице. Космополитизам, који негира границу међу световима овога пута бива замењен оштрим уписивањем границе у картографију *Случаја Цем* као Цемовим покушајем да успостави било какав смисаони поредак у њему неразумљиву, анархичну структуру Западне (био)политике. На тим местима, најочигледнији постају они књижевноуметнички поступци посредством којих се Цем конституише пунктуално, логиком мотивационог реза, дијалектичког прекида и приповедне контингенције, и где се тај „адут невиђене снаге“, „непресушни извор злата“ (СЦ 475) и тело без душе обзнањује као побуњени субјект. Индикативна је сцена у којој папа Иноћентије VIII коначно предлаже Цему учествовање у крсташком походу:

„Упитао сам Цема. Очекивао сам одговор: ‘Хм.’ Но, (О, како да повучем ријечи којима сам описао Цема као живо трупло и дебелу животињу!) он се тако запиљио у Светога Оца, да је чак подигнуо и онај други капак. И врло разговјетно изговорио нешто што сам превео – а превео сам то с ужитком – можда и мене већ тресе Цемова лудост:

- Ја у крижарском походу судјеловат’ нећу, Ваша светости.
- Молим!?

Ако је самоконтрола била особина редовника, њихов први начелник требао би је имати у запањујућем ступњу, но Иноћент VIII подсетио ме на нетом разореног банкара. – Молим? – растројено је поновио. И након доста времена поновно се окренуо према мени – Вашем господару вјеројатно није добро.

- Добро му је – одговорих. – Посве је при памети.
- Али... зашто? Како? – свети се старац вртио у једном те истом кругу недоумица.

Превео сам.

- Зато што се не желим борити на страни невјерника против правовјерних! – (кратко и јасно.)“ (СЦ 471).

Султанова побуна, међутим, не може резултирати његовом трансформацијом у активног и делатног субјекта нити може довести до реалног отпора којим би се његова судбина разрешила, због тога што је његова трагична аура зајамчена немогућношћу да разреши сопствену унутарњу противречност детерминисану поунутрашњеним сукобом земље и света:

„Та, што је, заправо био Цем, трагична слитина Истока и Запада, родоскрвнуће кршћанства и ислама, неспоразум хедонизма и стоицизма – лијепа смјеса плавокосја и црнпурастог? Није ли читав његов живот био доказ да мелез остаје ничији – он сам није успијевао загладити руб, на којем се срећу његове двије половине; зашто жели да га у потпуности прихвате наши и странци?“ (СЦ 387).

Устројавање жеље око *подударанја* и *припадности* основна је семантичко-карактеризацијска разлика у концепцији историјског портрета оба романа. Она условљава да лик Цем султана у Андрићевом делу буде структурисан као парадоксално средиште нарације окренуто ка унутра, док је код Мутафчијеве исти јунак сав распршен у својој изручености спољашњој реалности посредством које тражи место у свету, остајући фундаментално невидљив у својој искључености. Ту разлику условљава превасходно разлика у романескној форми, будући да Андрићев карцеларно-театрални модел света баштини домен историјске нарације као тек један од аспеката у свом утилитарном саодношењу према историјској

тематици, где повест постаје средство осликавања песимистичке, у основи сингуларно постављене слике света.¹⁴⁶ Интенција Вере Мутафчијеве, с друге стране, управљена је ка откривању истих значења у самој сржи историје, као велике приче која их тематско-мотивски објумљује, порађајући напослетку сингуларну евокацију једног историјског портрета на нивоу рецепције. Учинак који производи и једна и друга приповедна констелација јесте трагичка усамљеност јунака како у оквирима *ледене и несавладиве хладноће* историје (СЦ 445), тако и у контексту егзистенцијалне *зиме* (Па 9) прошлог и епилошког дела Проклете авлије.

Други заједнички учинак јесте представа историјског субјекта као оног што је Саадијевим речима окарактерисано као „руб“, који може бити наративна граница или „набор“ коју историјски лик Џем султана материјализује на нивоу поетика романā, онако како је и тематизује на нивоу њихових дискурса. У историјској фикцији и Андрића и Вере Мутафчијеве

„реч је о томе да се при-бележи нерватура, набор, угао који прекида тотализацију: на извесном месту, месту потпуно одређене форме, ниједан низ семантичких вредности више не може да се затвори или да се поново састави. Није реч о томе да се он отвара за неисцрпно богатство смисла или за трансценденцију семантичког вишка. Овим углом, овим набором, овим пре-савијањем онога што је неодлучиво, један белег истовремено бележи и оно обележено и тај белег, оно при-бележено место белега“ (Дерида 2016: 59).

Конституисањем Џем султана као анаморфичког објекта, Андрић и Мутафчијева готово да испуњавају Деридин императив постмодерне историографије, приповедном праксом своје историјске фикције демонстрирајући – уписујући и бележећи у самом лику несуђеног престолонаследника – немогућност уобличења једне субјективности чија је егзистенција до крајности подвргнута немилосрдном такту историје. Истовремено – и то је још један формално-идејни сродни учинак датих романа – у таквом гесту, они искушавају могућности отпора у оним околностима у којим „погрешан први корак“, премда он може првобитно изгледати као „лагани корак“ (СЦ 538), доводи човека до руба „људске душевне издржљивости“ (СЦ 393) у његовој херојској осуђености на сопствену жељу:

„Јер, тамо или овде, он може бити само једно: султан. Победнички или поражен, жив или мртав. Зато је он роб за ког нема више бежања, ни у мисли ни у сновима. [...] А он је осуђен да буде султан, заробљен овде или жив у Стамболу или мртав под земљом, али увек и само султан, и једино у том правцу би могао бити његов спас. Султан, и ништа ни за длаку мање, јер би то значило исто што и не бити, ни за длаку више, јер више од тога нема. То је ропство од којег бежања нема ни после смрти“ (Па 72)

„Не бих могао живјети, кад би моја нада за престољем угаснула“ (СЦ 251).

Ако је у том набору анаморфичког објекта могуће пронаћи неки облик наративне истине, онда је Андрић и Мутафчијева проналазе на истом месту: у граници – географској, културној и политичкој, која захвата и сам живот јунака конституишући га као последњег човека, али и биће отпора. У *савршеној самоћи*, Андрићев Џем султан – већма колеричнији, срчанији, неуротичнији у својој жељи и Џем султан Вере Мутафчијеве – нарцис, меланхолик и песник, обојица „у борби не за власт, него за искреност“ (Јасперс 1973: 66) фигурирају као амблеми не објекта, већ аутентичне *персонификоване* жеље њихових аутора.

6.2. Пријатељство, прича и историја – Џем као персонификација Балкана¹⁴⁷

Уобличен не само на тематско-мотивационој равни, као аспект карактеризације у виду афективно-емоционалне релације међу кључним ликовима, феномен пријатељства се у романима Иве Андрића и Вере Мутафчијеве указује као семантички екстензивнији у мери досезања статуса херменеутичке *мета* стратегије разоткривања романескне етике и политике класика српске и бугарске литературе. У *Проклетој авлији*, та трансфигурација – од мотива

¹⁴⁶ У анализи политичких и историјских импликација *Проклете авлије* не треба сметнути с ума да је њена почетна и крајња ситуација – прошли и епилошки део – из које се дају све остале (политичке, историјске, биографске) перспективе, радикално сингуларно уобличена.

¹⁴⁷ Потпоглавље које следи у понешто измењеном облику објављено је у: Стевић 2025.

ка поступку и од феномена ка стратегији – одиграва се у контексту алегоријски уобличене антрополошке слике, унутар које језик политичког романа у најширем смислу испреплетан с дискурсом историје постаје подређен модернистичком приповедном гесту универзализације трагике изузетног појединца. Код бугарске списатељице, с друге стране, исти процес одвија се на фону промишљања прошлости кроз призму историографске метафикције која пак за свој амбивалентно слојевити циљ има да исприповеда *истински живот* Џем султана (СЦ 6) – што представља домен приватног, али и да *открије истину о случају Џем* (СЦ 7) – што би био домен јавног у конституцији једног историјског портрета.

Пријатељска релација се у наведеним романима по природи ствари читује превасходно на плану општења јунака, манифестујући се у форми њихове комуникације. Отуда, могло би се рећи да се херменеутичка путања од мотива ка поступку, односно од феномена ка стратегији остварује у контексту живе, дијалогизоване речи који чини *differentia specifica* комуникације остварене између фра Петра и Ђамила, односно Џема и Саадија, насупрот типу, тону и интенцији комуникације међу неким другим, мање вредносно маркираним ликовима тих романа. Ако, како је то хипермодерна Бахтинова мисао артикулисала, „[б]ити значи дијалошки општити“ (2000: 239), онда се субјективност у романима Андрића и Мутафчијеве одиста може видети не као аутономни, самосвојни и унитарни ентитет, већ као производ различитих видова релација, а посебно место у оквиру тих релација заузима управо реч пријатеља као тестаментарна реч воливог Другог.¹⁴⁸ Другачије казано, реч пријатеља постаје онај перформативно-комуникативни моменат посредством кога у оба дела настају приче као сведочанства романескне истине, обзнањене као резултат догађаја размене у чину препознавања светоназорно и етички блиских субјеката, као израз жеље за превазилажењем противречности и апоретичности отуђеног света, и на концу – као место где се објављује сингуларност историјско-политички детерминисаног субјекта као једини облик његове слободе.

Тако схваћена, романескна истина и у *Проклетој авлији* и у *Случају Џем* показује се као како поетички тако и онтолошки омогућена тек признањем, уважавањем и прихватањем Другог, и то „појединачношћу неке привржености, афекцијом, односно сувереним пријатељством“ (Дерида 2001: 301), постављеном насупрот неким другим формама приповедања које би укључивале објективизацију, посредовање или позитивистички однос према романескној стварности својствен реалистичко-миметички, емоционално неутралније обликованим наративима а произашли из друкчијих предочених међуљудских односа. Али, где је место истине којој чин пријатељства посредује у оба романа?

Комуникативна ситуација *Проклете авлије* уобличена је, могло би се констатовати, двоплански: уланчавањем гласова у циркуларном приповедном поретку романа сугерисано је о „карцеларно-театралном моделу света“ (Брајовић 2011: 126–155) који, с једне стране, сведочи о Андрићевој антрополошкој визији егзистенцијалног безизлаза, док истовремено, с друге стране, сугестивно посредује хронотопу османске деспотије 18. века и њеним механизмима владања. Ти механизми дати су парадоксалним укрштањем топоса затвора, који подразумева облике моћи засноване на подјармљивању и забрани, и топоса карневалског трга у који се спорадично трансформише затворско двориште постајући место неометаних и неограничено слободних вербалних испољавања његових житеља. Тако постављена, апорична структура номоса *Проклете авлије* резултат је симбиозе двају

¹⁴⁸ Те две категорије – тестаментарност и волиност – дубоко одређују, према Дерида (2001), мишљење пријатељства у филозофској традицији Запада, будући да оне конституишу то питање као питање релације ка Другом, док га истовремено уписују у круг тема блискости, заједништва, постојаности (у времену) и демократије, у „ономе што повезује пријатељство са свим законима и свим логикама уопштавања, са етиком и правом, са вредностима једнакости и праведности, са свим политичким моделима *res publica* чији аксиом она остаје, нарочито за демократију“ (Дерида 2001: 27). Истовремено, али и – нешто неочекиваније – конституишу га и као питање смрти, што је семантичка екстензија делатна и у романима Андрића и Мутафчијеве, будући да „не бих могао да волим пријатељство а да не пројектујем његов занос према хоризонту смрти“ (Дерида 2001: 41).

наизглед идеолошки антагонистичких концепција имплицираних романом: владајућа, деспотско-империјалистичка, бирократско суверена, и она пермисивна, неписана и опсцена, која фигурира као њен двојнички корелат. На обзорју (био)политичке сценографије романа, та дисторзија производи необуздану и неартикулисану бујицу речи психотичних субјеката, амблематски дату кроз множину благоглагољивих ликова чији дискурси по правилу искључују Другог, укидајући могућност релације, односно дијалога, или било који вид политичког или егзистенцијалног испољавања друкчијег до оног патолошког који је по дефиницији аутистичан, изолован, нарцистички. Такав је псеудокомуникативни контекст у чијим се оквирима уобличава пријатељство фра-Петра и Ђамила које у Андрићевом фикционалном свету опстојава као једина међуљудска релација потентна да произведе хајдегеровско-лакановски *пуни говор* субјекта. А пуни говор се овде обзнањује као простор приче нужно упућен Другом из којег пак проговара романескна истина изручена из сингуларног – овде постављеног као Ђамилово (а доцније и фра-Петрово) несвесно, конституишући оног који говори и оног који слуша као *субјекте у релацији, субјекте пријатељства*, а тиме и – најважније – као *политичке субјекте*, истовремено показујући да „*чисто* политички чин, односно *чисто* политичка радња, враћају на стварање (на произвођење, чињење, итд.) највећег могућег пријатељства [...]“ (Дерида 2001: 35, курзив ауторов).

Пролиферација приповедача, дискурса и тачака гледишта одређује и наративну структуру *Случаја Џем*, будући да је роман организован као низ *post mortem* сведочења учесника историјских збивања и њихових политичких пракси концентрисаних око фигуре Џем султана. За разлику од *Проклете авлије* чија циклична структура имплицитно навешћује функцију средишње, уобручене приче као семантичког жаришта и истине фикционалног света, *Случај Џем* је већ у предговору, писаном из перспективе актуелности, експлицитно одређен као фактичка потрага за истином, која се најпре указује као *партикуларна истина* Џемове судбине, да би била преобликована у *историјску истину* о лику османског претендента на престо раскривена хеуристичком демистификацијом званичне историографије, а на концу постала и херменеутички откривена *сингуларна истина* о Џему која ипак није лишена својих политичких импликација, будући да партикуларно питање о „истинском животу“ султана и универзализовано тематизовање „судбине изгнаника“ постаје и геополитичко, културолошко и цивилизацијско питање о судбини Балкана. Хајдегеровска дијалектика застора, која трансформише наративни ток од историјског романа до историографске метафикције и од сведочења о јавно-политичком и историјском лику протагонисте у разумевање његовог приватног бића, подразумева семантичку повлашћеност гласа и сведочења дворског песника Саадија, јединог сведока који проговара из позиције интимно-пријатељског односа с насловним јунаком.

И у *Проклетој авлији* и у *Случају Џем*, посреди је преобликовање идеје о пријатељској привржености субјеката у кризним историјским околностима које посредством фикције заправо алудирају како на епохалне изазове модерности тако и на откривена трансихоријска значења. Отуда, у херменеутичком кругу наведених романа централно место припада историјском портрету султана Џема који се структурално открива у функцији анаморфичког објекта, односно као „инскрипција, уписивање самог субјекта у поље објеката, у виду неке мрље која поприма форму тек када, у смислу анаморфозе, део тог поља изобличи субјектова жеља“ (Жижек 2017: 73).

Понућен као одговор на питање о узроку Ђамиловог лудила, најпре из перспективе параноичног Хаима а затим посредством гласа свезнајуће инстанце а у склопу „историографског“, дискурзивног слоја романа из петог поглавља, лик Џем султана остаје анаморфичка загонетка. Исто тако, у бугарском роману, упркос чињеници да је Џема доживљавао као „дио њега самог“ (СЦ 295), те се као такав легитимисао као најпозванији приповедач-сведок случаја, Саадијево интимистички-камерно интонирано приповедање о „истинском животу“ протагонисте остаје још један вид нешто сублимније пасивизације, објективизације па и идеологизације и митологизације фигуре пријатеља, подједнако колико

је приповедање јавно-политичког аспекта његовог лика од стране осталих приповедача резултирало султановим свођењем на историјску функцију *homo sacer*-а.

Дијалог класика српске и бугарске књижевности успоставља се, индикативно, управо на темељу преокрета у схватању феномена пријатељства; преокрета који се очитује како садржинско-семантички тако и формално. Особена *поетика пријатељства* наведених романа остварена је тематском афирмацијом блискости и једнакости у мисли, осећању, егзистенцијалном положају, животним околностима и усуду које још од античких филозофских промишљања проблема пријатељства, од Платона преко Аристотела до Цицерона и Сенеке, конституишу потоње као питање које се поставља на сецишту политичког (демократије) и сингуларног (душе). Али, истовремено, чини се да се пријатељства *Проклете авлије* и *Случаја Цем* оглушују о онај постулат утемељен у античке филозофске корене проистекао управо на том сецишту, а то је, могло би се рећи, виђење таквог афективно-политичког односа као заснованог на доживљају пријатеља као Истога.

Филозофски апострофирана у Платоновом *Лисиду*, истост пријатеља конкретизована је као она *блискост* проистекла, како то Сократова метафизика душе имплицира, не из нарцистичке констелације препознавања сличности двају ега већ из *жеље* управљене ка ономе што субјекту недостаје. Оно што субјекту недостаје, поентира Сократ, јесте оно што му је одузето, дакле – *оно што је његово властито* (1982: 112). Наговештена код Платона, политичка димензија тако схваћеног феномена пријатељства сада, у Аристотеловој *Никомаховој етици*, обухвата и изравно поистовећивање *филије* с облицима државног заједништва, па је тако, сматра Филозоф, демократији пријатељство инхерентно, док у тиранији пријатељства нема и не може га бити (1988: 182). Сходно принципима „доброхотности“ и „узајамности“, постојаност – а то је, према Аристотелу, *conditio sine qua non* сваког пријатељства – обезбеђује се *једнакошћу* са којом субјекти приступају један другом, а та се једнакост превасходно односи на неко „добро“ или „ужитак“, или друго какво осећање произашло из некакве сличности (1988: 167). Оно што се доима несвакидашњим у манифестно „несократском“ дијалогу заснованом на практичној етици Цицероновог списка *Лелије* јесте да се, причана *језиком обичног живота*, прича о „природној тежњи“ ка неком „с ким смеш да говориш као са самим собом“ и у коме субјект „види, тако да кажем, своју сопствену слику“ (1978: 29), убрзо трансформише у дискурс политике, односно у покушај да се увидима о епохалној промени начина живота којима учесници дијалога сведоче предвиди „каква ће бити судбина наше републике“.

Задржавајући се на антропоцентричним филозофским парадигмама, поглед у освит модерног доба упућује на најмаркантнијег есејисту европске ренесансе који је такође разматрао питање пријатељства. Више него садржински, Монтењев есеј *О пријатељству* привлачи пажњу једним почетним детаљем који би се могао сматрати неком врстом субверзивно-криптичне алузије, а то је његова посвета извесном Етјену де ла Босију, младом француском филозофу, упамћеном као аутор једног необичног политичког памфлета под насловом *Добровољно ропство*. Јер, тек у светлу Босијевог бунтовничког текста, који на епохално неочекиван, појачано полемичан, готово би се рекло револуционаран начин пропитује структуру моћи и облике отпора у контексту феудалног система западне Европе тог доба, могућно је реуспоставити спону између душе и политике на траси пријатељства, али овога пута не само у контексту заједништва формираног једнакошћу и блискошћу, већ фундираног на нововековном концепту *слободног избора*, који се „не изражава [се] ничим боље него оданошћу и пријатељством“ (2015: 14). И управо таква слобода, проистекла из заједништва пријатеља, што је акцентовано Монтењевим алузијама на *спасоносну љубав Хармодија и Аристогитона* (2015: 19) – тираноубице чији је атентаторски ослободилачки чин симптоматично обележио рођење атинске демократије – има своје извориште у Босијевом радикално новом схватању отпора који изненађујуће умногоме коинцидира најпре с егзистенцијалистичком етиком одговорности а онда и с актуелним идејама о могућностима и формама микроотпора насупрот грандиозним, организованим револуционарним покретима.

Модерни обрт који је обележила Монтењева мисао у односу на антику, а који се састоји од преакцентовања политичке димензије пријатељства од (државотворно-демократског) утемељења ка отпору (као супротстављању постојећим подјармљујућим порецима, и то путем *унутрашње, личне промене* политичког субјекта, дакле на терену његове *душе*), радикално је, међутим, изведен тек у 19. веку, у тренутку ничеанског превредновања метафизичке традиције. У *Људском, сувише људском*, на том трагу, изведен је и преокрет за који је и код Монтења било одвише рано: тврдећи да пријатељ „није други: он је ја“ (2015: 28), француски есејиста остајао би на линији дуге грчко-римске традиције, оличене у Аристотеловом цитату да је код правих пријатеља „једна душа у два тела“ (в. у: Монтењ 2015: 25). Код Ничеа пак, примећује се, извесна „помереност“: пријатељ није онај који је близак; отуд, он не може бити неко ко је Исти. Пријатељ је онај који ће *тек доћи* (2012: 11), и у том усмерењу ка модалном и будућем, открива се сва трагика савременог ничеанског субјекта оличена у његовој епохално-егзистенцијалној усамљености, уписана и унутар структурално-хронолошке другости пријатеља. Трагика, која је, према аутору *Генеалогije морала*, истовремено означавана и као болест и као залог радикалном деконструкционистичком витализму што води ка оздрављењу болесне европске цивилизације, јемац је тог потоњег оздрављења, остваривог и пројектованог у будућност, унутар које резонира глас „пријатеља“ из прошлости. Добро пријатељство тако подразумева „мудро уздржавање од стварне, истинске присности и од мешања ја и ти“ (2012: 404). Инсистирање на другости пријатеља¹⁴⁹ чини се да феномен пријатељства код Ничеа удаљава од његових политичких импликација на којима се инсистирало у антици. С друге стране, исти процес га пак приближава питањима идентитета: иако савремене теорије идентитета перзистирају на уверењу о недостатности идеје о супстанцијалности субјективности оличене у, на пример, картезијанском конструкту субјекта извесности, супротстављајући му „ипсеитет сопства [који] имплицира алтеритет до тог степена да се једно не да мислити без другог“ (Рикер 2004: 10), односно „релациони карактер идентитета“ (Рикер 2004: 124), оне истовремено почивају на истим етичким претпоставкама на којим и традиција пропитивања пријатељства, будући да „[А]утономија сопства ће се овдје појавити као од почетка повезана са *бригом* за ближњег и са *правдом* за сваког човјека“ (Рикер 2004: 25, курзиви ауторови).

Радикално ревидирање концепта пријатељства у Ничеовом делу, утемељено на постулирању пријатељства из усамљености, „без узајамности, без једнакости. Без хоризонта препознавања, дакле. Без сродства, без блискости, без *oikeiôtes*“ (Дерида 2001: 74), ипак подразумева специфичне политичке консеквенце, премда су његови учинци на првом месту субјективног карактера. На плану романескне текстуре дела Андрића и Мутафчијеве, оне се огледају у типу субверзије према облицима моћи који се у оба романа појављују у парадоксалној форми затворене отворености, у дијалектици репресивног и пермисивног, и као такве, директан су одговор на политике пријатељства имплициране Монтењевим а разрађене Ничеовим мишљењем. Одговор на моћ, у том контексту, више не може бити антички појмљено пријатељство Истости, које је *per se* фигура демократије, будући да у самој суштини феномена моћи у овим романима не почива недвосмисленост и непроблематичност тираније. У делу Андрића и Мутафчијеве језик моћи је *структурисан као* демократски језик и управо у томе почивају структурално-семантички ефекти безизлаза карактеристични за те романе, као и њихов актуелни квалитет.

Сам распоред тематско-мотивских јединица у *Проклетој авлији* и *Случају Цем* не дозвољава да се релација међу ликовима разматра у категоријама традиционалних форми пријатељства: уосталом, о фра Петру и Ђамилу се и не може говорити као о пријатељима у античком смислу те речи, будући да о потенцијалној присности а немоли истости у случају ових јунака не може бити говора, премда је на одређен начин остварена блискост међу њима несумњива, како о томе сведочи сам фра Петар: „ – Код људи који нам постану блиски ми

¹⁴⁹ Ниче даље тврди: „Не у томе како се једна душа приближава другој већ у томе како се она од ње удаљава ја препознајем њихову сродност и повезаност“ (2012: 405).

све те појединости првог додира с њима обично заборављамо; изгледа нам као да смо их вазда знали и као да су одувек са нама били“ (Па 43–44). Па ипак, дистанца која се остварила међу ликовима, а као учинак полицијско-параноидне конструкције света дела, усаглашена с фра Петровим повишеним објективизмом и рационализмом („ја ово разговарам са болесним човеком“ (Па 47)) и Ћамиловим дубоким неповерењем према другима, остаје делатна у мери у којој је Ћамилово коначно „отварање“ фра Петру уписано у фигуру Другог – у Џем султана. Исто би се могло тврдити и за ликове романа Вере Мутафчијеве: Џем и Саади, чије пријатељство у великој мери бива контаминирано еросом као *жељом Другог*, не почива отуда на сагласју „две [*Исте* – А.С.] воље“ (Монтењ 2015: 15), премда ће Саади цицероновски тврдити да је познавао Џема боље него ли себе самог. Напротив, што приснији и блискији споља, њихов однос је посредованији изнутра утолико што Џем, као анаморфички објект романа, кроз Саадијеву визуру бива представљен најпре као идеални објект обожавања а затим и као *пали идол* (СЦ 443). Посреди је, дакле, она врста пријатељства о којој Ниче говори као о илузији (2012: 215): одређени вид препознавања, али то препознавање утемељено је не на хармоничној конгруенцији његових субјеката већ на промашају унутар релације субјект–објект; промашају који се на линији конструкције Џемовог лика открива као јунакова идеализација, митизација и на концу – натурализација и профанизација, а у сваком случају – као пасивизација и објективизација, која *истину о Џем султану* одржава перманентно структурално недоступном у наративним оквирима романа.

Вратимо ли се на оно што смо одредили као *место истине* романā о османском претенденту на престо, долазимо до закључка да се херменеутичком путањом коју је трасирала управо генеза пријатељства међу ликовима – Ћамила и фра Петра, од стидљивог и колебљивог приближавања до отворене наклоности (*Проклета* авлија) и Саадија и Џема, од бескомпромисне привржености до потпуног удаљавања (*Случај Џем*) – на крају се, премда вредносно-семантички и садржински та путања постављена инверзно, у основи показује као кореспондентна. Структурално „померено“ ван граница наративизације, пријатељство се у оба романа остварује *post festum*, онкрај разговора, блискости и сродности, на духовном хоризонту метафоризованом физичком дистанцираношћу и одсутношћу пријатеља а опредмећеном танатолошко-есхатолошким окончањем приче (смрћу фра Петра, односно Џем султана), баш онако како то препоручује Ниче. Ничеански преокрет, унутар ког пријатељство престаје бити залог саборности, једнакости и присности душа да би постало заједница без заједнице пријатеља усамљености (уп. Дерида 2001: 83), сигнал је поетичко-епистемолошког преокрета од филозофије разума ка антифилозофији или апологији ирационалног, као повлашћеној, парадоксалној херменеутичкој стратегији досезања истине у делу Андрића и Мутафчијеве. У *Проклетој авлији*, то је оличено моментом *реза* којим Ћамилова и фра Петрова перспектива бивају стопљене радом ирационалне логике поистовећивања и ониричко-делузивним, делиричним искорак из стамболске реалности, у којем пак постаје могуће да се младић из Смирне трансформише у Џем-Ћамила, дајући сингуларан одговор како на повесне, тако и на психолошке и егзистенцијалне загонетке романа.

Рез као приповедна стратегија која обележава прекид историјског дискурса о Џем султану али и фикционалног дискурса уже везаног за реалистично предочавање живота у *Depositu*, предујмљује *уцеловљење* модерног, децентрализованог субјекта у фигуру *несретног Џема*, па није случајно што управо у том моменту „[...] ја разговарам с њим срдачно и просто, како никад нисам могао ни умии док је био ту и док смо се виђали [...]“ (Па 113). Заједништво пријатеља, овде остварено тек у тренутку њихове коначне физичке раздвојености, чини се да опстојава као амблематски приказ оног процеса у разматрању пријатељства који је историју филозофије водио од питања политике ка питању идентитета. Ћамилово прихватање идентитета Џем султана као сопственог подразумева коначно пристајање на властиту позицију с оне стране закона, при чему је признање „Ја сам то“, пародијски препознато као одраз реалне, политичке субверзије, заправо афирмација једне много сложеније, истинитије „побуне“ – идентитетске субверзије. Последишно, фра

Петрово пријатељско разумевање, саучествовање и уживљавање у тај облик прекорачења и ултимативно нивелисање дистанце међу пријатељима у домену халуцинације и привиђења постаје тестаментарни учинак такве „заједнице“ која се, историографским ликом Џем султана, трансцендира до тек алегоријски навешћене сингуларне политике романа отелотворене у – сада се открива – алегоријској фигури онога ко стоји између два зараћена света: „Васколики обитавани и познати свет, подељен на два табора, турски и хришћански, нема за њега прибежишта“ (Па 95).

Оно што је у *Проклетој авлији* алегоријски недоречено, у *Случају Џем* понуђено је као испуњен семантички залог формалног устројства романа као судског процеса и трагања за истином о Џем султану. Иста стратегија – стратегија реза, овде условљава сједињење Саадија и Џема не више површном еротско-нарцистичком или пак артифицијелно-књишком идентификацијом, која пасивизује насловног јунака у истој мери у којој то чине и сведочења његових тамничара, поништавајући Џем султана као субјекта, свдећи га на празно име, означитељ и тело без душе. Највећи политички адут доба с једне или фантом који плаши Бајазита с друге стране – тек, Џем султан се не доима мање далеким из Саадијевог перспективе, утолико што у процесу отуђења и удаљавања двојице јунака принчев унутрашњи живот постаје крајње недоступан погледу читаоца. Упоредо с процесима поништавања субјекта унутар јавног аспекта романескне структуре, одиграва се паралелни процес цитатно-поетског, метафизичког и онтолошког апстраховања јунака на приватном плану производећи на разини дијалектике јавног и приватног парадоксално сагласје: Џемов портрет утемељен је на *фантазматским основама* – он је објекат жеље.

Низ дистанцирајућих идентификација које подразумева Саадијево и Џемово пријатељство прекида се резом који, парадоксално, подразумева аутентичније сједињење Саадија и Џема овог пута једном *животној идентификацијом*: у тренутку када, резигниран и разочаран, после свега напусти пријатеља, сведочећи о себи, Саади ће, како је то већ раније назначено, коначно постати способан да пружи и најаутентичније сведочење о трагичи Џекове судбине изгнанника. Саадијево приповедање завршава у протагонисти аналогном искуству изгнанства које сада постаје сингуларно искуство тефтердара – роман у том моменту престаје бити прича о Џему јер у њему, као у сингуларном посведочењу Саадијевог отпора, више нема места за султана. Саадијева прича о бекству, међутим, отвара нове могућности за разумевање Џевог лика, потврђујући још једном релациони, децентрализовани карактер султановог портрета.

Историјски портрет Џем султана, настао у релацији, као одраз разноврсних перспектива и као резултат прелома у интимно-идентификаторској оптици Саадија и Ћамила, опстојава као трагичка фигура, која далекосежно превазилази своја повесна ограничења. Џемова позиција отуд отеловљује ничеански парадокс дијалектичког укрштаја саборности и усамљености. Херменеутичко-семантичком линијом усамљености, он постаје аутентични репрезент сингуларне истине романа која се остварује с оне стране историјског рукописа, у граничној ситуацији егзистенције у којој се личност уобличава у акту херојског одбијања пасивности, објективизације, закона стварности и историјске нужности чије је примордијално лице властита болест и смртност а наспрам којих поставља неопозивост и витализам властите жеље (да се буде султан). То је позиција из које настаје прича о побуњеном субјекту.

Линијом саборности, онде где његов лик постаје полигон причања приче и место укрштања и сусрета различитих речи, дискурса, судбина и језика, посведочава о обећању могућности остварења сингуларне политике у часу у којем су етика и политика концептуално радикално раздвојене.¹⁵⁰ Тај вид трансисторијске, тестаментарне, сингуларне политике открива и скривену жељу самих аутора романа који су у Џемовој трагичној судбини препознали алегоријски потенцијал дочаравања трагике Балкана, садржане у

¹⁵⁰ Симболично, теоријско раздвајање етике од политике одиграло се с Макијавелијевим делом, управо у „Џемовој“ епоси ренесансе.

парадоксу његових културолошко парадигматских евокација (утопијске) саборности разлика и (повесне) усамљености цивилизацијског аутсајдера - што су два основна модуса идеалистичко-романтичног виђења па и саморазумевања Балкана кроз историју (в. у: Лазаревић Радак 2019: 1426).

Отуда, ако је могуће из досадашње интерпретативне оптике дозволити да се наслути некакав вишедимензионалнији политички аспект Цемове судбине, уважавајући нужне спољашње и парадигматске импликације које историографски предлог уводи у наративно поље приче о Тамилу односно истине о Цему, а не упасти у замку нове текстуалне објективизације трагичног самозванца већ тежити пријањању ауторским перспективама што неутилитарно, откривалачки али и необично саосећајно приступају заувек изгубљеном портрету, онда се, праћењем приповедног ритма и множине суптилних семантичких валера, асоцијативно напослетку заиста долази до специфичне визије Балкана.

Индикативно, поменути топоним се не помиње ни у једном од анализираних романескних остварења. Како је већ назначено, та историографска веродостојност – где се у Цемово време Балкан појављује под означитељем *Румелија* односно као западни руб Османског царства, док га у *Проклетој авлији* читалац уопште не може сусрести изузев лоцирањем пролошког и епилошког дела на један његов мањи, босански део,¹⁵¹ на нивоу рецепције фигурира као својеврсно минус присуство. Самим конституисањем простора Балкана као перманентног и упадљивог одсуства – јер, у *Случају Цем*, шехзадеу је Румелија недоследна али стално присутна, амбивалентна жеља¹⁵² која има да доведе до његовог уцеловљења – успоставља се својеврсна идентификација судбине једног идеолошким значењима оптерећеног топонима и једног самозванца „између два света“, „трагичн[е] слитине Истока и Запада“ и њиховог „родоскрвнућа“. Тај семантички потенцијал остварује се с оне стране пасивизујућих и објективизујућих стратегија које чине Цема објектом жеље Другог или средств[ом] у рукама тог света“, а логиком *персонификације*, чији фигурално-реторички учинак управо и јесте у супротним ефектима: да *оживи, очовечи, подари језик*.

„Наша рефлексија о пријатељству, тамо где се оно укрштало са политичком ствари, редовно ће се дешавати кроз тренутак *политичке туге*“ (Дерида 2001: 169, курзив ауторов), која остаје оно што наткриљује конститутивне одреднице балканске културе:

„То су: осећање напуштености, неприхваћеност, издвојеност од других, одбаченост и трагично отуђење. Уз то се јавља чежња за другим просторима и слободним, широким видицима, затим дубока носталгија и горчина неизлечиве меланхолије и, на крају, жеља за отварањем у вертикалу и бекством у други свет. Тај модел Иво Андрић је означио као судбину света који живи на линији раздвајања великих цивилизација“ (Палавестра 1998: 133).

Означен као „родоскрвнуће“ Цем управо и *персонификује* саборност и здруженост различитости и изнутра амбивалентних, раздирућих противречности – оличених имаголошко-културолошком концепцијом балканизације као тенденцијом распарчавања и разједињавања – а што је, по свему судећи, откривено као њихова једнородност у трагичној лимиалности: као гранично тло, црквено-верска граница и војна крајина Европе (Кнежевић 2001: 27), истовремено виђена и као колевка и као отпадак Старог континента, те као прва и

¹⁵¹ Албена Хранова инструктивно примећује да се у *Травничкој хроници* Балкан не помиње ниједном, док се у роману *На Дрини ћуприја* тај термин појављује тек безмало на крају романа, с Балканским ратовима, коинцидирајући с термином *балканизација* (2007: 4).

¹⁵² О поменутој амбивалентности сведочи и једна игра речи која се јавља у роману, а која показује да се третман теме Балкана у романескном контексту како Мутафчије тако и Андрића успоставља на поетским основама: „Чудна коинциденција: наше ново уточиште звало се Rumilly. Цем се насмијао, кад су нам то приопћили: ‘Видиш ли, Саади’, рекао ми је, ‘ми тежимо Румелији и ето, налетјесмо на њу“ (СЦ 218). Чудна коинциденција коју Цем примећује, а која се остварује управо у еуфонично-поетском подудару топонимских означитеља посве супротних вредносних конотација – Румији стоји као име за ропство а Румелија за слободу, први се налази на Западу а други представља лимиални простор *између* цивилизација – зазива слику Балкана као маргиналног простора на ком су уздрмане чврсте структуре (Лазаревић-Радак 2011: 1430). Ако се додатно корен оба топонима доведе у асоцијативну везу с именом песника Румија који је повлашћена фигура у оквиру Цемовог и Саадијевог вредносно-духовног хоризонта, онда семантички потенцијал и квалитет понуђене слике Балкана бива додатно обогаћен.

последња Европа (Стојановић 1997), што из *балканске пометње*¹⁵³ порађа утопијско-алтернативну, ацивилизацијску визију света без силе (Гускова 1998: 618). Онкрај визије Балкана као геополитичког кошмара Европе (Шушић 2004), пријатељске релације ликова Андрића и Мутафчијеве наративна су реализација могућности остваривања праведнијег поретка, макар се та реализација одигравала на поетском плану дијалектике историје и фикције.

¹⁵³ Синтагма коју користи Милош Кнежевић да дефинише „нарочити случај тешкоће остваривања новог поретка на европском подручју које је иначе археолошки локалитет, право гробље пропалих поредака и надања да се они могу успоставити“ (2001: 35).

7. ИСТОРИЈСКИ ПОРТРЕТ ОМЕРПАШЕ ЛАТАСА

7.1. Један вид литерарне трансфигурације историјске личности: контекст и портрет

Контекст унутар којег се формирао лик отоманског сераскера Омерпаше Латаса, онакав каквог га познаје историографија, представља хронотоп *најдужега века Империје* (Ортајли 2004). У ужем смислу схваћен, тај период је познат као епоха Танзимата (1839–1878) – доба спровођења низа реформи којим је Османско царство, након пораза на Криму и његове анексије, Кучуккајнарџијског мира и све учесталијих значајних губитака територија, којима је завредило епитет *болесник на Босфору* или *болесник Европе*, тежило да се изнова васпостави као доминантна светска сила. Друштвенополитичке промене, инициране Хатишерифом од Гилхане – документом-индикатором великог преокрета у историји Османског царства (Димон 2002: 555) – настају као, у најкраћем речено, резултанта идеолошког преобликовања Царства од експанзионистичке деспотије у владавину просвећеног апсолутизма европског типа „који води стварању демократских друштава утемељених на суверенитету појединца и народа, друштава ослобођених потчињености боговима, наследних хијерархија и утицаја традиције“ (Липовецки 2011: 116). Мотивисане колико унутрашњим потребама толико и околностима условљеним оновременом спољашњом политиком, реформе се конституишу као одговор Високе порте на оно што се у Европи дефинисало и проматрало као Источно питање.

Недвосмислени циљ Танзимата – спасење Империје – оствариван је културолошки контроверзним средством: угледањем на европске политичке узоре, како на опоненте тако и на новостечене дипломатске сараднике, па се тај период у новије време сагледава и у контексту, мимо логике културе а следствено логици *raison d'état*, коначног прихватања Турске за члана европског система држава (Нојман 2011: 76), које је озваничено Париским мировним уговором из 1856. године.¹⁵⁴ Истовремено, успех на плану спровођења реформи и целокупне модернизације османског друштва – његових политичких, војних, образовних, културних, привредних и инфраструктурних аспеката, као и његова (проблематична) интеграција у европски друштвеноисторијски контекст, чиме је Царство на светскоисторијској мапи 19. века задобило сасвим нови лик и углед, девалвирајући сопствене империјалне капацитете, представљаће и својеврсни пледоаје за његову дезинтеграцију, коначно остварену са завршетком Првог светског рата. У историографији, ти паралелни антагонистички процеси – модернизације и дезинтеграције, „обнове али и великог раздора“ (Димон 2002: 556) – означавају су синтагмом *парадокс Танзимата*. Његов учинак постао је најизразитији у домену специфичног преплета спољнополитичких, дипломатских и унутарполитичких, односно законодавних релација, у оквирима којих је Турска, угрожена од стране руских експанзионистичких снага, бивала приморана да се за помоћ обрати западноевропским савезницама а дојучерашњим непријатељима.

Цена те помоћи била је, међутим, радикализација спровођења прогресивних одредби Хатишерифа из 1839. према којем је свим житељима Империје гарантована равноправност и једнакост пред законом, без обзира на њихову расну или верску припадност, чиме су уздрмани традицијом утврђени темељи шеријатског правног устројства Османске империје и барем начелно отворена врата ка његовој секуларизацији. Последице су биле далекосежне и нису се односиле искључиво на комплементарну секуларизацију образовног система или реформу војске које су допринеле наглој модернизацији ових аспеката друштва. Оне су имале и свој негативни пол утолико што су новоосвојене слободе верских и националних

¹⁵⁴ „Мада је било контаката између Османског царства и европских сила, и ратних и трговинских, ‘обе стране су намерно порицале да европске силе имају било какве заједничке интересе или вредности са Турском... и нису постојале никакве заједничке институције, као што би биле неке уједињене европске силе, у којима би они сарађивали’ (Bull 1977; Watson 1987).

Тек 1856. године, Париским мировним уговором, Османском царству је званично признат удео у европској равнотежи снага; оно је било прва ваневропска сила која је добила тај статус“ (Нојман 2011: 62).

мањина, нарочито оних на рубовима Империје, допринеле буђењу свести о могућностима различитих видова отпора и напослетку – о независности. У складу с тим, деловање Високе Порте није подразумевало само реформе на плану административних, економских, културнообразовних и привредних политика, већ и преиначења у домену мањинских права, што би био културно-популистички пројекат у оквиру којег би слободе дате немуслиманском становништву производиле не сепаратистичке већ проевропске, прогресивне, друштвено кохезивне тенденције спровођене политиком ненасиља, карактеристичном за једну модерну мултиетничку заједницу, какво је Османско царство претендовало да буде.

Простори босанске провинције, обележени уклапањем у тако оцртане опште, постреволуционарне, романтичарски нијансиране токове духа времена, а нарочито буђењем националне свести и тежњама за ослобођењем обесправљеног православног и католичког живља, имали су, међутим, и једну специфичност која их је чинила посебним изазовом за Империју, већ растрзаном тежњама да сачува унитарност док истовремено приморана да поштује многобројне и све више оптерећујуће разлике међу становницима. У Босни је идеја о спровођењу реформи наилазила на оштре отпоре не подређених друштвених група, већ муслиманског племства које је одбијало да пристане на побољшани положај раје и правно изједначење са заједницама које је дотад сматрала подређеним у класном, етничком и културолошки-религијском смислу. Екстремни конзервативизам босанског беговата потицао је од периферног геополитичког положаја саме Босне: однос великаша по питању модернизације османског државног устројства био је заснован на његовом чврстом уверењу да Цариград нема објективни увид у стање своје најзападније провинције која је иманентно геополитички била пред непрестаном опасношћу од сваковрсних страних утицаја, били они пропагандни – потекли са Запада, или револуционарни, чији је одјек долазио с простора устанички оријентисаног Балкана. Срж *босанског питања* није дакле почивала у епохалном такту духа времена покренутом либерално-националистичким идејама ослобођења „страног тела“ Империје већ у негативном одговору на њега, који је на необичан начин истовремено био и негативан одговор на процес модернизације матице.

Тај парадокс двоструког негирања – сепаратизма и модернизације – резултирао је не мање парадоксалним приступом Високе Порте проблемима у Босни. Будући да се незадовољство беговата читовало не само непослушношћу и отпорима према реформама, конкретизованих одбијањем да се прихвате законодавне и административне мере придошле из Истанбула, а персонификоване читавим низом везира задуженим за њихово (на концу увек безуспешно) спровођење западно од Дрине, већ и радикалним, крвавим устанцима чији су виновници били управо најугледнији припадници муслиманског друштва с ових простора, онда се одрицање Империје од новоуспостављене политике ненасиља у случају Босне и Херцеговине показао, парадоксално, као једини могући пут ка њеној пацификацији.

Другим речима, оно што је Танзимат представљао у централним деловима Империје – стратешки испланиране и „одозго дириговане“, демократско-прогресивистичке револуционарне реформе у области образовања, привреде, администрације, мањинских права, што је за циљ имало да преведе Османско царство из застареле, деспотски организоване владајуће хијерархије у нову еру владавине просвећеног апсолутизма либералније провенијенције, у Босни је задобило други облик: облик бескомпромисне војне интервенције у домаће становништво, и то најпре оно привилеговано. Контровверзна фигура Омерпаше Латаса се у том контексту наметнула као најлогичнији избор потенцијално успешног протагонисте спровођења реформи, с обзиром на то да је његова биографија позната историографији била умногоме ослоњена на каријерно напредовање у домену војне организације, једно кратко време Аустроугарске а потом и Османског царства.

Научна монографија Галиба Шљива (1977) исцрпно је историографско истраживање животног пута Омерпаше Латаса, посебно концентрисано на период између 1850. и 1852. године, када се тај официр у својству царског сераскера обрео на узаврелим просторима западног Балкана како би успоставио нов поредак диктиран налозима Високе Порте.

Типична историографска линеарна прича о животу, делу и утицајима једне историјске личности индикативно је, међутим, испресецана неколиким Шљивовим примедбама везаним за поједине неразрешене аспекте Омерпашине биографије. Прва од њих тиче се иницијалног, преломног тренутка сераскерове младости: дезертирањем из војне школе у Госпићу и напуштањем домовине 1827. године, након чега је уследила промена вере и успон на друштвеној лествици у једном контексту који је био радикално другачији од оног биолошки, географски и културолошки субјекту детерминисаног. Не само да историјских извора који се односе на мотивацију за тај судбоносни преокрет мањка из хеуристичких или других научно поткрепљивих разлога (као у случају Џем султана); аутор студије, насупрот томе, инсистира на замагљености која интенционално настаје творећи празан простор у објашњењу битног момента конфигурације дате историјске фигуре:

„Међутим, не постоје поуздани извори којима бисмо могли поклонити вјеру кад су у питању разлози Омер-пашиног бјекства из Аустрије, а ни он сам никад о томе није причао, како тврди његов биограф др Јозеф Кечет” (Шљиво 1977: 59).

Поменуто поглавље Омерпашиног живота отуд се тумачи низом хипотеза чије извориште почива како у јавном мњењу тако и у литератури, остајући у домену никад проверљивих претпоставки. Било да је сераскеров конвертитски гест, који ће темељно преобликовати његов животни пут, резултат финансијске неприлике оца који је отуђио новац из државне благајне, консеквенца жртве за осиромашену породицу коју млади, амбициозни официр на концу није могао да поднесе, личне финансијске малверзације или пак љубавна веза са женом муслиманске вероисповести – што све јесу начини на који се тај гест покушао објаснити – тек индикативно је да се моменат личног и непоколебљивог опредељења за „брисање“ круцијалне епизоде из живота односи само посредно на професионални развој а непосредно на домене *интимног, приватног* и потенцијално *психолошког*.

Друга историографска неразрешеност и извор полемика међу историчарима јесте проблем Омерпашине оданости Османској империји. Историографија неретко доводи у питање аутентичност сераскерове одлуке да пређе у ислам али и низ његових административних одлука и дипломатско-војних потеза у Босни које би се дале тумачити као претерана склоност реформама. Да ли је Омерпашина слепа послушност реформистичким потезима Империје последица његових скривених симпатија према Аустрији, и далекосежности његових увида којима је прозирао у крајњи домет реформи – а то је не спасење већ коначна дезинтеграција Царства у којој је желео да учествује, или пак непроблематична, једносмислена доследност ригидног официра да се одредбе нових закона неометано спроводе? Поставити ово питање, не значи само истаћи противречности Танзимата кроз лик једног од његових очигледно ништа мање противречних важних актера, већ и ставити под лупу саму ту личност: разобличити постојање скривених мотива, жеља и тежњи које би могле стајати иза појединих политичких одлука учесника историјских догађаја.

Уопштеније говорећи, тако схваћен историјски портрет једне личности подразумева поимање историје као дуплог дна: подобно значењу језика, и „значење“ историје, показује се, склоно је разлиставању на конотативну и денотативну димензију, при чему би њено линеарно читање и тумачење подразумевало позитивистичко-труистички однос према припадајућим јој материјалима (фактографији и изворима), док би једна савременија методологија тежила семантичком обухватању и интерпретацији свих нијанси које производи дисторзија материјала и његових потенцијалних актуализација у корелацији са различитим, често међусобно искључујућим или противречним контекстима прошлости који их производе. Шљивова монографија утолико је знаковита јер указује управо на делујућу вишеслојност историје која је чини далеко непроходнијом и мистериознијом него што би позитивистички оријентисани историчари били спремни да признају: Омерпашино делање у правцу радикалног придржавања закона одиста би се могло тумачити као одраз његове притајене наклоности Аустрији, али с друге стране, сераскерово блокирање капиталистичке експлоатације Босне и Херцеговине у корист Аустрије, као и изразито неповерење

аустријског конзула Атанасковића према њему – што је тек неколико примера које поткрепљују пашину амбивалентност – бацају сенку на Латасову латентну аустрофилију. Привилегије и повластице које су хришћански становници босанско-херцеговачких простора добили под управом новог везира, нарушавајући његову репутацију правоверног муслимана, бивају засењене изразито негативним статусом тих заједница који се његовим доласком, према сведочењима, додатно погоршао.

Напоследку, у Шљивовом портретисању Омерпаше Латаса као карактеристична издваја се једна особеност која не сведочи толико о неразрешивости колико о двосмислености као перманентном својству које прати ову историјску фигуру. То је специфични пашин војни маневар којим је постигао угушење низа устанака организованог и оружаног опремљеног локалног становништва, упркос малобројности сопствене војске:

„С једним одредом од 5000 људи намјеравали су [устаници] да заузму највећи врх који је доминирао над читавим крајем. Омер-паша је прозreo њихову намјеру, па им је у сусрет послао табор пјешадије који је, штићен ватром топова, с друге стране заузео тај врх и осујетио устанике. Омер-паша је затим наставио наступање с коњицом и пјешадијом уз сталну подршку артиљерије и заузео мјесто звано Камена глава. Онда је учинио маневар да би заварао устанике. Наиме, они су се били добро укопали у шуми, па је било тешко да им се нашкоди топовима. Омер-паша је тада направио такав маневар да је изгледало да се његове трупе, иначе далеко малобројније од устаничких, повлаче. Устаници су помислили да војска бјежи, па су изишли из својих метерица поред ријеке Босне, а тада их је султанова војска дочекала и почела тући картечима из хаубица. Што од топова, што од воде, јер су се многи подавили у Босни, устаници су претрпјели велике губитке, па су окренули да бјеже према Жепчу. Борба је трајала 3–4 сата, а водила се прса у прса. Устаници су пружили жилав отпор, али без артиљерије нису могли ништа учинити. На бојишту је остало око 150 мртвих и преко 200 рањених устаника, док је број мртвих и рањених бораца на сераскеровој страни био знатно мањи – говорило се да је сераскер имао свега 8 мртвих [...] Побједу сераскерових трупа код Врандука и Жепча огласила је пуцњава топова у Сарајеву“ (Шљиво 1977: 84).

У наведеној сцени борбе устаничких и султанових трупа демонстрирано је на који начин историографија дискурзивно „апсорбује“ амбивалентност која се појављује на обзорју портрета протагонисте историјског догађаја: уместо да склизне у дискурс романсиране биографије, популарне историје, псеудонаучне нарације или пак научно ирелевантне, хипотетички утемељене, неаргументоване психологизације која подразумева и присуство субјективне, етичке визуре самог аутора студије, у сваком погледу излишне у монографији овог типа, историографија посеже за реториком епских форми, описујући и наративизујући један ратни маневар који се на необичан начин подудара са имплицитно (на крају ипак) датим психолошким обрисима самог јунака приче.¹⁵⁵ Тиме је прича исприповедана управо „онако како се догодила“, кроз низ чињеничних стања која сведоче о Омерпашиној војној вештини због које је уживао велики углед и поверење у Порти – толико да је имао ингеренције да доноси самосталне политичке одлуке у Босни. Специфични дигнитет епске нарације, традиционално валидиран у историографији, посредно метонимијски доприноси илустрацији портрета која несумњиво измиче свођењу историјске личности на њену историјску функцију. Једноставније речено, епско приповедање оставља утисак не само пуког историографског дискурзивног оруђа за уобличење, организацију и систематизацију знања о збивањима и личностима из прошлости – што свакако јесте њена примарна сврха, већ и као наративно-аргументативна камуфлажа празних места историје, у овом случају материјализованих Шљивовим спорадичним закључцима о емпиријској немогућности да се докучи истинска природа Латасове (психолошке) мотивације.

Како су османске реформистичке акције у Босни имале на првом месту облик војне интервенције из које је тек онда произлазила и наметнута, силом спроведена реформа закона, привреде и администрације, Шљивова монографија се добрим делом састоји из низа епизода сличних претходно наведеној: Омерпашин боравак у Босни обележен је претежно, стиче се

¹⁵⁵ Не само да имплицитно указује на амбивалентност портрета Омерпаше, Шљивова монографија истовремено и, чини се, нехотично изражава сумњу у погледу Латасове верности Империји, и то сумњу засновану на фактографији, не дозвољавајући себи да се сведе на пукe спекулације.

утисак, великим бројем војних похода широм тих простора, логоровањима, стратегијама, бруталним угушењем устанака, осуђивањем беговата, његовим хапшењима и заташканим убиствима, плановима за поновно насилно покоравање Црне Горе. Изузев неколико интригантних неразрешених момената Омерпашине биографије, описан је, могло би се рећи, типичан живот једног истакнутог царског официра тог времена.

У Андрићевом роману, с друге стране, упадљив је изостанак фикционализације управо оних епизода које су тако снажно обележиле сераскероу историографски портрет. Мада се роман отвара сликом војне параде која улази у Сарајево демонстрирајући не само империјалну већ и личну сераскерову моћ, и мада се неколиким алузијама у делу реферише на крваво и брутално угушење устанака, Латасови војни походи по Босни и Херцеговини остају тема ван граница приповедног хоризонта „сарајевских хроника“ (Хоксворт 1981: 240). Штавише, хронотопским устројством романа, у којем је протагониста у извесној мери „срастао“ са сликом простора који му припада у датом времену, стиче се утисак да Омерпаша ни у једном тренутку не напушта окриље свог Конака. Тај утисак не нарушава ни недовршеност романа, односно чињеница да је Андрић могао имати у плану да поједине „милитантне“ епизоде из живота јунака накнадно инкорпорира у романескно ткиво, управо због тога што је на роману радио дуги низ година и појединачне епизоде објављивао етапно. Поред тога, ако се као семантичко жариште дела доживи поглавље *То што се зове сликар*, кроз које је пролептички понуђена биографија јунака и директан, готово нецензуриран поглед у његов унутарњи свет – дакле, једна епизода која је по својој структури и интонацији посве фокализаторски *интериоризована* – онда се може претпоставити да је Андрићу Латасов ангажман у пољу пацификације Босне оружаним средствима био тема ван романескно-поетичке интересне сфере.

Ипак, премда „мирнодопске“ и камерне, поједине сцене у роману упризорују Латасову директну конфронтацију с другима. Једна од њих је дипломатски састанак с Богданом Зимоњићем, православним главаром из источне Херцеговине. Поглавље *Аудијенција*, у којем је овај сусрет описан, показује се као у целини семантички индикативно, узев у обзир да његов иницијални део метапоетички демонстрира отклон од потенцијално епски устројене наративне, истовремено скрећући пажњу на природу Латасове војне тактике као његове стратешке *diferentia specifica*:

„У јесен, кад се окишало и нагло захладило, Омерпаша је повукао војску у градове, а сам се вратио у Сарајево и пустио глас да се спрема да ту презими. У ствари, и то је била само једна од његових ратних варки. Његове трупе биле су и опремљене и увежбане за зимско ратовање, али он то није хтео да покаже. Познајући добро босанске устанике и њихов древни начин ратовања, он је рачунао с тим да ће им се војска ионако пред зиму прилично осути. Својим повлачењем у Сарајево хтео је да остави утисак као да и он не може преко зиме да ратује, и да тако постигне да што већи број побуњеника напусти положаје и оде кућама на зимовање. А кад се то деси, он ће искористити прве суве зимске дане да изненади и нападне тако распршене и малобројне устаничке снаге које су још на положајима. Искуство и теорија научили су га да највише изгледа на успех имају оне операције за које противник сматра да их нећеш моћи извести“ (ОПЛ 83).

Посматран као варијанта Шљивовог описа Латасовог ратног маневра, тај елиптички пасаж, којим се приповедни ток преусмерава са приказа главног сераскеровог циља у Босни – угушења устанака – није, чини се, случајно постављен као уводна реч у његов дипломатски ангажман. Таквом прерасподелом наративних сегмената – од епске ка нечему што би се могло одредити као, ако не драмски, онда бар дијалошки устројена наративна целина, при чему оно што је епско остаје у опсегу кратке уводне примедбе која припрема читаоца на оно што је *истински важно* у Латасовом боравку у Босни – указано је на специфично поетичко опредељење да се у центар наративног интересовања постави не (епски, историјски) догађај већ *однос*, који се нужно успоставља кроз језик или у овом случају прецизније – *комуникацију*.

Тај вид преоријентације, међутим, не представља и преокрет. Комуникација каквом се она уобличава између Омерпаше Латаса и Богдана Зимоњића у поглављу *Аудијенција* у знаку је огледања. Оно је остварено двојачко: структурално, почетна ситуација ратног маневра дата

у уводном делу поглавља на тематско-мотивској и алузивно-симболичкој равни има одјека у разговору двојице политичких представника различитих страна који је приказан у његовом главном делу. Друкчије речено, то значи да је један дијалог међу ликовима конституисан по моделу ратног окршаја сукобљених страна, који је, кад је реч о Омерпаши Латасу, како је већ назначено, увек обележен двосмисленошћу. Категорија амбиваленције, као категорија иманентна комуникацији, отуда је основно својство које се у Андрићевом роману транспонује из потенцијално епско-историјског регистра у далеко погоднији и за писца изазовнији и релевантнији регистар дијалога, преговора, политике. Утолико је огледалски структурни принцип упечатљив и адекватан приповедни поступак јер је њиме наглашен управо такав вид двосмислености који се појављује на обзорју имплицитне спекуларне метафорике што производи неподударање између субјекта огледања и његове слике које пак, према неким психоаналитичким теоријама, почива у основи саморазумевања субјекта као таквог.

За почетак, довољно је ближе размотрити поједине сегменте поглавља *Аудијенција* како би се указало на постојање особених семантичких спона између епско-историјског и дијалошког регистра који га сачињавају. Чињеница да сераскер користи лажно време примирја „да успостави везе са угледнијим људима од све три вере, из целе земље“ (ОПЛ 83) већ довољно говори о промени која се одиграла у идеолошким оквирима центра Османског царства, а која се сада оспољава и у њеним периферним деловима: време насилне доминације над подјармљенима окончано је да би било смењено демократским начинима поновног успостављања опадајуће империјалне моћи. Омерпашино спровођење воље Високе порте имало је, међутим, специфичан, локални карактер, будући да је Латас у Босну и послан као неко ко познаје тамошњи менталитет и навике:

„Свима је сераскер објашњавао своју намеру да у потпуности и без поговора спроведе у Босни и Херцеговини царске уредбе, и претњама и ласкањима, даривањима и уценама настојао да их све обавеже или уплаши, у сваком случају да их присили да му у том послу помогну“ (ОПЛ 84–85).

Засноване на иновативним, либералнијим вредностима, царске уредбе – знакови модернизације и новог поглавља у историји Царства против којег се борио босански беговат – у Латасовој интерпретацији постају неприкосновени императив чије спровођење не подразумева декларисано укидање традиционалних, сада већ анахроних технологија моћи: „претње“ и „ласкања“, „даривања“ и „уцене“ не стоје овде у контрастним семантичким паровима већ као два лица у основи идентичног средства за достизање политичког циља који је, опет, одређен као *присила*.

То је оквирни контекст Омерпашиних дипломатских активности који се обзнањује као одраз у огледалу његовог војног маневра док истовремено, експлицитним изјашњењем приповедача колико и огледалским структурирањем наратива, осветљава амбивалентност, двосмисленост и семантичку флуидност иманентну демократској синтакси,¹⁵⁶ не ограничавајући се више на босански локални колорит нити на хронотоп Танзимата у Босни.¹⁵⁷ Отуда лик Омерпаше сâм постаје персонификација или пак *огледало* оних политичких постулата који стоје као скривени наратив демократије – политичког система којег свет *Омерпаше Латаса* али и историја Османске империје 19. века бар имплицитно идеолошки навешћује: то је специфичан вид циркулације моћи којим се успоставља нормирање оних вредности које се тичу већине, односно народа. „Демократија се легитимисала као владавина у име већине; показало се да је та легитимација не ретко

¹⁵⁶ О демократској синтакси или наративу у *Омерпаши Латасу* не говоримо као о делу јединственог политичког режима какав је познат од античке Грчке преко староримских република па све до демократских државних уређења савременог доба, већ као о елементу политичког дискурса који се појављује на хоризонту идеје о *једнакоправности*, макар се она успостављала или бар као вредност истицала у оквирима монархистички устројеног поретка какво је било Османско царство.

¹⁵⁷ О том ширењу перспективе с локалног, босанског, на глобални, империјални, али и западноевропски, сведочи и чињеница – колико историјска толико и романескна – да је Омерпаша уживао посебне привилегије код султана, захваљујући којима му је била обезбеђена самосталност и аутономија у доношењу политичких одлука.

фиктивна, јер се иза већине обично крије одређена, боље организована мањина“ (Милић 2020: 406). Оно што Новица Милић одређује као *амбиваленцију демократије*, која, према *Политичкој нартологији*, проистиче из иманентне амбиваленције саме категорије слободе, на хоризонту *Омерпаше Латаса* појављује се као колизија на тематско-мотивској и светоназорној равни Андрићевог романа, где се *реформе*, односно законско нормирање поретка једнакоправности, модернизације, либерализације и прогреса, успоставља на методолошки различите начине, док у својој основи сви ти начини садрже – и то нам открива расветљујући, у роману ретко једносмислени глас приповедача – *присилу* као доминантну, премда скривену форму циркулације моћи.

Ако је Омерпаша персонификација или огледало тог амбивалентног лица демократског дискурса у повоју, онда је епизода с Богданом Зимоњићем ситуационо упризорење парадокса Танзимата, који, чини се, у Андрићевој романескној визији не остаје ограничен на необични културноисторијски, епохални преплет прогреса и опадања, већ подразумева и књижевноуметнички, хронотопски полигон демонстрације једне нове технологије моћи у тим околностима. У аналогiji с Омерпшином војном стратегијом, његов дипломатски ангажман представљен у поглављу *Аудијенција* одвија се у неколиким етапама: почетни контекст је несумњиво мирнодопски, будући да се „успостављање веза“ дешава на фону осећаја „захвалности“ сераскера херцеговачким главарима „на лојалном држању“ (ОПЛ 84) које је пак, мада се то у роману експлицитно не казује, резултат не некакве наклоности православних главара према налозима Високе порте, већ њихових сопствених, тренутних интереса условљених датим историјским тренутком.¹⁵⁸ Та ситуација несумњиво структурално одговара стратешком дискурсу увода и Латасовом тобожњем повлачењу војске у градове, јер у позадини и војног и дипломатског потеза почива скривени мотив: у првом случају, реч је о плану да се непријатељ изнова нападне у моменту кад то не очекује, док је у другом случају прикривена политичка намера сераскера да испита стање на граници с Црном Гором коју планира да покори. На такав начин сагледан, лик Омерпаше Латаса показује се као портрет саздан на принципима сучељавања реалности – онако како она недвосмислено, на први поглед изгледа, и њеног комплементарног, опсценог наличја, које у роману раскрива глас приповедача.

Оно што се овим уметничким поступком постиже јесте, како је већ примећено, ефекат удвостручења или огледања којим Андрић пребацује семантичко тежиште Латасовог боравка у Босни са његове милитантне сврховитости. „Епска“ деоница наратије на месту пресека и сама је удвостручена и разлистава се на феноменолошки део (његове трупе у повлачењу су *изгледале* као да нису опремљене за зимско ратовање) и на онај скривени којим се имплицира да сераскер *није хтео да покаже* своју спремност, да је *добро познавао* босанске устанике, да је хтео да *остави утисак* неспособности како би усмерио понашање непријатеља према својој вољи, да у свему томе постоји *скривена интенција* која управља његовим поступцима до најситнијег детаља. „Дијалогска“ деоница, с друге стране, огледално функционише по истом принципу, уз неколике индикативне изузетке. Будући да пред собом нема колективног званичног непријатеља Царства већ амбивалентног савезника Богдана Зимоњића кога ваља приволети за сопствене интересе, Омерпаша се у *Аудијенцији*, а шире посматрано и у остатку романа, не појављује као војни стратег, официр или царски сераскер већ као *идеолог*.

Подобно његовом ратном маневру, идеологија чији је Омерпаша спроводник раскрива се његовим вербалним испољавањима не једносмислено, већ кроз игру привида (фантазма) и реалности, при чему се на идеолошком плану Латасовог иступања та игра читује као дијалектика репресивног и пермисивног начина циркулације моћи. То постаје уочљиво у Латасовим обраћањима Зимоњићу који неометано флукутирају од снисходљивог, фамилијарног ласкања, преко обећања слободе и једнакоправности за његову хришћанску

¹⁵⁸ „Јасно је да Богдан Зимоњић у одбијању Пиводића није био мотивисан жељом да се укључи у борбу која се његовог народа не тиче, јер су му обе стране непријатељске, већ околношћу што се у том тренутку једној страни мора приклонити, а та страна треба да буде победничка, будући да само она осигурава најмању штету“ (Петровић 1981: 261).

заједницу и напослетку – личне користи коју би војвода стекао својом послушношћу султану, па све до отворених претњи, не дозвољавајући да се посредством њих назре истинска пашина природа као ни природа моћи која се спроводи над босанским становништвом. Игра пермисивног и репресивног комуникативног уобличења идеолошких захтева има за циљ да изазове ефекат „преплављености“ и конфузије код опонента, подједнако онако како и Латасов ратни маневар изазива забуну у редовима босанског беговата: „Омера је изазивало то ћутање, облетао је око њега речима и наваљивао као на затворен град“ (ОПЛ 83). Идеолошко поље, чији је полигон дијалошки контекст, пружа, међутим, „вишак“ простора у којем се надигравање с противником може одвијати, упркос милитаристички маркираној компарацији која још једном потврђује огледалну сличност Латасових различитих ангажмана. Наиме, сталоженог, достојанственог, етички надмоћног Богдана Зимоњића неће поколебати ни пермисивни ни репресивни модус Латасове идеологизације њиховог дијалога, већ онај моменат у којем Зимоњићев отпор наилази на „последње уточиште идеологије, преидеолошко језгро, формалну матрицу на коју су накалемљене различите идеолошке творевине“ (Жижек 1996: 80), а који почива у самој основи Латасовог идентитета: „– Слушај, Богдане, немој мислити да сам изнутра ово што изгледам споља“ (ОПЛ 95).

Уколико Латасов идентитет, на који се протагониста наведеним речима сам позива, опстојава као гарант истинитости изговореног – а о истинитости (обећаног или запрећеног) овде је реч у идеолошком смислу – онда се то преидеолошко језгро показује као нешто што је скривено од погледа других а што само Зимоњићу може постати доступно под једним условом: „да ми вјерујеш“ (ОПЛ 95). Основни пашин императив произашао из немогућности да претњама или ласкањима – својом идеолошком вербалном апаратуром – приволи Зимоњића на покорност владајућем режиму, а артикулисан исказом „Ништа ти не тражим и ништа те не питам. Али једно хоћу: да ми вјерујеш“ (ОПЛ 95) поништава сав Латасов труд да војводу убеди у сопствену надмоћ као царског намесника: „Нека буде као да све оно што је овдје речено нисмо никад говорили, ни помислили“ (ОПЛ 95). У шта онда Зимоњић треба да верује?

„– Е онда знај да пред тобом не стоји Омерпаша, него Мићо Латас из Јање Горе. И кад не вјерујеш мојим ријечима, вјеруј овом...”

Омер је одвојио руке од груди, скинуо живо тешки фес са модром кићанком и бацио га театрално на бели диван, а затим је саставио три прста десне и – прекрстио се, без речи, оборених очију, скромним, кратким и навиклим покретима“ (ОПЛ 96).

Непосредно након описа Зимоњићеве реакције на то конспиративно саморазоткривање, „исувише невероватно и неочекивано“ (ОПЛ 97), следи нова нагла Латасова трансформација:

„Ту се тргнуо и одједном потпуно изменио и Омер. Са Зимоњићем је опет разговарао царски сераскер, љубазно и народски, али хладно и са висока, и опет о граници и о променама које ће се увести са новим начином управе у Босни и Херцеговини“ (ОПЛ 97).

Промену у лику Омерпаше Латаса прати и промена „сценографије“ у завршном делу поглавља *Аудијенција*. Физичка блискост у којој се најједном нађу противници тог агона – „Говорио му је готово на ухо“ (ОПЛ 93) – сугерише о промени регистра дијалога: од типичног дипломатског разговора с повременим одблесцима фамилијарно-опсцених паших упадица до бизарне конспиративне атмосфере с незанемарљивим уделом шокантног коју неочекивано иницира сераскер. Ипак, о коначном протагонистином одустајању од политичког говора најубедљивије сведочи сам Зимоњићев доживљај те промене:

Мала соба се стезала око њега и све се више пунила забуну и неприликом због неочекиваног и необичног обрта који узима овај разговор; као да је одједном избачена из склопа везировог Конака, из сваке турске и босанске стварности, у неки неслућен свет нових односа и могућности. А у том свету све је непредвиђено, несигурно, све подједнако могуће и подједнако опасно и варљиво“ (ОПЛ 94).

Индикативно је да је наведени Зимоњићев доживљај промене тоналитета и тематике разговора упоредив с једном деоницом романа која наизглед нема непосредне везе с конституцијом историјског портрета Омерпаше Латаса. Реч је о пасажу из поглавља *У вечерњим часовима* у којем је упризорио унутарњи свет дежурног капетана муртад-табора

Изета-ефендије (Кучинског).¹⁵⁹ Егзистенцијалну контемплацију о немогућности изласка из Сарајева или ма којег другог дела турске империје, пресеца њена драматизована наративна илустрација: имагинарна сцена сусрета потенцијалног пребега и царског аскера – метафоричког представника имена закона који онемогућава сањано и дуго жељено бекство у слободу:

„Стотину безакоња си својим очима видео, а ниси могао да осетиш благотворну заштиту закона у тој земљи. Од тога и бежиш! А сад те, дивљим узвиком, у име неког закона зауставља анадолски бескућник, неписмен, недохрањен, малокрван и крмељав, са празним пртеним ранцем о боку и умашћеним фесом на глави [...] на свашта личи пре него на чувара закона. [...] Очигледно, ни сам није сигуран ни у свој закон ни у своју власт, чак ни у пушку ни у руке којим је држи. [...] Али на том месту и у том тренутку, он долази сам себи одједном моћан, крупан и важан, способан да се испречи као царски човек на царском друму, у име закона, и да се тако свети за све што у животу није имао и неће никад имати. [...] И такав какав је, један аскер није никад сам. Својим промуклим узвиком он је већ покренуо војни механизам који ће човека истим овим путем вратити у пакао из којег бежи, да ту, под много тежим условима и даље живи док не свисне и не пропадне.

Нема цветног пута који води из Турске. Није га, стварно, никада ни било. Како је човек могао бити тако слеп и лаковеран да поверује у то? Ђаво нека носи и ракију и музику које таква привиђења дочаравају! Нема, дабоме, ни те неке земље реда и слободе у коју тај пут тобоже води. Само жуто, мршаво, крезубо аскерско лице које заклања свет и брише све путеве и излазе!

[...] Не, у ствари, нема ни тог анадолског лица, не постоји ни аскер, ни његов грдни бајонет, бар за капетана Изет-ефендију не постоји, јер он неће никуд кренути са овог места, ни потражити излаз из ове тескобе. Све је ово само привиђење, плод потиштености и чамотиње овог јесењег вечера, у овом сумрачном граду у коме, већ од пролећа, изгледа, и нема мирна ни весела човека“ (ОПЛ 63-64).

Поглавље *У вечерњим часовима* експлицитно показује да чак и када дискурс Андрићевог романа, полазећи од конкретног историјског хронотопа, а насловом ограничавајући читалачки хоризонт на један историјски портрет, захвати и егзистенцијално-филозофска питања, свет *Омерпаше Латаса* остаје у нераскидивој вези с проблемом политике и идеологије. Тај суоднос егзистенцијалног и идеолошког, психолошког и политичког, видљив је и у приказу судбина низа споредних ликова, какви су Изет-ефендија, сликар Вјекослав Карас па и Саида ханума код које је дат унеколико посредније. Таква тематско-мотивска констелација истовремено подразумева и семантичко разлистивање већ уочено на нивоу конструкције историјског портрета насловног јунака: од историје ка политици па све до субјективности, односно несвесног (разоткривеног тек у поглављу *То што се зове сликар*). За Андрићев недовршени роман карактеристично је да се то преклапање, или тачније прожимање егзистенцијалног и идеолошког – и на то указује блискост поглавља *Аудијенција* и *У вечерњим часовима* – уобличава на наративном фону онеобичавања: на специфичном језовито-халуцинантном, кошмарном и аветињском приказу стварности који упућује не на некакву конкретну идеологију, а понајмање на њену експлицитну критику, већ на пулсирање преидеолошког језгра које се пак „састоји [...] од *аветињског привида који попуњава празнину реалног*“ (Жижек 1996: 81, курзив ауторов).

Продор аветињског у босанску стварност, упризорен иницијалним поглављем *Долазак*, где је улазак сераскерове војске у Сарајево приказан као апсолутни *повит* не само по томе што „Сви су били чисто и сјајно одевени, ухрањени, неговани, као да су малопре устали из својих постеља у Стамболу [...]“ (ОПЛ 9), већ и због тога што је:

„Поворка [...] заиста свечана и страшна, али некако исувише. [...] И војници и официри, као пеливани и мађионичари, разићи ће се, свака себи, изгубити се, сад већ сиви и обични, у обичној сивости сарајевских улица. – Ето, тако им сада сва она сила и лепота коју су видели изгледа више као скупа и тужна туђинска маскерада. А што је та маскерада још и опасна, и може лако да постане смртоносна, то је свакако не чини привлачнијом ни веселијом [...] Да, заиста је у целој тој парад

¹⁵⁹ Један у низу јунака (укључујући и насловног) који је именован двоструко – својим официјелним, могло би се рећи политичким именом, и парентетички – оним који припада претконвертитској ери његове биографије и као таквим – текстолошки и семантички потиснутим именом, он указује на специфичност ономастике у Андрићевом роману, о чему ће бити нешто више речи касније.

поред свега њеног блеска и строгости и стварне претње и опасности које је доносила, било нечег неприродног и лудог“ (ОПЛ 12-13).

Оно што је у перспективи раје означено као луда, неприродна и опасна маскарада, дакле као гротескни феномен у потпуном сагласју с касније датим описом физичког изгледа сераскера из перспективе беговата,¹⁶⁰ код дезоријентисаног, депресивног, чак и ономастички располућеног конвертита Изет-ефендије (Кучинског) очитује се на равни „кафкијанско“-кошмарног доживљаја света као Закона без излаза, корелативног лику протагонисте, чија неограничена моћ праћена његовим неодређено застрашујуће флуидним идентитетом постаје огледални приказ сада већ неприкривене, огољене изглобљености стварности. То су све облици романескног имагинирања авети преидеолошког језгра идеологије – представљање оног што у ма којој идеологији хипнотички и непогрешиво делује на субјекте али остаје до краја рационално непојмљиво и непредстављиво.¹⁶¹

Богдан Зимоњић, с друге стране, представља контрапункт фаталистичком погледу на стварност, какав у крајности деле раја, беговат и припадници муртад-табора:

„[...] природан, кротак на изглед, и разговара колико мора и смешка се колико треба, а ништа не даје од себе нити шта хоће да прими. Прићи му не можеш ближе, а камоли обманути га, подмитити или застрашити“ (ОПЛ 91)

Својом аутентичношћу, Зимоњић постаје иконишка фигура отпора.¹⁶² Чисто, жижековско-лакановски речено – реално предидеолошки позив, исказан императивом „да ми вјерујеш“, заснован на одрицању од рационално-дискурзивних облика технологија моћи вербалне манипулације, претњи, ласкања, опсцене фамилијаризације и интимизације политичког говора, Зимоњић (несвесно) одбија такође имагинирањем, али то имагинирање, будући да долази из самог средишта бескомпромисног и достојанственог бића отпора, а мада „сценички“ блиско, уобличено је друкчије него оно Изет-ефендијино:

„Јесен је. Сиво и пусто Доње поље, и у њему, као учртани, танка речица ћудљива тока и угажен пут за Гацко. И опет јаше тим путем и опет га, као лане у ово доба године, уочи Митровдана, пресреће opak Турчин и силедија Дерво Смајевић и, обневидео од беса, налеће својим коњем право на његовог“ (ОПЛ 95)

Структурирана као архетипска борба непријатеља прса у прса, сцена окршаја, лишена речи, објашњења и реалног контекста, а бременита митским алузијама, упућује на нову семантичку димензију фантазма, онкрај идеолошки устројеног фантазматског императива „да ми вјерујеш“. Зимоњићев одбрамбени механизам, настао у срцу хипнотишуће-ониричког дејствовања преидеолошког језгра које налаже покоравање а тиме и отуђење субјекта од себе самог, очајнички је и делирични покушај да се укине узнемирујућа амбиваленција света у којем присила и ласкања, обећања и претње имају једнаку вредност, у којем *оно што је изнутра није онако како изгледа споља*; њиме се, на концу, обесхрабрује „све што би могло да створи осећај пристајања“ (Gro 2020: 64), штити интегритет сопства, али и, на ирационалном нивоу, разобличава фантазматска основа сераскерове идеологије, која је у

¹⁶⁰ „Игра тих очију привлачила је сву пажњу слушалаца и мењала израз сераскерове лица, и то не увек у складу са оним што је говорио. Те очи су биле мрке, пуне неког шумског мрака и хлада, час бадемасто извијене, могло би се рећи: готово женски лепе да се из њих није повремено јављао неочекиван зелен и опасан сјај. [...] сераскерovo лице нагло се измени. Најпре се згрчи у ружну гримасу, па се онда нагло опусти, доби неки загонетан, обешечаки израз, и разли се у монголску маску у којој од његових крупних очију није остало ништа до две црне косе пруге. Све је то трајало само део секунда. Као варљив блесак расплинула се и та маска, а испод ње се указало право Омерпашино лице, мирно и правилно, са убилачки повијеним и састављеним обрвама изнад огромних сенчених очију, из којих је на махове избијала нека хладна брза ватра и гранитнозеленим сјајем преливала образе, браду и бркове“ (ОПЛ 27–28).

¹⁶¹ Управо та непредстављивост могла би бити један од могућих одговора на питање о недовршености романа.

¹⁶² Фукоовац Фредерик Гро у својој памфлетској интонираној филозофској студији *Одбити послушност* описује управо такав „зимоњићевски“, мирни облик отпора, који не спада у оне побуне што „укључују сирову снагу, већ представља[ју] стратегије несарадње које су на располагању обичним грађанима, али су такве да никада не изгледају као чин отворене побуне, огољеног устанка. Нешто тако може се прочитати у 'Саветима окупираном', трактату који је дистрибуиран за време Вишијевске владе: 'Са њима поступајте коректно, али не идите изнад њихових жеља'“ (Гро 2020: 63).

нераскидивој корелацији с његовом личношћу. На нивоу сликовности, пренаглашени материјално-телесни пол те сцене, упризоре на граници свесног и несвесног, реалности и фантазма, сна и јаве, својеврсна је противтежа несталним облицима и нестабилним формама како Омерпашиног физичког изгледа тако и његових речи и дела, и њоме Богдан Зимоњић, зазивајући слике које у себи носе одјек исконске борбе добра и зла, превладава конфузију и дезоријентацију коју изазива Латасова неухватљивост.

Напоследку, завршна сцена *Аудијенције*, у дискретној, готово неуочљивој кореспонденцији са завршном сценом поглавља *У вечерњим часовима*, „позајмљује“ од потоње једног јунака. Овог пута, један од двојице аскера који стражаре на капији Омерпашиног Конака симболички отвара врата Зимоњићу и за њим их затвара: преклапање Изет-ефендијевог фантазма и Зимоњићеве стварности у фигури аскера симболички указује на „дволичност“ света *Омерпаше Латаса*,¹⁶³ изграђеног око преидеолошког језгра, на сецишту илузије и реалности, уз отворену могућност превладавања његових противречја не кроз бег већ кроз отпор, који код Андрића нужно подразумева акцентовану и високо вредновану етичку стаменост и стоичко достојанство субјекта.

Отуд разлика која се успоставља као највидљивија између Латасовог ратног маневра и његовог дипломатског ангажмана, неочекивано, почива у степену њихове успешности. Непогрешив као војни стратег, официр и сераскер, Андрићев јунак од самог је почетка романа, својом појавом али и вербалним иступањима, пред опасношћу демистификације. У *Аудијенцији* та демистификација из перспективе Богдана Зимоњића тек је наговештена: мало тога од оног што је Зимоњић схватио о протагонисти постаје дискурзивно и рационално доступно оку читаоца, ограничавајући се на ниво импресије и сугестивни, симболички набој завршне сцене. У експлицитном виду, демистификација се одиграва у поглављу *Лаж*, у размишљањима генерала Атанацковића поводом Омерпаше:

„Он се држи неписаног стамболског начела, које је умео да доведе до савршенства: да би лаж могла бити потпуна и корисна као средство у борби, треба крити истину, ни о чему никад не казати ништа коначно ни поуздано. Тако све остаје у неизвесности, све може увек бити опозвано или промењено, и оно што је речено, свечано обећано или потписано, па чак и учињено. Све треба што дуже и што више да остане под знаком питања како би противник (а противник му је сваки онај који са њим има посла) био увек у недоумици и тиме стално кочен у својим одлукама, и тако и с те стране ослабљен и доведен у подређен положај (ОПЛ 303)“.

Извесна „прозирност“ која провејава Омерпашином намах застрашујућом, намах „добродушном“ па чак и пријатељском појавом, резултирајући неуспехом „маскераде“ делимично код раје, имплицитно код Зимоњића, а напоследку и експлицитно код Атанацковића, чини се да је објашњива једним другим феноменом у роману који такође зрцали Латасов лик:

„Тако су грађани, одувек вешти у искоришћавању свега око себе, искоришћавали и ову причу о блудном злочину; она им је служила и као задовољство, и као лек и предохрана, и као средство за утврђивање верског и породичног морала и заштиту закона, који стално сви крше и крње, опрезно и помало, а он ипак увек постоји и влада и примењује се кад треба и на кога треба“ (ОПЛ 260–261).

Универзализам моћи закона, наизглед наративно оповргнут контекстуалном идејом о декаденцији Царства и „прозирношћу“ протагонисте, овде, у склопу бочне приче о судбини

¹⁶³ О проблематично устројеној стварности романа сведочи један пасаж који се, индикативно, не односи директно на босанску свакодневицу половине 19. века описану у делу, нити пак шире – на географске координате Отоманске империје, како се реферише у Изет-ефендијином контемплирању безизлаза. Реч је о оном делу поглавља *То што се зове сликар*, у којем су предочене стваралачке муке Вјекослава Караса за време његовог боравка у Италији, а које се тичу управо немогућности субјекта да се разабере не у властитим пројекцијама, већ управо у оквирима реалности каквом му се она предочава: „А ту стварност он је осећао, бар се њему тако чинило, као нико, волео је, одушевљавао се, огорчавао се због ње до суза, до заноса и до грчева, али чим је требало изабрати одређени део те стварности и приказати га, стварност је почињала да се мути, мрси и губи из свести и испод прста, постајала му неразумљива, неподношљива, и уместо да се појави као одређена слика од линија и боје на платну, она се претварала у разливене боје и бесконачне линије, па затим у тонове и немирне мелодије без краја и конца, и најпосле у чудесне, али неухватљиве мисли о свему томе и о себи самом“ (ОПЛ 110).

Костакеа Ненишануа, недвосмислено је устоличен као аксиолошка чињеница. Парадокс који почива у његовој основи указује на неколико важних семантичких значајки проистеклих из романеског устројства *Омерпаше Латаса*. Закон о којем је на равни романескне текстуре реч свакако је јавни закон – закон Танзимата којим је наткриљен живот у Османском царству. Он се спроводи средством која представља опсесивну Латасову тему у роману, а то је *идеологија реда*. У основи ове идеологије почива амбиваленција: новина коју она доноси, а тиче се спровођења „меке моћи“ либерално-демократског режима, тек је фантазматско наличје насиља које се раскрива као универзално својство ма којег облика власти. То је „лаж“ о којој контемплира Атанацковић: демаркационо обележје психологије протагонисте показује се као метонимијски одјек или огледални одраз технологије моћи коју представља. Могућност да та лаж буде разоткривена, да постоји као непобитна, одвише очигледна и упадљива чињеница романеског света, од његовог почетка (поглавље *Долазак*) па до готово самог краја (*Лаж*), не указује, међутим, на слабости идеолошке матрице која функционише као скривена позадина романа, нити на потенцијални „цветни пут“ отпора који води ка излазу из ње. Напротив: како Андрићев гномски интониран исказ потврђује, управо та опсценост, проистекла из прозирности дисфункционалности одређеног режима, гарантује универзалност закона: „идеологија може да положи карте на сто, да открије тајну свог функционисања, а да и даље настави да функционише“ (Жижек 1996: 127, курзив ауторов).

Пукотина Закона, којег *стално сви крше и крње, опрезно и помало*, јемац је његовог вечног спровођења због тога што се могућност *кршења и крњења* простире искључиво у његовим сопственим оквирима: она постоји као његов саставни део, или као његово неписано, подразумевајуће, опсцено наличје. Отуд Андрићев роман обилује опсценостима: од Омерпашиних девијантних склоности, преко оних банализујућих и тривијалних на нивоу озбиљног, дипломатског разговора Латаса и Зимоњића, па све до биографије Саиде хануме, „патологије“ Вјекослава Караса и читаве галерије споредних ликова којима је насловни окружен. Све су то, премда наизглед неидеологизовани, често приватни и интимни, и неуспело скривани, примери „фаличности“ идеологије, који само наизглед субвертирају, структурно, линијом дозвољеног прекорачења, подупиру њен магистрални, деконтекстуализовани, трансисторијски ток. Истовремено, они се, с друге стране, протежу на целокупну структуру романа, моделовану не према контрастирању, већ на сецишту реалности и фантазма, истине и илузије, маскирања и демаскирања, скривања и раскривања.

Таква тематско-мотивска и структурална дијалектика повлађује доминантној семантичкој линији *Омерпаше Латаса* која читаоца упућује на сазнање да „постоје два света“ – онај покорени и онај који се покорава. То је водећи трауматични антагонизам романа, који имагинирају, сваки на свој начин, из властите идеолошко-егзистенцијалне позиције, и Изет-ефендија и Богдан Зимоњић, док он истовремено тиме остаје парадоксално прикривено-откривен, а свакако мистификован Латасовим идеолошким наративом о „новим временима“ и „новом поретку“, као контекстуалном и декларативном обележју времена у којем се у датом случају обзнањује. Сам Омерпаша Латас постаје невидљиви рез који чиниоце тог антагонизма неповратно раздваја, о чему недвосмислено сведочи његов наизглед деидеологизујући, субјективнооткривајући императив упућен Зимоњићу: *да ми вјерујеш*. Подразумевајући епифанијско одрицање од идеолошке маске, а мапирајући саму срж Латасовог бића у знак крста, тај императив постаје бескомпромисно и неповратно идеолошки, утолико што у себе укључује домен опсценог прекорачења, *кршења и крњења*, што је нужни услов истрајности, неуништивости и универзалности идеологије о којој, између осталих, посведочава Изет-ефендија.

Све претходно речено, а што се наизглед односило на аспекте романа у тек посредној вези с обликовањем историјског портрета отоманског сераскера, недвосмислено упућује управо на тај књижевнотеоријски проблем. Јер, напослетку, постаје могућно закључити да се Омерпаша Латас у функцији протагонисте Андрићевог романа обзнањује не као самосвојни, аутономни, психолошки мотивисан, биографски заокружен, историјски контекстуализован субјект – што су све теоријске перспективе из којих би се јунаку могло прићи – нити тек као

пуки идеолог, како је раније назначено – већ као *чисти субјект идеологије*. У самом средишту протагонистиног лика, тамо где би Зимоњић требало да угледа оно што Омерпаша јесте насупрот оном „што је споља“, почива ништа друго до „преидеолошко језгро“, што се на равни психологије јунака очитује у његовој, у критичкој литератури често наглашаваној, *безсвојствености*.

Огледални принцип према којем Андрић гради портрет протагонисте свог романа, конструишући лик Омерпаше као празну слику идеологије,¹⁶⁴ постаје очигледнији у светлу примедби о природи идеологије проистеклих из пера једног од њених најистакнутијих мислилаца. У књизи *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Луј Алтисер запажа да је једно од кључних својстава идеологије чињеница да она нема историју, отуд – идеологија је вечна и, на концу, идеологија је структурирана као несвесно (в. у: Алтисер 2009: 48–53). Литерарној разради необичне и наизглед парадоксалне релације идеологије и несвесног посвећено је поглавље *То што се зове сликар* – ексклузивни тренутак у којем је читаоцу омогућен приступ саморазумевању јунака.

7.2. Портрет као слика

Најочитији пример „невоља с идентитетом“ која потичу из нераскидивог преплета идеологије и сопства у свету *Омерпаше Латаса* представља именовање јунака – како насловног, тако и других, а посебно припадника муртад-табора. Ако је именовање

„један део *сложене свеукупности (целине)*, и осуђено на инскрипцију у тоталитет, који је композиција једне разноврсности, једног хетерогеног, чије је унутрашње јединство постулирано тоталитетом“ (Лазарис 2013: 20, курзив ауторов),

при чему је идентитет схваћен као „корелација између сопства и другог од сопства“ (Рикер 2004: 23), онда је именовање у *Омерпашин Латасу* индикатор разореног тоталитета субјективности, који корелира с разореним тоталитетом стварности представљене у роману. Флуидност граница света дела, која се очитује на свим нивоима, како на оном онтолошком (између реалности и фантазма), тако и на симболичко-идеолошком (старо и ново, дисциплински и демократски облици моћи, репресивност и пермисивност), зрцали психолошку дестабилизацију у структури ликова, али се овај композиционо-семантички процес опире изједначавању с традиционалном реалистичком „теоријом одраза“, где књижевни јунак, конституисан као тип, представља метонимијску ознаку и производ средине, расе и момента. У Андрићевом роману реч је о посве амбивалентнијој дијалектици, тематизованој у поглављу *То што се зове сликар*, а наслућеној већ на нивоу знака – романескној ономастици.¹⁶⁵

Ономастичка располућеност Андрићевих ликова показује се као резултанта онтолошки дестабилизоване стварности која ту располућеност производи, и као таква, она првенствено асоцијативно зазива алтисеровску теорију о „палости“ субјекта у идеологију чином интерпелације, евоцирајући антиномију „званичног“ имена јунака као означитеља новог идентитета и његовог потиснутог аспекта материјализованог парентетичким графичким

¹⁶⁴ У томе је, чини се, смисао једног упечатљивог поређења којим се служи приповедач како би дочарао утисак који сераскер оставља при свом првом сусрету с босанским великашима: „Како је био леђима окренут прозорима, цео његов лик изгледао је као силуэта исечена маказама из црне хартије“ (ОПЛ 28). Поред тога, индикативно је да је поглавље којим се понире у унутрашњи живот јунака насловљен управо лексемом *слика*.

¹⁶⁵ Два најизразитија примера реалистичке романескне ономастике јесу они којима се служе Достојевски и Толстој. Трагом Гогољевог наслеђа, Достојевски користи имена јунака као еуфонијско-семантички знак од прворазредног значаја за карактеризацију у контексту „реализма у вишем смислу“, будући да он директно, или чешће, асоцијативно-симболички упућује на хоризонт разумевања улоге и психологије лика, неретко се оглушујући о захтеве за миметизмом које поставља поетички оквир реализма. Код Толстоја, именовање као средство с разине нултог степена писма негира сопствени знаковни потенцијал, учествујући у креирању романескног света заснованог на референцијалној илузији, у којем име постоји као контингентна категорија лишена семантичке дубине. Заједничка функција тих различитих видова ономастике јесте успостављање поретка тоталитета самим чином именовања који уводи проблематику „хомогених мноштвениости“ (синтагма Силвена Лазариса) у структуру једног „тродимензионалног“, „пуног“ лика, какви су ликови романа високог реализма.

обележјем. Истовремено – и то показује сцена „разоткривања“ именом у поглављу *Аудијенција* – Андрићева ономастика задржава нешто од „контигентне“, толстојевске традиције именовања ликова, будући да се означитељ *Мићо Латас* појављује у оној функцији која тендира да лик Омерпаше ситуира у позицију еквивалентну оној која припада Богдану Зимоњићу. То је позиција у којој идеологија – симболизована знаком крста – престаје да функционише као друштвени, спољашњи „налог“ природен субјекту, уступајући место аутентичном егзистенцијалном опредељењу из којег се рађа отпор што потврђује Зимоњића као слободно биће. Име тиме постаје деидеологизовани знак појединачне, слободне индивидуалности. Код насловног јунака, међутим, исти гест – нотирања сагласја потиснутог имена у знак крста као ултимативни чин разоткривања скривене, истинске суштине бића – производи другачији ефекат. Њиме је указано на растегљиви, протејски карактер сараскероовог идентитета који пак, не само да, као такав, произлази из датих идеолошких премиса који постулирају корелативну технологију сопства, већ – и то је нова логика субјективације коју доноси поглавље *То што се зове сликар* – указује на потенцијал индивидуе да „инокосно“, из сопственог несвесног, генерише оно што ће се испоставити као идеолошко значење:

„За почетак то је питање нису ли можда жеља и моћ две стране, лице и наличје истог феномена, једне силе или енергије, такође динамике и појаве у нама кад се жеља најчешће манифестује кроз индивидуалне снаге и свесног и несвесног, а моћ чешће као сила која тражи колективна упоришта, савезе и захвате, такође свесне и несвесне, кад се од појединачног случаја субјекта пређе на субјективност социјалне, политичке и историјске врсте?“ (Милић 2023: 225).

Сходно томе, наведено поглавље се открива као, у наративном смислу, вероватно најпроблематичније место романа, барем када је реч о питању обликовања историјског портрета. Његова темпорално-хронолошка, фокализацијска и семантичка организација налаже расцеп у оним приповедним модусима који би се могли схватити као наслеђе реалистичко-миметичке традиције, а што је на равни текстуре обележено променом у односима моћи између сликара и модела:

„Чим су почеле припреме, однос између сликара и модела одједном се изменио. И ађутанти и момци посматрали су са чуђењем, испод ока, како онај мали брадати човек у скромном швапском оделу сад одједном наређује и распоређује по Конаку, а паша, њихов страшни паша, слуша га и прима све, устаје, седа и намешта се како год му странац каже“ (ОПЛ 138–139).

Осим апотеозе уметности која је, према Андрићу, једина хумана духовно-прегалачка активност способна да се одупре овоземаљским задатостима релација моћи,¹⁶⁶ успостављеним и делујућим на свим нивоима међуљудских односа па и егзистенције узете појединачно, наведени цитат маркирани је пледоаје у нову наративну логику остатка поглавља, које, премда се стилски и тематско-мотивски саображава биографско-психолошком типу разраде јунака реалистичке прозе, и на њу наликује својим спољашњим видом, заправо на самосвојан начин уводи једну специфичност која би се могла одредити као *стратегија реза* у приповедању, а последично и у мотивацији јунака. Та стратегија постаје очигледна у конкретном, за Андрића типичном, гномско-есејистички и универзалистички уобличеном разматрању које се јавља у тренутку кад приповедач тежи дискурзивном објумљењу Омерпашиног конвертитског искуства:

„Кроз то свитање, као кроз огромну завесу бледог модро-жутог сјаја од неба до земље, Мићо Латас је ступио на турско земљиште. Тога се живо сећа. Али ту одмах почињу године строгог, тешког и тврдог заборавља.“

У сваком потурчењаку који се успне овако високо постоји тај ужи или шири, глув и непрелазан пустињски предео који раставља два посве различита дела његовог живота, упија све дозиве, гаси сва живља сећања. Без тога изолационог појаса не би се ренегат могао одржати, ни живети ни напредовати. Огромна разлика између оног што је био и оног што је сада смрвила би га у једном трену и претворила у мртву безимену прашину. (Доцније, после више година, кад се пребег испне на друштвеној лествици и кад може себи дозволити да се слободно опусти и преда одмору, бива да та

¹⁶⁶ „У стваралачком чину суочавају се уметник и његов модел, чиме то поглавље постаје чворна тачка у којој се сустичу приповедачка и сликарска наспрам политичке моћи“ (Петровић 2021: 236).

брана ослаби и да понекад пропушта нешто од давнашњих сећања. Али, тада то није више опасно и не може бити судбоносно, јер се нови човек већ одавно учврстио у турској средини и стврдно у свом новом лику, а те успомене саме, нестварне и бледе, немају ништа од своје некадашње разорне снаге.)

Тај предео попаљених мостова, умртвљених успомена и пустих година почињао је за Омерпашу код оне сумпорасте светлосне завесе првог свитања на турској граници. Ту се и он, као толики стварни и легендарни пребези и потурчењаци пре њега, напио оне 'воде заборавне' која човека одржава у животу, ослобађајући га за неко време неподношљивих сећања. Ту је почело време лутања, понижења, неизвесности, али и очајничке решености и спорог и тешког успона. И није мало трајало. Седам, готово осам година. И каквих година!“ (ОПЛ 160–161).

Рез видљив на тематско-мотивском плану, оваплоћен преласком физичке границе територија Аустрије и Турске, а метафоризован као „пустињски предео“ који дели живот конвертита на две половине, те као пређена и испијена *вода заборавна*, на приповедном плану оспољава се као рез у омнисцентно приповедање доминантно у досадашњем развијању наратива о Омерпашином боравку у Босни, као и у апстрактно-теоријски концепт биографског приповедања реалистичког типа уопште. Делинеаризација и разлиставање наративних гласова остварени су најпре увођењем технике доживљеног говора, којим се постиже психолошко понирање уз аналептички приказ досадашњег живота јунака. Ти процеси иницирани су тесним приближавањем панорамско-симултане, линеарне оптике свезнајуће приповедне инстанце унутарњој, ограниченој, темпорално скоковитој и асоцијативној фокализацији лика. Уведен као контемплација о судбини уметника у свету и друштву, тај вид перспективизације нарације има за циљ да припреми „преламање“ биографске, потенцијално линеарне, реалистичко-миметичке приче о Омерпашиној прошлости кроз визуру самог објекта приповедања, који сада постаје субјекат (ауто)рефлексије и субјекат сећања:

„У емоционалној равни опозиција спољашња/унутрашња фокализација подразумева разлику између 'објективне' (неутралне, незаинтересоване) и 'субјективне' (афективно обојене, заинтересоване) фокализације“ (Римон-Кенан 2007: 103).

Таква суптилна промена приповедног модуса, од објективне ка субјективно устројеној организацији нарације, „откривена“ и рабљена већ у реалистичкој прози, „кријумчари“ радикалност оног поступка који ће уследити, задржавајући приповедни глас у оквирима привидно неутралне и безинтересне реалистичке објективности:

„Његов портрет у природној величини виси на зиду, али не негде у Сарајеву или Цариграду, не у Турској, него у царској галерији усред Беча, и на њему он није приказан у униформи турског мушира, него аустријског фелдмаршала, са сјајним звездама и као челик модром лентом на грудима, са орденом Марије Терезије око врата. При дну позлаћеног оквира бакрена плочица и на њој пише: *Feldmarschall Michael Lattas von Castel Grab*. – Чувар галерије објашњава посетиоцима слику и набраја све његове битке и победе. А међу гледаоцима је увек невидљиво присутан и Омер сам. Са слашћу лови и пије зачуђене погледе и речи дивљења које они упућују његовој слици, и тиме се слади и тако се лечи од дуго скриване горчине и тајне бољетице свога живота, плови на таласимајавног тријумфа и потајне освете за све што је од те исте царске аустријске војске имао да поднесе његов отац, срамотно ражалован интендантски поручник, и он сам, бивши кадет аспирент личке регименте, војни бегунац и потурчењак Мићо Латас из села Јање Горе“ (ОПЛ 141–142).

Појава досад непоменутог имена – *Feldmarschall Michael Lattas von Castel Grab* – сигнализира на означитељском плану онај преокрет који нераскидиво здружује смену приповедне оптике с карактеризацијом јунака, условљавајући сложену наративну конфигурацију романа унутар које су стратегије приповедања, конструкција света дела и обликовање портрета насловног јунака у вишесмерној симбиози, не дозвољавајући да иједан од тих фактора постане наративна доминанта. Јер, ако је име *Омерпаша Латас* везано за званичну биографију протагонисте и представља његов „освојени“ идентитет једног од најмоћнијих људи Империје, онда би *Feldmarschall Michael Lattas von Castel Grab*, насликан на имагинарном портрету из бечког музеја, представљао метонимију његовог жељеног, никад остваривог идентитета, који у *сновима*, *заносу* и *маштањима* постаје компензација недостатка око којег се лик Омерпаше примарно и конституисао. Помен трећег имена –

Мићо Латас из Јање Горе – фигурира у овом процесу субјективације као идентитетски „отпадак“: маркиран не само ономастички и етимолошки као инфериорно друго, оно својом етнонимско-топографском детерминисаношћу (име *Мићо Латас* увек је праћено одредницом *из Јање Горе*) индукује идеју о превазилажењу властите предестинираности и детерминисаности спољашњим околностима рођења, порекла, породичних прилика и верско-националне припадности као субјектову веру у могућност аутономног самообликовања.

Напоследку, у наведеном пасажу романа појављује се још један лик Омерпаше: онај који, *невидљиво присутан*, надзире имагинарни процес рецепције слике у музеју. Истовремено, он је

„тај други човек, који сада седи као модел, познаје Омерпашу Латаса, оног пре и после сеансе, и његов живот, јавни и тајни, свесни и несвесни. То је *онај што се слика*, и тај зна све што је било, предвиђа што би могло бити, сагледа и разуме и оно што Омерпаша Латас, *онај што живи*, никад не види и не слуги ни у мислима ни у ноћним сновима“ (ОПЛ 144, курзиви ауторови).

Пројективни идентитетски конструкт, који опстојава као телеолошки гарант егзистенције, у специфичној је релацији са прошлошћу Омерпаше, и то тако што се, успостављеном амбивалентном дијалектиком поремећених темпоралних и логичко-каузалних односа биографије, осмишљава и зачиње *пре* да би се остварио *након* пређеног животног пута:

„Пред таквим појединцем, већ са првим корацима свесног живота стане да се ствара, у далекој даљини, његов замишљени лик. Тај лик постаје с временом његов главни и једини циљ, његова обетована земља. И човек све више губи из вида себе, оног који је и оног какав је, и своју стварну околину, све слабије осећа обавезе према онима који га окружују, а са сваким даном све боље види себе онаквог какав треба да постане и какав жели да буде и траје у очима савременика и будућих нараштаја. За таквог изузетног човека могло би се рећи да стварно и не живи, јер његов живот и његов рад само су у служби тог будућег лика, све се томе лику потчињава и према њему подешава, и цео човек има само једну тежњу: да се њему што више и што брже приближи. И то свим средствима и по сваку цену, прелазећи, заобилазећи, газећи све што му је на путу, све што је другим људима потреба, закон и светиња“ (ОПЛ 145).

Епифанијски моменат који се пројављује у тренутку позирања, а који почива на јунаковом *открићу* о истости уметничког стварања – сликања портрета и менталног, „аутобиографског“ „сликања“ имагинарног лика који, све време несвесно присутан као гарант телеолошке интенционалности егзистенције, није тек једна од Андрићевих варијација на тему испреплетаности (сликарске) уметности и живота. У новим романескним околностима, он постаје производ промене приповедне оптике, у којој рез у омнисцентно приповедање трећег лица није остварен само субјективизацијом у уплив доживљеног говора, већ радикалним преображавањем у приповедну ситуацију у којој одговор на питање *ко говори?* постаје крајње двосмислен. Управо та двосмисленост производи исказе попут горенаведеног цитата: у поглављу *То што се зове сликар* они својом артикулацијом наликују познатим гномско-универзалистичким сентенцама Андрићевих свезнајућих приповедача. Такође, нема сумње да реч припада управо таквој наративној инстанци: роман је доследно исприповедан у трећем лицу. Па ипак, семантички аспект исказа, с друге стране, недвосмислено упућује на његову рефлексивну припадност јунаковом светоназорном хоризонту, са чијом је перспективом у том моменту очигледно стопљена приповедна свест. Таква стапања, која се појављују као наративна доминанта поглавља док истовремено „концентришу“ наративни опсег око унутрашњег света једног јунака, понављају структуралну законитост романа према којој се све остале приповедне линије, као и представљена галерија разноврсних ликова, сабирају око протагонисте и постоје као његов „одјек“ или реакција испровоцирана његовом личношћу.

Међутим, на равни карактеризације јунака, одиграва се и обрнут процес. Јер, говорећи о лику Омерпаше као о центрипеталној структуралној романескној сили, и о стратегији реза која се у поглављу *То што се зове сликар* открива као проблематизација реалистичке вере у свеобухватну, објективну могућност дискурзивног евоцирања тоталитета света и сопства, док се истовремено задржава вера у његово барем апстрактно схваћено истрајавање,

Омерпашино саморазумевање открива другачију – центрифугалну – логику конструисања портрета. Откривајући се пред читаоцем као Карасов портрет, а то значи као *слика* доминирајуће људске фигуре на неутралној позадини, и постављајући питање кризе идентитета у хетерогеној појавности Омерпашиног лика, то поглавље уводи још један рез у наративну динамику романа, који се овог пута читује у прекиду обликовања историјског портрета као одраза у огледалу идеологије, односно као чистог идеолошког субјекта, у корист понирања у његову *психологију*. Концизније казано, реч је о изградњи лика протагонисте не више као друштвеног бића, већ као индивидуе.

Историјски портрет као слика Вјекослава Караса, дата тек у почетним контурама, према уверењу сераскера, треба да садржи *све* (ОПЛ 144): тиме је постулиран хипотетички и жељени тоталитет сопства који треба да се роди оног тренутка када сликарево дело буде довршено. Тај тоталитет гаранција је уцеловљења децентрализованог субјекта расцепљеног на више непомирљивих идентитета: Мићу Латаса из Јање Горе, амбициозног личког кадета, младог конвертита који се успиње на друштвеној лествици Османске империје, и на крају – царског сераскера. Функција Карасовог дела отуда се исцрпљује у предметно-материјалном, естетском и завештајно-историјском остварењу и уприсутњењу онога што је, као *ментална слика* и „главни и једини циљ“ (ОПЛ 145) већ постојало, премда несвесно, на искуственом хоризонту јунака:

„Сад тек види да је ово његов природни положај, да је он, одувек и у свему, својим умом, својом снагом и вољом, својим радом и свим својим поступцима био само модел за тај портрет у будућности“ (ОПЛ 144).

Као и рез у наративној организацији, тако се и рез у обликовању лика Омерпаше најпре читује у поремећају темпорално-хронолошких координата и логике каузалитета предочавања његове биографије, чиме се указује на чињеницу да Латасово саморазумевање одступа од досадашњег знања о јунаку што га је читалац могао стећи увидом у поглавља која тематизују сераскеров боравак и политичке активности у Босни. Напослетку, могло би се закључити да је такав наративни гест одраз поетичког преокрета у интересовању за форматирање субјекта путањом која се креће *од технологија моћи* „које одређују понашање појединаца и потчињавају их извесним циљевима или доминацији, који од субјекта чине објекат“ *ка технологијама сопства*

„које допуштају појединцима да остварују сопственим средствима или уз помоћ других, изван број операција на сопственим телима и душама, мислима, понашању и начину живљења, *с циљем да се преобразе* како би стекли извесно стање среће, чистоће, мудрости, савршенства или бесмртности“ (Фуко 2014: 81, курзив наш).

Технологија сопства разрађена у Андрићевом роману управо биографском причом о Омерпаши, а обликована амбивалентно – као приповест у трећем лицу преломљена кроз перспективу *сећања, маштања и сневана* субјекта биографије, и на концу – у аналогiji с Карасовом уметничком праксом, контекстуализованом као апорични стваралачки чин на граници реализма и модернизма, стварности и фантазма, просветљења и патологије, разума и делиријума, унеколико, међутим, одступа од Фукоовог схватања те врсте самообликовања. На први поглед, чини се да картезијански заснована интенционалност Фукоовог „појединца“ кореспондира с Латасовим доживљајем свог *алтер ега* као *главног и јединог циља* сопствене егзистенције. Међутим, темпорално-каузална поремећеност биографског дискурса, у којем се последица трансформише у оно што је постојало као узрок, тј. примордијални аспект мотивације, а то је идеални лик Омерпаше, указује на то да се наративна амбиваленција појављује као резултат напора да се на видело изнесе *несвесно* историјске личности.

Отуда корелација између процеса креације Карасове слике и унутрашње мотивације лика Омерпаше: ако реалистичко схватање портрета подразумева „физиономијску интерпретацију“, према којој је крајњи циљ сликара садржан у покушају да се допре „унутар сопства“ модела путем проналажења и истицања „симптоматичне“ везе између спољашњег изгледа и онога што је невидљиво“ (Вудал 1996: 7), онда поглавље *То што се зове сликар*

представља дословну наративну реализацију исте „херменеутичко“-откривачке путање коју има да пређе Карас у свом стваралачком сусрету са сераскеровим ликом.¹⁶⁷ Околност у којој је та путања предочена као овога пута преломљена кроз визуру самог објекта посматрања / сликања, указује на кључно место *другости* у конституцији протагонисте Андрићевог романа. Успостављени однос аналогije између сликања слике и обликовања једне димензије историјског портрета у контексту саморазумевања јунака враћа тумачење на терен оне наративне технике спроведене и у изградњи Латасове јавне персоне. *Лична историја Омерпаше* отуд постаје варијација на тему огледања, што је наративни принцип и тематско-мотивски комплекс откривен као формативан у његовом јавном аспект и у његовој позицији на плану светскоисторијске панораме имплициране Андрићевим романом.

У тој корелацији, која није само формално-структурне природе, открива се еквиваленција између технологија моћи и технологија сопства која не проистиче из, алтисеровски речено, субјектове идеолошке интерпелираности, већ из једног ракурса који би се могао разумети као раскривање темеља идеологије као изворно припадајућих домену несвесног. На нивоу карактеризације јунака, тај преокрет се очитује у посебном посвећивању пажње фикционализацији управо оног дела биографије којег је немогуће оверити историографским знањем – његовим детињством. Обележено социјално подређеним положајем и сталним осећајем инфериорности као првим сусретом са светом који га окружује, детињство Омерпаше Латаса демонстрација је рађања воље за моћи у околностима које се чине отвореним и ка могућностима радикално другачије самореализације.¹⁶⁸ Не само интелектуална, већ и наговештена духовна супериорност младића у односу на околину, резултира овде *бегом из света* који није мотивисан ескапистички, већ је активни, ексклузивни и самосвојни одговор субјекта на мањак који за њега представља скучена свакодневица родне Босне:

„Зато се он брани и спасава овим необичним видиком који му се отвара док лежи заваљен у трави, а топла земља коју осећа под ошишаним теменом и ведро небо којег су пуне очи стварају широка подручја за велике подвиге и други неки живот, једини достојан да се живи“ (ОПЛ 146).

Поглед у небо као симболички знак за вертикално стремљење духа, и *подвиг*¹⁶⁹ као етички позитивна ознака духовног хоризонта који би потенцијално могао зазивати аналогiju

¹⁶⁷ Унеколико поједностављен, овај увид је већ артикулисан у критичкој литератури; „Дакле, и аутор и јунак [Вјекослав Карас] ангажовани су у истој уметничкој активности, коју остварују у различитом медију“ (Петровић 2021: 232)

¹⁶⁸ Имајући у виду инструктивно запажање Жанете Ђукић-Перишић о Андрићевој склоности ка варирању истих тема, идеја и исказа (в. на пр. у: Ђукић-Перишић 2012: 29–58, где ауторка нотира тај поступак у контексту транспоновања „сирове“ грађе дневничко-медитативних аутобиографских забелешки у касније створане фикционалне светове), могло би се, у контексту могућности друкчије самореализације јунака, говорити о упоредивости епизоде о Омерпашиним детињству са приповетком *Панорама*, где први дечачки доживљаји стварности као одјеци (ауто)рефлексије такође настају у сложенем дијалектичком укрштају имагинарног и реалног. На фабуларној равни приповетке, он се очитује као контрастирање идеалних предела предочених панорамом, подстакнутих баналним сликама а семантички надопуњених ментално-естетском, сублимном екстензијом која долази из саме жеље субјекта да компензује мањак његовог места у свету, са открићем о устројству тог света ослобођеног на моћ који се у тематском аспект показује као логика капитализма. Уместо да у циљу компензације, а откривши расцеп у жељи који је отвара ка пољима моћи уместо да им пружи отпор, јунак заузме управо место моћи, он пристаје на властиту кастрацију у име лепоте која осмишљава његову егзистенцију упркос испразности света што га окружује. Дакле, иста иницијална приповедна ситуација и тематско-мотивска констелација која учествује у конструкцији портрета главних јунака *Панорама* и *Омерпаше Латаса*, у приповеди производи другачије семантичке импликације: та меланхолички интонирана рефлексивна „билдунгс“ нарација нуди високосензитивног јунака чији богати унутрашњи свет надомешћује мањкавости његове биографије која је, уосталом, управо због тога и померена у други план приповедне интересне сфере.

¹⁶⁹ „Међусобно сагласни, а доведени у контрастивну корелацију с одговарајућим телесно-чулним збивањима, појмови *безгласног (уз)лета* и *подвига духа* непогрешиво призивају дугу (нео)платонистичку традицију трансцендирајућег, ‘обојујућег’ разумевања ероса, уткану и у саму идеју о *куртоазној љубави*, као цивилизацијски магиистралног схватања које је битно утицало на културни лик европског средњовековља и нововековља“ (Брајовић 2015: 43, курзиви ауторови). Варирањем мотива припадајућих комплексу оних везаних за концепцију куртоазне љубави, а у посве другачијем контексту од оног понуђеног приповетком *Бајрон у Синтри*, сугерише о травестији датог идеала.

с Ћамиловом *племенитошћу*¹⁷⁰, а којим субјекат брише своје релације са стварношћу што га *криви, кажњава и понижава*, упућује недвосмислено не на некакав реалан вид отпора већ на имагинарну пројекцију или слику која стоји у основи конституисања Латасовог Ја као саме персонификације непристајања:

„То је за дечака најбољи начин да бежи од оног што јесте и да се приближи оном што треба да буде [...] Али и од осећања кривице и од понижења казне он се спасава опет у тим далеким пределима које само он зна, где нема ни паше ни краве, ни кривице ни казне, или, боље речено, где други пасу краве, а он суди кривице и кажњава кривце“ (ОПЛ 146).

Дечакова тиха, унутрашња побуна одиграва се против ограничења која намеће реалност оцртана око породичног дома. Сужена перспектива иницијалног дела биографије на топоним Јање Горе, *сељачке куће* Латасових и њиховог *незнатног имања* (ОПЛ 146), ситуира примордијалну психолошку мотивацију јунака у домене фамилијарно-интимног и за историју невидљивог: она, дакле, „претходи друштвеној дијалектици“, будући да у инфантилној перспективи протагонисте из које је и дата, њена реалност бива виђена не као друштвено-симболички већ *органиски недостатна* (Лакан 1983: 9):

„Иза њих [слика и речи из маште] остаје само мало стида и горчине, а на њихово место долазе опет имена и називи на које су *доживотно осуђени људи и предмети* из куће и села, све те *до гађења знане и овештале речи са којим се он никад неће сродити ни измирити*, као ни са бићима и предметима које оне означавају“ (ОПЛ 150, курзиви наши).

Психолошки стадијум који се простире на том пољу преддруштвеног и предидеолошког, психоанализа познаје као *стадијум огледала*. Стадијум огледала као творитељ функције Ја, према Лакановом схватању, обелодањује мањак око којег се биће конституише производећи жељу која се у свом примордијалном облику појављује као лик у огледалу.¹⁷¹ Такав лик у огледалу, фројдовски казано его-идеал, а лакановски *moi*, постаје онај аспект несвесног или она другост која одређује животни пут јунака, па се у епифанијском тренутку позирања Карасу, у којем Омерпаша свој жељени, „преображени“ лик заветује вечности, открива да је његово биографско Ја „само модел за тај портрет у будућности“ (ОПЛ 144). Ако се позиција индивидуе унутар назначеног стадијума поистовети с позицијом примарног нарцизма, онда се Латасова фиксација за сопствени огледални одраз може доживети као *негирање отуђења*, односно као одбијање оног формативног процеса у субјективацији унутар које јединка „капитулира“ пред сопственом сликом „пребацујући“ је на терен жеље која сада почиње да представља изгубљени објекат што се тражи у Другом (Еванс 2011: 110). Другим речима, лик Омерпаше Латаса у истоименом роману успостављен је као човек који је *победио рођену судбину* (ОПЛ 165)

¹⁷⁰ Уп. следећу примедбу: „Племенито порекло Ћамилове меланхолије крије се у дугачкој генези Андрићевог романа из 1954. године. Генеалогско стабло несрећног младића из Смирне рачва се на трубадуре из Андрићевих раних есеја и превода, пишчеве кавалјере Св. Духа и Киркегорове завитежене јунаке. Имагинација високог и касног средњег века оставила је дубоког трага на важним изворима *Проклете авлије* [...]. Обриси витешког идеала јављали су се, попут скривених темеља једне епохе, у најсавременијим Андрићевим модернистичким делима [...] све док нису устукнули пред *тупом и тврдом* стварношћу победничке свакодневице“ (Вранеш 2022: 174, курзиви ауторови). Роман *Омерпаша Латас* показује, међутим, другачији облик самореализације у складу са саморазумевањем које се открива блиским када је реч о Ћамилу и Мићи Латасу. Такође, увид да је витешки идеал устукнуо пред свакодневицом могуће је ревидирати уколико се уважи постојање поменуте блискости: пре него о његовом повлачењу, у контексту необјављеног Андрићевог романа може се поново говорити о својеврсној трагедији.

¹⁷¹ Лакан на следећи начин артикулише менталне процесе који се одигравају унутар стадијума огледала – развојног тренутка у коме дете проналази начин да организује свет чинећи то према својој слици, преко своје *imago* (Микулић 1994: 378): „Субјекту је потпуни облик тела, облик преко којег привидно претходи сазревању своје моћи, дат само као *Gestalt*, то ће рећи у спољашњости у којој је, нема сумње, тај облик пре образујуће него образовно, али у којој је он толико истакнут да замрзава спољашњост и изокреће њену симетрију супротно вртлогу кретања чијим се изазивачем субјект осећа. Тако овај *Gestalt*, чија се плодност мора сматрати повезана са врстом, иако је његов покретачки стил још непрепознатљив – преко та два вида свога појављивања – симболизује менталну сталност *ја*, док, истовремено, унапред обликује његово отуђујуће одредиште; он је, ипак, пун кореспонденција које сједињују *ја* са фигуром у коју се човек пројектује као у утваре које га савлађују, као аутомат најзад, у којем свет његовог фабриковања тежи у двосмисленом односу ка свршетку“ (Лакан 1983: 7).

утолико што је из сопствене жеље, као основног мотивационог окидача бића, уклонио посредништво Другог, постављајући одраз у огледалу као једину своју реалност – оно „што би требало да буде, што пре или после мора бити“ (ОПЛ 148).¹⁷² Чини се да управо имајући то у виду, критичка литература, заснована на картезијанском виђењу субјекта, потцртава опсенарски карактер јунака (Вукићевић 2018: 659–671), његову десупстанцијализацију (Ахметагић 2023: 128), губитак идентитета (Кнежевић Перуновић 2018: 345–357), или хибридни идентитет (Дукић, Марушић 2018: 265–281; Ивон 2012: 299–312), мада би прецизније одређење карактеризацијских и мотивационих поступака изградње лика подразумевало сазнање да се Омерпаша Латас као субјекат никада није ни успоставио,¹⁷³ да се онде где би требало да буде субјекат, налази само жеља, а онде где би требало да буде идентитет – само његова слика.¹⁷⁴

Говорећи о релацији с Другим у Андрићевом роману, треба истаћи да завршна фаза стадијума огледала у онтогенетском смислу подразумева и преокрет огледалног Ја у друштвено Ја (Лакан 1983: 10) који се одиграва пристајањем на законе симболичког поретка.¹⁷⁵ Друго и симболички поредак у лакановској номенклатури поистовећени су с језиком и посредништвом које он успоставља на релацији Ја – свет. Уклањање Другог,¹⁷⁶ видљиво у динамици Латасове жеље, на специфичан начин тематизовано је кроз дечаков однос према језику:

„Почиње да свим живим створењима и мртвим стварима око себе надева нова имена. Кад већ не може да им измени садржину, облик ни место, он им мења име; Зекуља, Шаров, Јања Гора, па и његов мали брат Никола, ослобађају се својих јадних, грубих назива и добијају нова, заносна имена која их, бар за тренутак уздижу, преображавају и чине достојним предела које он сад гледа и великог, слободног, сјајног живота којим он у тим пределима живи. Та имена немају везе са отрцаним, познатим речима; она су из другог језика, са другог света. То су нови, фантастични склопови слогова који непрестано мењају своја сазвучја, свој блесак и своје шаре, а које он, као драго камење, крије у себи и не би их за живу главу ником показао, јер осећа да би у додиру са људима из села одједном угасли и занемели, а да би он остао осрамоћен и постиђен“ (ОПЛ 148)

Интервенција у језику, који је примордијално-индивидуални облик „друштвеног уговора“ и „пристајања“, сугерише не само о дечаковој потреби да оплемени и преобликује

¹⁷² Идентификација с Другим основни је психолошки процес који стоји на прагу конституисања Ја, будући да „ја постајем ја на основу тога што имам у виду другога“ (Лакан 1983: 23). Код Омерпаше, уместо тога, на делу је идентификација с другим (*objet petit a*) као оним што конституише несвесно што би требало да стоји као репрезент жеље: дакле, не као *релација* (с Другим) већ као *кружење* (псеудо)субјекта (око објекта жеље).

¹⁷³ Снежана Башчаревић износи тезу о новом типу хибридног идентитета, који није заснован на постколонијалној идеји о његовом „сложеном конфигурисању који настаје у додиру различитих култура“ (Ахметагић 2023: 119). Судећи по њеном тексту, нови вид хибридности идентитета протагонисте Андрићевог романа почива на постмодерним темељима, али овога пута у светлу не конфигурисања већ *гомилања* идентитета, који као резултанту дају дијаметралну супротност хибридности – остварење воље за моћ (Башчаревић 2018: 142). На концу, ауторка закључује „да у случају Латаса не можемо заправо ни говорити о хибридном идентитету, јер је хибридность, као уосталом и језик модернизације, овде само оруђе којим се жели отворити пролаз за вољу за моћ која доминантно одређује Латаса у свим његовим маскама. Дакле, можемо говорити пре о реторици хибридности, него о хибридном идентитету, о реторици модернизације, пре него о самој модернизацији. Тако добијамо лик без идентитета, лик који себе не одређује као некога ко је подједнако стран свим идентитетима, већ као лик који постоји с ону страну идентитета. Такав лик не трпи притисак идентитета, већ се њима служи као маскама, од потребе до потребе“ (Башчаревић 2018: 143).

¹⁷⁴ Најближи увид таквом схватању налази се у тексту Горане Раичевић *Андрићев „Омерпаша Латас“ – проклетство неограниченог*: „Гледано у том светлу, прича о Омерпаше Латасу није прича о драми конвертитства, јер те драме једноставно нема, већ прича о човеку који се, захваљујући свом монструозном егу и себичности, није нашао само ван свих идентитетских оквира (јер он заправо није ни Србин-православац, ни Аустријанац-католик, ни Турчин-муслиман), већ и ван граница цивилизованости и културе“ (Раичевић 2017: 374).

¹⁷⁵ „Репродукција субјекта догађа се кроз репродукцију лингвистичких вештина, конституишући правила и ставове којих 'сваки учесник у подели рада' мора да се придржава“ (Батлер 2012: 113).

¹⁷⁶ „На пашино обликовање и самообликовање, на његову самоперцепцију *нису утицали други*, који су увек били подређени његовом сну о остварењу моћи, пука средства на путу успеха“ (Ахметагић 2023: 121, курзив наш).

органиски недостатну реалност сагласно ширини његовог унутрашњег света, већ и о етичком преокрету који се одиграва у тежњи да се такав *подвиг* заснује на проналажењу компензације за стварност која кажњава и суди имагинарном супериорно божанском позицијом коју самодовољни субјекат валидира самом себи, а оспољеном у моћи именовања и налажења новог језика који ће такву наизглед немогућу позицију артикулисати. Подвиг, који је, дакле, у основи компензација, тиме постаје радикално-револуционарни, креативни чин стварања новог света, а субјект његов једини творац. Нови језик, нови свет и нова реалност што долазе из јунаковог имагинаријума као израз психолошког, а доцније реалног и агресивног брисања Другог, отуда, чини се, постају мотивисани новом антрополошком визијом што је нуди Андрићев роман, а која би се могла схватити као производ радикалног индивидуализма, метафоризованог Карасовим портретом као уметничким завештањем и трансцендирањем таквог духовног хоризонта. Један нехотични и импулсивни покрет сликара постаје колико симболички бременим толико и епохално индикативан: револт који Карас осећа пред Латасовом охолошћу изражен је „последњим, оштрим и љутитим ударцем кичице који је тако, непредвиђено уткан у тамну чоју сераскерове униформе, остао заувек у њој“ (ОПЛ 166). Ако је „транспарентна визуелна реторика“ натуралистички интендираног портрета, као истину сликарства, привилеговала „изглед субјекта наспрам сликареве медијације“, онда Карасов *оштри и љутит ударац кичице* постаје рез у такво схватање тог ликовног жанра, будући да „У делима импресиониста, напротив, видљиви и разнолики потези четкицом постају део визуалног манира који субвертира разлику између погледа и увида, објекта и субјекта“ (Вудал 1996: 6). Тиме Карасова слика, почивајући на предворју модерности, као њен фигурални амблем, поставља управо Омерпашу Латаса – романескну персонификацију радикалног индивидуализма модерних времена.

На том ступњу карактеризације, која екстензивира семантичке домете књижевноуметничког портрета сераскера до репрезента првог човека новог облика епохалноисторијске реалности, а која би се могла означити појмом *модерност*, открива се латентни парадокс. Јер, Латасова линија аутохтоног и аутономног самообликовања, где Ја бива изграђено као резултат укидања Другог, ипак једним делом подразумева тај децидно негирани, револуционарно детронизовани и укинати психолошко-симболички ентитет: он се јунаку враћа као сабласт *кажњавајућег* и *осуђујућег* погледа.¹⁷⁷ На то најизразитије указује и Карасов френетични потез четкицом: *заувек уткивајући* сопствено присуство у лик свог модела, он га репрезентује као објекат који бива моделован у сложеној релацији психолошких, социјалних и етичких односа који су се међу њима већ првим сусретом прећутно успоставили, упркос сераскеровом одбијању те релације свођењем Караса на дехуманизовани облик живота, истакнут насловом поглавља.¹⁷⁸ Њиме прозорљиви поглед сликара и сцена сликања портрета постаје театрална, пластична и артифицијелно постављена ситуациона експликација егзистенцијално-биографског аспекта рађања субјекта у којој се испољава темељни значај погледа Другог, који је у јукстапонирању психолошких слојева јунакове мотивације и даље подређен инокосном саморазумевању наспрам *органиски недостатне* стварности. Сажетије, ако је на првом ступњу мотивационе хијерархије у

¹⁷⁷ У опозицији протагонисте и Богдана Зимоњића, то својство постаје кључни разликовни моменат у мотивацији двојице јунака: „Тако су се мерила и носила та два човека од којих један, Омер, жели све што човек може постати и бити, и *што га подиже у очима света*, а други неће ништа до само да буде и остане оно што је“ (ОПЛ 98, курзив наш).

¹⁷⁸ „Шта је овај сликар? питао се паша помало гневно и осветољубиво. Шта је? Слаботиња и голаћ, факир-фукара. И како може *то* да живи? [...] И *то*, ето, гамиже светом, тражи нешто, нада се нечем; изгледа као да и не осећа празнину и ништавост свога постојања. И ту се сада превиија и неразумљиво певуши, певуши радосно и смешка се са висока и сажаљиво надмоћно, као да није вандрокаш и архимизерија која лута светом за залогајем, него нека невидљиво крунисана глава, сигурна и царски равнодушна у свом гордом инкогниту, изнад свих обзира, невоља и потреба људских“ (ОПЛ 141, курзив ауторов). Латасово одбијање релације с Другим кроз именовање Караса низом означитеља негативне конотације далеки је одјек његове дечачке потребе да бићима и стварима надева нова имена, изнова им намењујући, поставивши самог себе као референтну тачку, место у симболичком поретку.

структури лика Омерпаше феномен *слике*, који се на тематско-мотивској равни очитује као богатство његовог дечачког унутрашњег живота насељеног „ноћним сликама“, „сликама из снова“ и оних из Граничарског календара, што заједно граде „нове слике друкчијег живота“, онда је наредни ступањ те хијерархије „задужен“ за интонирање протагонистиног *одговора* на *органску недостатност* реалности:

„Загрицну се од неке вреле љутине, тако нагло да му она тргну одједном на уста, на нос, на очи. [...] он диже десну руку са стиснутом песницом у правцу одакле је долазио дозив, али не обзирајући се на ту страну, и љуто, горко, без речи и гласа прокле тај живот који није живот, а који њему не да да живи. [...] Преварен је, издан, увређен, унижен. Украден му је последњи напор и успон: тријумфални поглед са освојеног бастiona на војску која кличе са свих нижих утврђења, маше рукама и пушкама и баца капе увис“ (ОПЛ 149–150).

Одбивши отуђење, дечаково Ја се конфигурише *насупротив реалности*: он постаје делатни (псеудо)субјект ни због чега другог до због потребе да се с Другим конфронтира и да *мимо Другог*, који је увек виђен као непријатељска сила, потврди своју супериорност. Отуда идеална слика Омерпаше, као истовремено опсенарски и свеprisутни циљ јунакове егзистенције, у себе интериоризује и агресивност што долази из погледа Другог, а која се даље манифестује као охолост, бескрупулозност и безобзирност самог сераскера према свету, који пак постоји само као објекат за задовољење његових недостатака, потреба и амбиција. Такво додатно раслојавање субјективности условљава специфичан вид мотивације јунака који почива у кризи идентитета а очитује се као „психопатолошки поремећај нарцизма“ који је „основни разлог његове непостојаности“ (Ахметагић 2023: 122). Конституција портрета према принципу огледала, у којој је тријада Ја – Други – други устројена у специфично нарцистичком модусу, резултира (псеудо)субјективношћу утемељеном у *халуцинаторном и сновидном имагу* (Лакан 1983: 7), одбијајући централизацију унутар једне више или мање стабилне тачке – предмодерног унитарног или пак типично модерног, проблематичног, „ћамиловско-џемовског“ сопства које тек накнадно, линијом иронијско-трагичког обрта, има да открије своју расцепљеност.

Огледална динамика, која се, с друге стране, развија на релацији свет дела – јунак, и која условљава порозност граница на свим њеним нивоима, на том трагу постаје утолико слојевитија од пукле теорије одраза уколико претпоставља прераспodelу мотивационих снага извршену у поглављу *То што се зове сликар*. Уочена прераспodelа проблематизује чин *поковања* који и у случају романа *Омерпаше Латаса* постаје индикативан, будући да „претходи сваком питању о психолошкој мотивацији“ (Батлер 2012: 110).

„Нарација која покушава да објасни начин на који се субјект успоставља, претпоставља граматички ‘субјект’ који претходи објашњењу приказа његовог развоја. Ипак, темељна подређеност која још није дошла до свог разрешења кроз успостављање субјекта, била би управо једна предисторија субјекта коју је немогуће исприповедати, један парадокс који саму наратију о формирању субјекта доводи у питање. Уколико субјект може да постоји само као учинак овог потчињавања, онда наратија која покушава то да објасни такође мора да захтева неистинитост темпоралности, будући да граматика наратије претпоставља да нема потчињавања без субјекта који се потчињава“ (Батлер 2012: 109–110).

Остварујући управо једну врсту „немогућег приповедања“, тиме што је у склопу темпорално дестабилизоване наратије приложио предисторију субјекта који одбија Закон или потчињавање, истовремено поунутривши оне његове аспекте који ће му омогућити да сам стане на место Закона, Андрићев приповедач нуди јунака који симболички представља инаугурацију новог Закона – оног који је оличење протагонисте самог:

„И тада му се лако учини понекад да стварност није само оно што дању изгледа да јесте, него да има и друго лице; уопште, да је без јасно повучених граница, да крије у себи и друге неке могућности и вероватноће ван реда искуством утврђених и именом одређених појава, и да може њима тренутно и пролазно али стварно да нас изненади и збуни“ (ОПЛ 292).

Наведени пасаж предочава контемплацију сераскеровог дипломатског опонента, аустријског конзула Атанацковића, поводом атмосфере у Сарајеву смутне 1851. године, али је истовремено и више него речити доказ тематско-мотивационог и семантичког огледања

идеологије романа и његовог протагонисте – огледања које се овог пута открива као релација субјекат протагониста – објекат идеологија, а не обрнуто. Сераскерова непостојаност, као последица конституисања сопства на основу лелујаве и сновидне *слике* из детињства, и отуд као обележје (псеудо)субјективности која церемонијално застрашује управо тиме што даје да се иза ње назре аветињска и сабласна празнина, из те перспективе *претходи* непостојаности света, чинећи је њеним виновником. Таква „расподела“ мотивационих копчи могла би се предпочити на следећи начин:

А) *Слика / категорија аветињског* у психолошкој основи Омерпашиног идентитета > *манифестација моћи* као први и основни циљ боравка у Босни / *преидеолошко језго*;

Б) Непостојаност „спољашњег“ идентитета Омерпаше > свет у којем идентитети постају лако заменљиви, ономастичка расцепљеност ликова;

В) Флуидност и непредвидивост као утисак који оставља на друге јунаке који покушавају да „зађу“ у његов унутарњи свет: пријатељски изглед који се намах трансформише у „ружну гримасу“ и „монголску маску“ да би завршио „насмејано, љубазно, некако рођачки поверљиво“ (ОПЛ 32–33) > идеолошка конфузија изазвана комбинацијом репресивних и пермисивних облика спровођења моћи;

Г) „Позирање“, глума и „ситуационо умножавање лика“ (Вукићевић 2018: 665) као једини облик псеудорелације с Другим > идеолошка стратегија завођења и персонализација политике;

Д) Психолошко „брисање“ Другог > милитантно или идеолошко покораване Другог;
Како примећује Корнелије Квас:

„Андрићево приповедање доводи до троструког фикционалног одражавања. Као у соби са огледалима, у којој следеће огледало удваја претходни одраз, у роману се умножава лик Омерпаше. Сваки одраз је делимично измењен дејством уобразиље и открива идентитетске слојеве у Омерпашином лику“ (Квас 2018: 361).

Но чини се да тек екстензивирани на конструкцију Андрићевог дела, огледална динамика у структури лика производи зазорне ефекте и „[о]пшти утисак химеричности“ (Вукићевић 2018: 660), који последњи роман аутора *На Дрини ћуприје* чини и његовим најмрачнијим, најпесимистичнијим остварењем утолико што управо на тој релацији успоставља додатну, семантичку, евокативно-асоцијативну корелацију с *добом празнине*, како је савременост атрибуирао француски социолог и филозоф Жил Липовецки.

„[...] овога пута је и само Ја очишћено, лишено свог идентитета и то, што је парадоксално, услед хиперинвестирања. Као што се јавни простор емоционално празни услед прекомерја информација, подстицаја и анимација, тако и властито Ја губи своје репере, своје јединство, из прекомерја пажње: властито Ја се претворило у 'магловиту целину'. Свугде долази до ишчезавања стварности која има неку тежину, то *десупстанцијализација*, последња фигура детериторијализације, управља постмодерним добом“ (Липовецки 2011: 75).

Пре него о десупстанцијализацији протагонистиног идентитета, одиста се може говорити о десупстанцијализацији света као о кровној теми *Омерпаше Латаса* која се одиграва огледално, самерено биографском искуству јунака, односно крајњем резултату наративизовано-естетизоване технологије сопства, унапред дате као *лишене идентитета*. Иницијални став *богатих, гордых и лукавих* представника босанског беговата загледаних у свечани дефиле сераскерове војске

„да ће и њега некако преварити и ‘надурати’, и да ће му, на крају, погледати у леђа као што су у прошлости толиким другим погледали, а да ће у Босни и Херцеговини остати стари ред, ‘онако како је одувјек било и како ће увијек бити’“ (ОПЛ 10–11),

а кореспондентан Андрићу блиској, цикличној наративној пракси затеченој у *Травничкој хроници* и донекле у *На Дрини ћуприји*, проблематизован је сталним исклизавањем могућности успостављања романескног заплета (Брајовић 2011: 170), нивелисањем догађаја (Вукићевић 2018: 660) и на концу – окончања романа. Тиме је доведена у питање и могућност поновног успостављања *старог реда* унутар којег би „кружење“ структуре постајало симболички сигнал за „вечито враћање истог“ у историји: уосталом, реформе и јесу главни разлог Латасовог доласка у Босну. Оно што те реформе

означавају, предочено је на нивоу романескне стварности као метафора историјског реза у циркуларност – продор једнакоправности као упад у вишевековну феудално-деспотску традицију балканских простора. Инаугурисана као владајућа политичко-идеолошка парадигма, једнакоправност успостављена новим друштвеним уређењем Османске империје, а валидирана западноевропским политичким искуством, будући спровођена „на европски начин“ (ОПЛ 96), у Андрићевом роману репрезентована је флуидном и опсенарском фигуром Омерпаше Латаса, утемељеној на имагинарности слике и интериоризујуће-опседајућег погледа Другог.

Нашавши се на предворју уметничке модерности у улози Карасовог модела, огледалном логиком, „многооблични паша“ (Ахметагић 2023: 120) себе поставља и на предворје епохалне модерности, као амблемску личност која, раскривши своју аветињско-преидеолошку функцију чистог субјекта идеологије на јавно-политичком и фантомског, празног објекта жеље на интимно-психолошком плану, персонификује сабласт деспотског наличја демократије.¹⁷⁹ Такво проблематично место¹⁸⁰ унутар романескне текстуре Андрићевог дела, које је парадоксално централно, док је истовремено управо посредством своје скрајнутости свеprisутно¹⁸¹ кроз ефекте његове субјективације препознате на свим осталим приповедним нивоима романа, па и на судбинама и карактеризацији свих осталих ликова преко којих се мотивациони слојеви историјског портрета указују као злоћудно метастазирани ефекти хипертрофиране личне моћи сераскера, не упућује само на генеалогiju Закона успостављеног новим друштвеноисторијским контекстом индивидуализма модерних времена. Оно истовремено указује и на његову логику, према којој се идеологија реда раскрива као *одвише страшна маскарада* која прикрива фаличност Закона: ентропију стварности која обезбеђује да покораване опстаје као једини могући облик политичког. Отуд функција историјског портрета у *Омерпаши Латасу* метапоетички преузима функцију слике Вјекослава Караса: њиме се, упркос тежњи ка сабирању у тоталитет (означеног Латасовим „све“), може тек уметнички посведочити о конфузној, десемантизованој и десупстанцијализованој хетерогености као о једином могућем модусу постојања Андрићевог света.

Фигура протагонисте последњег Андрићевог романа, својим специфичним позиционирањем унутар наративних координата те недовршене структуре, постаје јединствени пример историјског јунака у српској књижевности. Уместо да фигурира као *илустрација, персонификација, репрезент* или (идеолошко-поетички) *ефекат*, он се указује као *архе: праузрок* оног устројства света који је романом имплициран као епохално-актуелан. Постављајући психо-биографску причу о Омерпаши Латасу на предворје модерности, радикализујући структурални рез као семантички темељан („река заборав“) насупрот оном тематском („реформе“) који демистификује као *маскараду* или идеолошку варку, Андрићев приповедач, подобно Алтисеру, уметничким обликовањем раскрива вечност идеологије као ону вечност која не дугује ништа манифестној перманентности традиционалних друштвених

¹⁷⁹ На парадокс демократије, оличен у њеном перманентном потенцијалу да се преокрене у своју сушту супротност – деспотизам, упозоравао је већ Алексис де Токвил, отац модерне теорије демократије, упознајући и проучавајући тај тип друштвеног уређења на самом његовом извору – у Сједињеним америчким државама: „Али кад се једнакост почне развијати у народу који никад није упознао или већ одавно не зна за слободу, као што се види на европском континенту, старе навике нације могу се, одједном и по некој врсти природног привлачења, комбиновати с новим навикама и доктринама што се рађају из новог друштвеног уређења, па све власти као да саме од себе хрле ка центру; ту се изненађујућом брзином окупљају, па држава нагло достиже крајње границе своје силе, док се појединци за трен стропоштавају на најнижи степен слабости“ (Токвил 2013: 27–28). Куриозитет је да се настанак Токвилове *Деспотске демократије* подудара с временом одигравања радње у Андрићевом роману *Омерпаша Латас*.

¹⁸⁰ Та проблематичност проиходи и из не тако саморазумљиве чињенице да је Андрић грађу, материјале и рукописе за роман чувао у фасцикли означеној као *Омер*, премда није намеравао да напише роман лика, већ сарајевски пандан Вишеградској хроници.

¹⁸¹ Проблематично „лоцирање“ насловног јунака иницирало је бројне расправе о жанровском одређењу Андрићевог романа. Инструктивни преглед токова и резултата тих расправи в. у: Тошковић 2018: 17–99.

образаца или облика моћи на које се наставља, чак и када начелно-реторички с њима раскида, већ која се показује сабласно изрученом управо из дубина и непознатости несвесног.

8. ИСТОРИЈСКИ ПОРТРЕТ АЛКИБИЈАДА ВЕЛИКОГ

8.1. Од историографије до авантуристичког романа

За разлику од формалних иновација у имагинирању историје којима је грађа за роман *Случај Цем* уметнички транспонована у форму полифоне историографске метафикције сложене хронотопске организације, делом *Алкибијад Велики* Вера Мутафчијева се опредељује за повратак „канонском“ облику историјског романа, који је

„према легенди, изумео Валтер Скот, а који је доведен до врхунца Толстојевим *Ратом и миром*, који, како ми се чини, напоследку довршава и „деконструише“ жанр историјског романа какав је он установљен пером Скота, Манцонија, Диме, Игоа, Дикенса, Џорџ Елиот, Флобера и ко зна кога све не у Европи деветнаестог века“ (Вајт 2014 : 6).

Лапидарном и банализујућом конструкцијом *ко зна кога све не*¹⁸², неочекивано придодатом неким од највећих имена европске књижевности, Хејден Вајт сугерише о (хипер)продукцији, популарности и вредносној дисперзивности жанра историјског романа тог времена, као околностима које отежавају покушаје апстраховања неких његових заједничких поетичких именитеља, те и оно што би се могло сматрати његовим „канонским обликом“.

Ипак, засад остављајући по страни питања попут односа историје и фикције, степена историчности, реалистичности и миметичности, онтолошког статуса јунака и природу и семантику историозофско-антрополошког залеђа историјске фикције, што су све до данас неразрешене теме које окупирају пажњу истраживача жанра, а ограничивши се на формално-поетички домен приповедних техника с једне и конструкције света дела с друге стране, могло би се устврдити да главна и дистинктивна обележја канонског историјског романа почивају у оним карактеристикама у којима дискурс историјског романа, односно модел света који том дискурсу припада, коинцидира с дискурсом и моделом света „класичних“ историографских списа. Када је реч о историографији самој, под њеним „класичним“ обликом или „нултим степеном писма“ најчешће се подразумева њен сцијентистички утемељен, прогресивистичко-линеарни лик настао у деветнаестом веку, који представља први модерни, научно-критички и објективно утемељени вид те хуманистичке дисциплине.¹⁸³ Не случајно, први жанровски парадигматични историјски роман – *Веверли Валтера Скота* – објављен је безмало истовремено кад и књига *Кнежеви и народи: историја романских и германских народа од 1494. до 1514.* Леополда фон Ранкеа, што је дело које се традиционално сматра пионирским подухватом у непристрасном, строго научном, методолошки поткованом акрибичном и критичком приступу историјским изворима. Ранкеов предговор тој утицајној књизи својеврсни је манифест модерне историографије и вероватно једна од најтумаченијих метаисториографских забелешки од постанка науке о прошлости до данашњих дана:

„Историји је дат задатак да суди о прошлости и да садашњости пружи поуку на будућу корист; рад пред вама нема тако узвишен циљ, већ само жели да покаже како је заиста било“ (према: Сандму 2019: 119).

Према историчару Ерлингу Сандмуу, модерни императив за оним *како је заиста било*, није тек залагање за раскид са идеологизацијом, егземпларношћу, дидактизмом историографије ранијих времена, те позив на чисто фактографско-објективистички приступ у разумевању прошлости, што су чиниоци који Ранкеову методологију контекстуализују у миље деветнаестовековних коперниканских преокрета у људском мишљењу постављен модерношћу. Он је, истовремено, и један нови облик скривеног мистицизма који се сада, из Сандмуове постмодерне аналитичке оптике, открива као латентни трансцендентни темељ око којег је изграђена тврђава нововековног научног емпиризма:

¹⁸² „[...] and God knows how many others [...]“ (Вајт 2014: 6).

¹⁸³ Чини се да управо из тог разлога Хејден Вајт у делу *Метаисторија* као основне примере за своју тезу о истости дискурса историје и фикције узима управо историчаре овог времена: Токвила, Мишлеа и Ранкеа.

„Иако се посветио ономе што је истинито и стварно, бављење документима и пажљива критика извора били су само један пол његовог схватања историје. Други је била амбиција да се обухвате целине, историјска тоталност. У крајњој инстанци та амбиција обухватала је и верску димензију, Бога, али не као објашњење, већ као уређујућу инстанцу у свим временима и границу људског сазнања и онога што је могуће схватити: према другој познатој Ранкеовој девизи, ‘Богу су све епохе савремене. [...] Само Бог може схватити све епохе, јер је само он изнад свеукупне историје’“ (Сандму 2019: 121).

Посматрано на реторичко-дискурзивном и структуралном нивоу, а пресликано на домен литерарне фикције, та боголика перспектива корелира с књижевнотеоријским концептом омнисцентног приповедања у трећем лицу који се одиста и у литератури најчешће појављује као парадигма непристрасног, објективног, псеудонаучног и псеудофактографског излагања садржаја, те је као такво безмало иманентно дискурсу традиционалног историјског романа који се заснива на креирању референцијалне илузије самерене овога пута не искуству свакодневице, какав је случај у реалистичком приповедању, већ историографским знањима. Ранкеов Бог отуда структурално одговара онтолошкој и гносеолошкој позицији на сецишту аукторијалног приповедача (Франц Штанцл)¹⁸⁴ и имплицитног аутора (Вејн Бут)¹⁸⁵ романескних фикционалних светова, утолико што, као Штанцлова „уређујућа инстанца“, репрезентује Реч која иницира, развија и „води“ чин креације, истовремено фигурирајући и као подразумевани, прећутни и безгласни надструктурални ентитет што у идејно-семантичком смислу, феноменолошки речено, интенционално наткриљује дату приповедну структуру, онако како је то Бут приписивао имплицитном аутору. Управо таквом се открива наративна свест *Алкибијада Великог*: концентришући приповедање на један временски исечак у оквиру Пелопонеских ратова након Периклове смрти, проналазећи у њему и тежећи да опише и наративно експлицира узроке краха најзначајнијег полиса у историји Европе, његове политичке традиције, културе и свега онога што га је чинило цивилизацијски формативним феноменом старог века, па епохалне промене које су означиле преврат у самој структури старог века, та свест образује се као мишљење и писање историје у духу историчара који трага за одговором на питање *како је заиста било*.

Приповедање у *Алкибијаду Великог* отуд треба разумети као резултат надахнутости оним модусима приповедних пракси – било историографије, било историјских романа – које баштине уверење да се оно *како је заиста било* пројављује у рукопису тек као резултат напора да се извори критички сагледају, а онда и – што је и видљиво у самој текстури романа – да се дата грађа структурише на специфичан начин, конвенционално схваћен као једино научно релевантан: у линеарном, узрочно-последичном следу, са свешћу о прогресивном карактеру, телеолошкој усмерености и интенционалности приказаних догађаја ка оном што се одређује као њихова последица у садашњем времену. О томе сведочи и последњи пасус романа који сумира Сократову и судбину његовог учења:

„Али није био у праву у својим нападима на писану ријеч. Захваљујући њој, Сократ се обогатио – а да није блијештио у пурпуру и позлати нити је водио, владао, побјеђивао – једним од најтрајнијих митова које је човјечанство произвело: митом о трагајућем, мислећем, несаломљивом и непоколебљивом Човјеку“ (АВ 388).

Завршно ситуирање романа паратекстуалном забелешком „Софија, 1973–1975“ (АВ 388) надокнађује управо недостатак дидактизма и универзализације застарелих видова

¹⁸⁴ Аспект аукторијалне приповедне ситуације унутар ранкеовског „боголиког“ приповедања историје посебно се чини уочљивим у једном својству аукторијалног приповедача који истиче Штанцл: „Управо захваљујући томе што аукторијална приповедачка ситуација успева да успостави равнотежу између ова два пола [света приповедача који, како вели Штанцл, приповедањем *обуздава* и *неутралише* други постојећи пол –, претеће тензије једног живота или једне епохе (1987: 40) – А.С.), роман је могао да се у највећој мери приближи епу, у којем песнику увек полази за руком да у грађу узету из света унесе поредак, тако да се тај свет доживљава као космос и хармонија“ (1987: 41). У том контексту, фигура приповедача представља наткриљујућу инстанцу, надређену приказаном свету, те је као таква и његов својеврсни креатор и његов тумач.

¹⁸⁵ Имплицитни аутор је у *Реторици прозе* недвосмислено одређен и као „равнодушни бог што немо сече нокте иза сцене“ (Бут 1976: 169), премда је он у односу на Штанцлову аукторијалну приповедну свест – која би се пак могла тумачити као облик Бутовог недраматизованог приповедача, дакле као структурално и типолошки другачији вид приповедног нивоа – „без гласа и нем“ (Римон-Кенан 2007: 111).

историографије, дискретно самеравајући исприповедано и историјско искуство романа стварном и актуелном тренутку стварања дела, оном који припада другој онтолошкој равни, али се на претходну директно надовезује, и то не само садржински. Он сигнализира присуство и „рад“ и изванструктуралне свести која сугерише да предложени историјски модел света, представљен као *оно што је заиста било* и наизглед исцрпљен у испуњењу тог прећутног метапоетичко-епистемолошког захтева понуђеног романескном структуром (псеудо)историографског списка, ипак није лишен извесне „мистичке“ ауре која своје исходиште има ни мање ни више него у историјско-фактографској утемељености приче.

Да наведена подударност – „боголика“ перспектива историографског и дискурса историјског романа – није тек пука структурална аналогија двају рукописа блиских и по тематско-садржинским и по, како је то Хејден Вајт у својој *Метаисторији* показао, реторичким и методолошким обележјима, те да се као једно од водећих поетичких настојања у роману Вере Мутафчијеве издваја управо вероватно, веродостојно и историографски поткрепљено уобличење романескне стварности, показује и опредељење за биографски дискурс. Транспонован на фон историјске фикције, жанр биографије, према Лукачевом схватању, не доприноси основним циљевима историјског романа управљених ка универзалистичком оцртавању вектора историјске нужности виђене кроз судбину народа. С друге стране, премда улез у дискурсу историјске фикције, биографија је саставни чинилац како историјског дискурса тако и оног књижевног, од епике древних књижевности, античке драматургије, средњовековне хагиографије, витешких и пикарских прозних остварења преко грађанских романа просветитељства, психолошког и социјалног реалистичког, па све до модернистичког романа који је најавио смрт јунака – а тиме и биографског дискурса – коначно остварену у постмодернизму. Чак и према тако летимично оцртаној генези биографског дискурса у литератури, уочљиво је да је он не само неодвојиви елемент, већ и јемац оног својства књижевноуметничке реторике који проистиче из веродостојности, вероватности, односно *реалистичности* слике приказаног света схваћене не у уско епохалном већ у стилско-манирском – „ауербаховском“ – смислу. Како је то показао Михаил Бахтин, управо хронотоп најутицајнијег типа античке, тзв. плутарховске биографије – дакле, оне биографије тесно повезане с историјско-реалном контекстуализацијом протагонисте, будући да су јунаци Плутархових *Упоредних животописа* сви до једног историјске личности – претпоставља „време *разоткривања карактера*“ (Бахтин 1989: 258, курзив ауторов). То време није, међутим, у органској вези с историјским догађајима који представљају његову контекстуално-„фабуларну“ окосницу, а које може бити осмишљено историографски линеарно; оно је радије схваћено као прогресивистичко, и то у оној мери у којој наративна прогресија може указивати на сопствени потенцијал да укине хијерархијско-каузалистички устројен мотивациони след заснован на релацији узрок – последица или контекст – слика света, да би се утемељила као специфични *ритам* или распоред мотива у процесу изградње лика који се одиграва независно од спољашњих чинилаца. Прогресија је овде схваћена као антоним линеарности еквивалентно карактеризацијско-психолошкој антиномији времена разоткривања карактера наспрам времену настајања и раста човека (уп. Бахтин 1989 : 258). То би значило да је јунак плутарховске биографије, најједноставније речено, карактер који

„не расте и не мења се – он се само *употпуњује*: у почетку је непотпун, неразоткривен, фрагментаран – он до краја постаје *пун* и заокружен. Према томе, пут откривања карактера не води ка његовом мењању и стварању у вези с историјском стварношћу, него само ка његовом завршавању, то јест само ка испуњавању оног облика који је био назначен од самог почетка“ (Бахтин 1989, курзиви ауторови: 258).

Биографски хронотоп открива се отуда као, премда миметички адекватан приповедни оквир, истовремено и као историографски апоретичан:¹⁸⁶ док га његова реалистичко-стварносна и контекстуална позадина утемељује као пертинентно наративно средство за

¹⁸⁶ „У садржајном погледу оно што највише упада у очи свакоме јест Плутархово наглашавање чињенице да он не пише повијест него животописе. С једне је стране јасно да је главни интерес аутора управљен у сасвим другом смјеру него Тукидидов и Полибијев. Али исто тако је тешко заобићи чињеницу да у ‘Животописима’ три четвртине грађе чини оно што је обично предмет повијести“ (Дукат 1988: 19).

доношење стабилног, фиксног и непроменљивог историјског портрета у функцији одређене, најчешће изворима потврђене историјске улоге,¹⁸⁷ дотле га различити дискурзивни модуси унутар којих се појављује могу трансформисати од историографски поузданог извора па све до на различите начине тенденциозно интонираних нарација о нечијем животу и делу, ближих дидактичким, литерарним или неким другим циљевима, који се не исцрпљују у императиву трагања за *оним како је заиста било*. Тако, Плутарх са својим упоредним биографијама и остаје традицијом потврђен као пример учитеља практичног морала (Дукат 1988: 19), као врсни писац (Дукат 1988: 19), али он је несумњиво и на првом месту увек – историчар (Сандму 2019: 40–41). Апоретични квалитет биографија указује се тек из перспективе савремености, будући да концепт историје као учитељице живота, односно као научне дисциплине проучавања прошлости која има своју крајњу етичку, дидактичку и егземпларну целисходност, постаје обележје историографског писма хеленистичко-римског периода, управо са популаризацијом дела аутора какви су били Плутарх и Полибије. Па ипак, упоређена са списима Херодота, Тукидида и Ксенофонта – делима класичне грчке историографије – она су већ тада указивала ако не на расцеп, онда бар на разлику у поимању науке о прошлости у новим културноисторијским околностима.

Посматрано на плану романескне структуре *Алкибијада Великог*, то меандрирање између тукидидско-ксенофонтског и плутарховског, односно историографско-линеарног и литерарно-прогресивистичког, и напослетку – поетички очитованог као меандрирање између наративног (историјски роман) и дискурзивног регистра (биографија), на нов начин поставља старо питање о односу заплета, односно приповедања и јунака. Имплицирајући линеарно устројену нарацију која се показује и као подразумевајућа, будући да је наративни опсег романа јасно хронолошки одређен како у оквирима јунаковог животног пута тако и у домену историјске епохе о којој је реч, потенцијално жанровско одређење романа као историјске фикције истовремено подразумева и структурално-поетички примат заплета над јунаком. Богата сачувана историографска грађа на коју је роман ослоњен, заснована на Тукидидовом објективном погледу историчара савремености Пелопонеских ратова, Ксенофоновом синтетичком увиду у епохалне консеквенце поменутих догађаја и, на концу, Плутархових појединачних анегдотских мотивационих јединица, доприносе утиску о романескној текстури заснованој на пролиферацији догађаја и микрозаплета у којима се испољава јунаково биће.

Исти утисак поткрепљује и специфично обликован, авантуристички хронотопски слој романа, који одликује порозност граница међу световима, односно лабава дихотомија своје : туђе. Свет старог века, а посебно свет Атињана класичног доба, јасно је и непремостиво поларизован бинарном опозицијом Атињани : варвари, а авантуристичка структура *Алкибијада Великог*, упркос реалној тежини приказаних трансгресија у оквиру којих се јунаков карактер раскрива, доноси својеврсног инверзног пикарског јунака који у сваком смислу – како физичком, тако и војно-стратешком и идеолошком али и идентитетском – с неочекиваном лакоћом не само прелази већ и обесмишљава сваки облик границе којима су оцртане гекултурне контуре тада познатог света, подједнако колико и контуре сопства. „За такве људе не постоје ни географске нити етичке границе“ (Алипијева 2020: 197).

Управо тај низ прелазака, иницираних Алкибијадовим Западним пројектом, настављених преласком у спартанске редове, а потом и пребегом у Персију, покајничким повратком у Атину и, на концу, довршеним покушајем да се сиђе с историјске позорнице у идиличним пределима тракијских земаља што уоквирују протагонистин духовни преображај, представља фабуларну окосницу романа. Свако просторно премештање у роману подразумева и нову војну стратегију и тежњу јунака да опстане, задобије и сачува моћ у новим околностима, па отуда и нову историјску (микро)нарацију, доследно засновану на постојећој историјској грађи.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Уп. Бахтиново виђење јавног карактера биографског хронотопа: 1989: 248.

¹⁸⁸ Поступак који је, чини се, у потпуности преузет од Плутарха.

Домен историјског и домен пикареско-авантуристичког залог су, могло би се у овом тренутку закључити, романескној структури чија доминанта почива на структуралном подударању животног пута чувеног атинског стратега и такта историје који је неумитно водио ка пропасти атинске хегемоније у класичним временима и отварању новог поглавља у повести Европе. То подударање имплицира приповедање и моделирање једног могућег света који би били блиски приповедању и онтолошки реалном свету историографских списа, што би даље указивало на поетичку демонстрацију поверења у један облик знања о прошлости и на, претпоставља се, могућност да прича постане директни наративни супститут онога *како је заиста било*. Ако се, међутим, ближе погледа једна таква епизода утемељена на историографској грађи и изворима, приповедна ситуација у *Алкибијаду Великог* показује се ипак већма сложенијом.

8.2. Реторика историје и реторика мита

О Сицилијанској експедицији обимно извештава Тукидид у свом *Пелопонеском рату*, посматрајући тај инвазивни излет атинске војске ка италским обалама Медитерана, а потом га обликујући и мотивишући у форми двају напоредних беседа – Никијине и Алкибијадове. Политички опоненти дају сваки сопствено виђење планираног похода, који сам аутор одређује непристрасно и чињенично – као војну акцију која је код савременика изазивала „дивљење и својом смелашћу и сјајем своје појаве, као и надмоћношћу војске у поређењу са силом на коју су кретали“ (Тукидид 2010: 332). Премда је не доводи у директну везу с Алкибијадом, односно не посматра експедицију као изум самог стратега, оснивач научне историографије инсистира на њеној идеолошкој мотивисаности пре него на битности у историјском смислу, што се поклапа с традиционалним виђењем Тукидида као историчара савремености, односно као војно-политичког аналитичара историјских догађаја у којима је сам учествовао (Обрадовић 2010: 9). Избегавајући да пренагласи значај похода као иницијалне каписле за нарушавање Никијиног мира, који је, као „нарочито повољан за Атину“ (Јегер 1991: 203), представљао најдужи период примирја у братоубилачком рату Атине и Спарте, не ширећи перспективу на далекосежне консеквенце које је овај догађај имао по исход Пелопонеских ратова и пропаст атинске хегемоније на Хелади, Тукидид се ограничава на *идеолошке ефекте* Алкибијадовог акцентовања потенцијалног позитивног окончања експедиције, напослетку изосталог. Сагласно идеолошким мотивима, који су наместо реалполитичких стајали у његовој основи, Тукидидова оцена самог догађаја и његовог домета остаје прећутана, али тим прећуткивањем отац европске историографије нотира нешто друго: идеолошки поткрепљену усмереност на будућност, будући да је примећено да је експедиција „предузима са великим надама у будућност“ (Тукидид 2010: 333), те да се испоставило да је Сицилија за Алкибијада значила „успостављање доминације над читавом Грчком“ (Јегер 1991: 203).

У Никијиној *contra* беседи, обзнањена је још једна, могло би се рећи, партикуларна димензија наведене историјске епизоде: њоме Тукидид сугерише читаоцу о повезаности Алкибијадове интимне персоне са самом суштином и смислом прекршавања усвојеног примирја и мотивације за поход. Никијин контрааргумент односи се првенствено на виђење експедиције као израза личних амбиција појединих личности, међу којима на првом месту Алкибијада (в. у: Тукидид 2010: 322). Алкибијадова разметљивост, младалачка несмотреност и неразборитост као и похлепа основни су мотиви за полазак у Сицилијански поход, а не некакве реалне политичке околности које би оправдале нарушавање примирја за које су се сукобљене стране Пелопонеских ратова својевремено крваво избориле. Таква Никијина процена бива подржана погледом аутора *Пелопонеског рата* који, из своје перспективистичко-процењивачке визуре, сада закључује: „гајио је жеље веће од стварних могућности. Тиме је, касније, највише и упропастио атинску државу“ (Тукидид 2010: 325). Мотивација за прекид благотворног Никијиног мира и наставак сукоба који ће одредити судбину Европе отуда код Тукидида почива на сецишту јавног и приватног, односно општег и партикуларног, као израз компромиса између идеје романтичарске историографије о

харизматичним личностима које покрећу историју и онога што ће касније Хегел одредити као апсолутни дух историје, али истовремено и као израз уверења да сам пројекат није био историјско-политички већ на првом месту идеолошки оправдан.

На који начин је, међутим, та мотивација уобличена у роману Вере Мутафчијеве?

„Ех, најљепше вријеме у најљепшем граду Хеладе. Не лијепо, већ величанствено било је то сањано прољеће четиристо петнаесте године прије ере, коју су касније назвали новом. Зеленило је куљало из зидова свакога дворишта, расипало се у јарке кудјеље над уличним плочама, шикљало према кристално јасном небу стреловитошћу чемпреса, прелијевајући преко кровова њежно струјање лозе. Зеленио се и лишај на вапненцу – живот је потапао у зелено ликоване све људске грађевине, не би ли човјеку узео очи и памет својом непромјењивом, неопозивом надмоћношћу“ (АВ 59).

Сицилијански поход, на самом почетку поглавља у којем се разрађује мотивација његовог настанка, посредно је уведен чињенично-историографски: помињањем тачне године његовог иницирања. Па ипак, увод у опис кључног историјског догађаја у роману врло брзо смењује опис природе. Линијом метонимије, приповедање уступа место дескрипцији, али та дескрипција није лишена одређеног „фабуларно“-драматског набоја, чиме се сугерише о поетичко-семантичкој „узајамности“ наративних и дискурзивних слојева приповести. Изразито динамизована слика природе евоцира, наиме, оно што се у психолошким, филозофским и естетичким промишљањима сликовности књижевноуметничких дела третира као дионизијски тип пејзажа, који пак изражава изразито антирационалистичку позицију приповедачке свести што последично тежи експликацији онога што Тукидидов историографско-објективистички дискурс може тек да фактографски наслути. Поетски сугестиван, наведени одломак посведочује о хипнотичко-опседајућем и опијајућем квалитету онога што самом походу претходи а што се, посредно самерено природној стихiji преобила и свеобухватности, открива као запоседајућа ирационално-хтонична снага. То је, показује се, дискурс идеологије.

Метонимијски дат као природна сила, односно као категорија која долази споља детерминишући одлуке, мотиве и делање Атињана, дискурс идеологије тако бива уобличен као „подземни ток“ историјских процеса који, персонификован и динамизован, сада бива доведен у директнију, поетско-асоцијативну и евокативну везу с насловним јунаком романа:

„Мало касније, кад се зеленило толико згуснуло да је почело обликовати једнолику позадину, прољеће као да је на њему оцртало само себе. Овјенчало се непојмљивим, попут длана крупним цвјетовима магнолије; навукавши шарену хламиду бадемових, маслинових, бресквиних и трешњиних цвјетића; разасувши ту и тамо по плећима ситне, горко мирисне цвјетиће лимуна. Укратко, створило је непојмљиво живописне неукротивости“ (АВ 59).

Фигура пролећа, конкретизована сликом *шарене хламиде*, зазива још једну упечатљиву слику којом се роман уосталом, ваља се у овде подсетити, и отвара:

„Необична, пламено пурпурна мрља као да се појавила ниоткуда у подножју амфитеатра и полако почела освајати степенице.

Лоша успомена или лош знамен? Откако је Атина прије стотину година смакнула свог посљедњег тиранина, Вијеће је заборавило на пурпур. Од сњежних до мутно-бијелих, и мноштва земљаних нијанси плаштеви пет стотина мужева који су утјеловљавали атенску демократију били су намјерно неупадљиви“ (АВ 7).

Алкибијад се у роману први пут појављује издвојен од осталих Атињана управо бојом своје *хламиде*, која скандализује Веће пет стотина симболичком вредношћу колорита: она директно указује на сопствену идеолошку природу која има да донесе преврат у атинску свакодневицу и поредак полиса. И као што се на почетку седмог поглавља обзнањује метонимијски – као слика надируће и незадрживе мене природних циклуса, тако се и на самом почетку романа уводи као слика *мрље* чија ће се накнадна хуманизација одиграти тек изразито ретардацијски помереним обраћањем већу, чији је смисао унапред наговештен самом структуром поетске слике кроз коју је антиципиран. Тиме се потцртава антихуманистичка линија у карактеризацији самог протагонисте, а тај антихуманизам се романескном логиком и политиком Вере Мутафчијеве раскрива као његова политичка, антихуманистичка, антидемократска, или конкретније – тиранска заснованост. Међутим, о

чему се заправо говори када је реч о Алкибијадовој идеологији или прецизније – шта је њен садржај?

Знатан део харизме насловног јунака показује се кроз лајтмотивску девизу која се понавља у многобројним сусретима Алкибијада с другим ликовима романа: *Где је Алкибијад, ту је победа*. Уверење не само у непобедивост, већ и у својеврсну сакралну, тотемско-амулетску природу самог протагонисте, што хорски и непроблематизовано одјекује у различитим контекстима и хронотопским координатама романа, међу ликовима различитих етничких, културних или политичких провенијенција, истовремено се неретко и од стране самих јунака који га изражавају одређује као *мит*. Мит о Алкибијаду, то је мит о тоталној моћи. И управо је та одредивост Алкибијадове личности посредством мита, односно његова психолошко-карактеризацијска подвргнутост циклично-космолошкој, сакралној логици мита у кореспонденцији с идеолошком детерминисаношћу његовог портрета, која, како је већ примећено, метонимијско-метафорички бива приказана управо као природна стихија. Мит је истовремено и прича која се преноси, и прича која тим преношењем задобија свој перформативни, *реални* квалитет.

У том духу, мит о Алкибијаду познат је свима и износи га сви: од чланова Већа пет стотина, преко спартанских великаша, милетске аристократије, па све до персијских сатрапа а понајчешће се може чути кроз гласине које шири атински демос. Парадокс романа, међутим, почива у чињеници да се наведене речи, које би требало да функционишу као лозинка-пролегомена или, фолклористички казано, епска иницијална формула у нову наративну секвенцу, односно као антиципација онога о чему ће бити реч – а тако припремљен хоризонт очекивања налаже да то буде још једна прича о Алкибијадовој победи – по правилу појављује као увод у још један реалполитички, стратешки и демагошки крах протагонисте, који ће, наравно, изнова бити „камуфлиран“ новим идеолошким дискурсом којим Алкибијад наново заводи своје утицајне саговорнике или демос, покрећући радњу ка новим авантуристичким секвенцама. Концизније казано, анализирана романескна лозинка оперише као преокрет или контрапункт у линеарно-историјском приповедању, док истовремено отвара нове наративне могућности у тежњи јунака да из позиције „палости“ изнова успостави свој супериорни положај, циркуларно оркестрирајући поредак наративних целина. Разграната, догађајима богата и динамична авантуристичко-пикарска фабула романа се, на овакав начин посматрана, открива као у великој мери у основи структурално поновљива, предвидива и схематизована.

У том смислу, могло би се говорити о *иронијској структури* романа Вере Мутафчијеве која меандрира између митологизације и демитологизације насловног јунака. Таква структура имплицира апорију митског и историјског, будући да се Алкибијадово „играње на карту“ мита овде показује као покушај да се поновљивошћу предупреди сва сложеност, непредвидивост и контингентност историје. Изражено кроз девизу „запањити повијест“, превазилажење историје митом као доминантна тематска окосница романа, ултимативно је и структурално подвргнуто иронији завршног дела и краја Алкибијадовог животног пута, у његовој духовној метаморфози и жељи да коначно сиђе с историјске позорнице; да постане приватно биће, што за Грка значи исто што и пад у непостојање. У коначници, Алкибијадова одвише натуралистички предочена смрт и епилошка апотеоза Сократовог лика као носиоца једног од најтрајнијих митова човечанства (AB 388) крајњи је одраз опредељења приповедне свести за иронијски третман предочене историјске нарације о атинском војном стратегу.

Али, у девизи „запањити повијест“ и опонентној јој идеји о непобедивости као сакрално-амулетском семантичко-садржајном аспект мита о Алкибијаду, могуће је запазити извесно подударање – подударање које проистиче из позиције субјекта оба исказа. Ако императив „запањити повијест“ подразумева превазилажење историје путем очуване оријентисаности ка њој, односно позицију субјекта унутар које он може егзистирати мимо историјског времена, дакле управо у миту, који је, опет, мит о непобедивости, па отуда и мит о вечности или победи над смрћу, онда се и самеравање према историји и препуштање миту сустичу управо у позицији радикалног егоизма унутар које се конституише лик Алкибијада.

Лишен пак своје ритуално-сакралне димензије, мит се овде показује као структура конгруентна биографском дискурсу и епонимском устројењу романа¹⁸⁹ – дакле, као језички израз једне нарцистичке констелације: њиме се указује на личну мегаломанију, хипертрофију индивидуалности и максимизацију сопства која се одриче другости историје. За које аспекте би се, међутим, могло тврдити да почивају у основи Алкибијадове и историографски посведочене надмености и славољубивости? И на који начин се нивелише „рад“ историје у роману а у корист митизације портрета насловног јунака?

Чини се да одговор крије управо фигурални дискурс романа, односно анализирани опис природе унутар којег, поетском кондензацијом семантичких импликација у слику, постаје могућно ишчитати *мотиве* мита о Алкибијаду. „Мотивацију захтева сама двострукоост мита: мит се заснива на аналогiji између смисла и форме: нема мита без мотивисане форме“ (Барт 1971: 281). Чинећи форму мита о Алкибијаду, метафоричко-метонимијска визија природне стихије која незадрживо надире (*шикља, куља, расипа се и прелива*) обухватајући свет и подређујући себи културу, „здрав разум“ и хуманистичко-рационалистичке вредности у најширем смислу, сугерише управо о оним семантичким могућностима у оквирима којих се остварује Алкибијадова карактеризација, а која је најуспелије сажета у Сократовом виђењу тог лика:¹⁹⁰

„Прије подоста година, кад је Сократ открио тог ученика – чак не особу, већ појаву звану Алкибијад – осјећао се као да је суочен с чудноватим, још неименованим делом природе. Тако би се на примјер укочио пред водопадом, високим као три Олимпа или пак пред другим сунцем на егејскоме небу. Величанственим и злосутним...“ (АВ 31).

Функција језичке фигуре отуда се не исцрпљује у успостављању (поетске) аналогije између слике природе и Алкибијадове политичке идеологије: линијом митологизације Алкибијадовога лика, наведена аналогija директно је успостављена и са самом Алкибијадовом личношћу. Дефинисан као *не особа, већ појава*, као феномен у чијем срцу пулсира нешто што је *чудновато*, зазорно и девијантно, а ипак истовремено познато и *природно*, лик Алкибијада указује на оно што је Ролан Барт у тексту *Мит данас* одредио као прво начело мита: „он преображава историју у природу“ (Барт 1971: 284). Јер, смисао слике указује управо на анестезирајућу и хипнотишућу функцију мита, односно идеологије, који се пак здружени и изједначени сустичу у фигури *протагонисте-тезе*.¹⁹¹ У том контексту, Сократов поглед на Алкибијада, колико год фокализаторско-перспективистички ограничен, утолико је сугестивнији уколико и нехотице захвата *смисао* протагонисте романа Вере Мутафчијеве, а који ће бити доречен у разобличујућем унутрашњем монологу персијског сатрапа Фарнабаза:

„Алкибијад нам изгледа као пророчански гениј, а он је заправо само генијални проматрач тренутка који управо тече... Али зашто управо он посједује дар толико риједак да може проћи и као чудотворство? И то је једноставно [...] Алкибијад уочава с точношћу јер не држи никоме страну у великом вртуљку политике. Он је лишен домовине – вертикале мисли сваког човјека. Домовина, то је, прије свега, пристрасност која утростручује наше снаге за борбу, али и ремети равнодушност наших

¹⁸⁹ У том смислу, Алкибијадово име постаје знак оног квалитета каквим се открило и име Миће, односно Омерпаше Латаса, а изражено кроз протагонистино обраћање Спартанцима: „Када ви, поштени управитељи Спарте, разговарате са мном, молим вас заборавите да сам некад био Атењанин, као што сам то и ја заборавио. Ја сам АЛКИБИЈАД. И точка“ (АВ 114).

¹⁹⁰ Сократово виђење Алкибијада, премда долази из позиције врховне мудрости у роману, није без својих ограничења. Сократ Алкибијада види као довршеног, као јунака који је испунио своју судбину и као човека који живи сходно сопственим (анти)етичким начелима – дакле, као тоталног човека, и то – парадоксално – управо у његовој недовршености. Даљим током романа, међутим, показано је управо супротно: Алкибијад се развија сходно Сократовој антрополошкој визији које се пак сам мислилац напослетку одриче, пристајући уз радикални витализам алкибијадства.

¹⁹¹ О двострукој контекстуализованости мита – књижевној и идеолошкој – писао је Нортроп Фрај: „По својој структури [митови] подсећају на друге врсте прича, па су и потенцијално књижевни. Али у раним друштвима они такође развијају друштвену функцију коју смо називали идеолошком. Мит игра водећу улогу у дефинисању друштва и доприноси стварању колективног знања једног друштва или онога што се претпоставља да је знање“ (2021: 66).

просудби – нитко не жели предвидјети зло својој земљи. Закључак: чувене Алкибијадове даровитости нису плод имања, већ немања, недостатка стожера уз које би биле везане његове мисли и дјела... [...] Вјеројатно дуго након смрти тог, насрећу ријетког, човјека, људи ће завидјети Алкибијадову миту – причи о човјеку чија је снага непресушно извирала из његове потпуне непристрасности... А на чему да му завидиш? Колико видим, он испада најзлочестије сироче под сунцем, које скупо плаћа сваки свој тренутак јер се не ослања нити на родни град нити на обитељ, нити на икакву заједницу... Другим ријечима, човјек без сутрашњице, човјек данашњице“ (АВ 364–365).

Сатрапово крајње обраћање Алкибијаду представља истовремено и јунакову демистификацију, демитологизацију али и „тас“ на страни иронијског преокрета којим се структурише епилошки део романа, навешћујући коначно утапање мита у токове времена, у историју:

„То што ти покушаваш представити као свој нацрт [односи се на нову Алкибијадову стратегију – А.С.] једноставно је неизбјежна будућност. То јест, ти немаш стратегију. Ти не само да си издајник, странче – мирно изјави сатрап – ти си и преварант“ (АВ 365).

Не случајно одабрана слика природе отуд постаје реализација метафоре романескне нивелације у форми „бартовске“ натурализације (идеологизације, митизације) историје. Њена функција не почива само у демонстрацији Алкибијадове хипнотичке моћи у релацији ка другима, што условљава и његове ратне и политичке успехе, па отуда и непоколебљиву истрајност његовог мита, већ и у специфичном дејству на читаоца који, такође заведен бујношћу поетског језика и његовом привидном ларпурлартистичком недужношћу, бива несвесно убеђен у надмоћност и тиме можда и одвише емотивно инвестиран у судбину једног негативног јунака.

8.3. Концептуални ниво историјског портрета Алкибијада Великог

Прича о Западном пројекту „радом“ идеологије изручена је у мит о Алкибијаду: историјски говор о походу – што је питање војнополитичког статуса Атине – тек је посредни говор о Алкибијадовој личној вољи за моћ. То је наративна демонстрација процеса језичке натурализације историје који, манипулишући дискурзивно-поетским средствима дескрипције и лексиком флорално-натуралне орнаментике заправо испреда причу о смени политичког режима, или конкретније – о начину на који слободномислећи припадници демократског друштва неприметно али практично добровољно пристају на тиранску власт. У том смислу, индикативна је и метонимијско-метафоричка манипулација сликом хламиде која фигурира управо као спона између политичког контекста Атине (пост)перикловског доба, Алкибијадовог лика и његове идеологије победе „која ће Атени осигурати безувјетну владавину на отоцима и лукама у Егеји“, и која би „заувијек избавила Атину од супарништва Пелопонеског савеза, штетног за трговину и морепловство, на које га је нахушкала Спарта“ (АВ 15) – како демагог вели у својој беседи упућеној грађанима.

Хламида ће представљати идеолошки означитељ у различитим контекстима у роману. При ренегатском пребегу у Спарту,¹⁹² или пак у служби персијског сатрапа, где бива замењена раскошним *индиго плавим плаштом*,¹⁹³ она постаје амблем идеологије којој се Алкибијад у датом моменту приклања: од неограничене моћи тиранина метафоризоване пурпуром, преко мноштва белих хламида које пиктурално замењује визију демократског поретка Атине оличеног Већем петстотина, „безбојности“ конзервативне и милитантно-дисциплински устројене лакедемонске олигархије, па све до одбацивања тог типично хеленског обележја и његове замене раскошним индиго плавим плаштом као метафором персијске апсолутне другости опредмећене, између осталог, и у свемоћи владара једне

¹⁹² „Без плашта, у ланеној безбојној хламиди, с изблиједјелим увојцима ошишаним готово до коријена, замијенивши свој несташан или надмени израз посве новим – мужевном суровошћу и пристојним поштовањем, Алкибијад (једном ријечју – претворен у Спартанца) је данас иступао пред Ефоријом“ (АВ 111).

¹⁹³ „А тек сам Алкибијад... Невјеројатно! Ничег источњачкијег – од стратега Алкибијада. На кациги од чистога злата вијорила се китица сњегнобијелих пера чији су се крајеви слијевали по његовим плећима. Уковрчавши на перзијски начин риђу браду, Алкибијад се смјестио међу чврстим наборима огромнога, индиго плавог плашта. Његови рубови не само да су били златовезом обрубљени, већ су и отежали од драгоцјеног камења“ (АВ 192).

светске суперсиле која стоји насупрот сразмерно локалном распону моћи Атине. Не случајно, управо хламида постаје метафора множине Алкибијадових идентитета јер његови идентитети нису ништа друго до утилитарни, лако заменљиви декоративни оквир онога што се показује као заједнички именитељ свих постојећих, радикално различитих историјско-политичких контекста, тежњи и амбиција чувеног стратега.¹⁹⁴ Шта, дакле, представља тај заједнички именитељ?

Овде се ваља подсетити још једног облика метафоризације грчке хламиде – тог битног елемента хеленског визуелног идентитета:

„Мало касније, кад се зеленило толико згуснуло да је почело обликовати једнолику позадину, прољеће као да је на њему оцртало само себе. Овјенчало се непојмљивим, попут длана крупним цвјетовима магнолије; навукавши шарену хламиду бадемових, маслинових, бресквиних и трешњиних цвјетића; разасувши ту и тамо по плећима ситне, горко мирисне цвјетиће лимуна. Укратко, створило је непојмљиво живописне неукротивости“ (AB 59).

Како је то већ констатовано, у наведеном опису природа, односно слика пролећа, метафорички кореспондира с ликом Алкибијада, крећући се линијом идеолошко-митологизацијске натурализације историје. Идеолошки аспект те наративно-дискурзивне констелације у роману виђен је као хипнотичко-опседајући ефекат који на грађане Атине производи Алкибијадова експанзионистичка идеја о Западном пројекту у спрези с митом о његовој непобедивости. Живописна слика шарене хламиде – та сугестивна материјализација натурализације историје – међутим, посредно алудира на оне елементе Алкибијадове карактеризације који надилазе идеолошки семантички хоризонт романа. Ослањајући се на „митолошку“ линију обликовања портрета протагонисте, ти елементи истовремено се, међутим, опирају и коначном свођењу на мотивацију једне митске приче:

„Свако је прољеће носило Алкибијаду једно те исто: неописиво моћну привлачност према вањском свијету. Док је живио у Атени, на прољеће би осјетио жедну примораност да се укрца на први брод или још боље – на чело флоте. Или пак: да крене с двије–три тисуће војника негдје изван Атике, било гдје. У ријетким сатима кад би зауставио мисао на својим прошлим дјеловањима (јер она нису само изгледала непромишљено, она су то доиста и била), овако је објашњавао свој прољетни порив према свијету опћенито: објашњавао га је нагоном. ‘Па, свака животиња која проведе зимски сан или жалосно животарење усред огољене шуме, блатњаво сивих ливада, једва дочека да Хелиос дигне главу и крене дугим небеским путем. Тада се свака животиња препушта прољетноме бијегу – галопира, гоњена нагоном, кроз шуме одјевене у њежно зеленило, кроз ливаде попрскане шафраном и дивљом копривом! Она можда лаже себе да нешто тражи, а заправо јој треба управо необјашњиви, бесциљни, самоциљни прољетни бијег...’“ (AB 141).

Премда асоцијативно-евокативно, лексичко-синтаксички и мотивацијски корелира с митско-идеолошким слојем приповести о Алкибијаду, будући да слика буђења пролећа како структурално тако и на језичком, али и на нивоу крипоетике романа коинцидира са сликом „буђења“ Атине и атинског демоса из политичког „сна“ Никијиног мира, при чему се Западни пројекат у иронијском тоналитету дела да тумачити и као производ буђења из деценијске летаргије примирја, али и као идеолошка *ошамућеност* Хеладе (AV 141), *пролећни бег* о којем је овде реч отвара се ка, чини се, изразито психолошко-сингуларним семантичким донетима имагинирања природне појаве која би наизглед требало да послужи пуком дочаравању атмосфере унутар које се радња одиграва. О томе посведочује и сам Алкибијад, повезујући дотад идеологизовану и митологизовану слику пролећа с психолошком категоријом нагона. Ако се, водећи се Лакановом психоаналитичком номенклатуром, жеља сагледа у корелацији са симболичким, онда би нагон био она инстанца

¹⁹⁴ На функцију хламиде као означитеља Алкибијадовога идентитета упућује Сократ на самом почетку романа: „Према истом том демосу Алкибијад не осјећа гризодушје, јер се он сам није замислио над својим индикативним поријеклом. Он прелази преко њега, као преко изношене хламиде – једног од многих одјевних предмета комедијаша који глуми и аристократа и убојицу, и лаковјерну дјевицу и посрнулу удовицу, и унајмљенога носача“ (AB 25).

психичког апарата управљена ка реалном,¹⁹⁵ на шта несумњиво указује и сам историјски портрет протагонисте у роману Алкибијад Велики, будући да се нагон појављује у корелацији с оним елементима Алкибијадове мотивације који нису окренути ка споља (историјском контексту, идеологији, другим ликовима), већ се објашњавају као део процеса Алкибијадовога саморазумевања. Имајући то у виду, преобликовање реалполитичких, идеолошко-митологизацијских и историјских аспеката историјске фикције се у случају романа Вере Мутафчијеве одиграва на фону *психологије негативног јунака*, а његов профил изграђен је као резултат персонификације извесних вредности „које се налазе с оне стране добра и зла, с оне стране саучествовања и сажаљења, једном речју с друге стране свих етичких и хуманих обзира“ (Милошевић 1965: 11), док се истовремено, у релацији ка другим ликовима романа, он конституише не само као интелектуално већ и витално супериоран, па отуд „[Ч]италац прелази преко моралних негативних квалитета књижевног преступника за љубав неких других, интелектуалних и виталних предности које је писац оваплотио у лику оваквог једног анти-хероја“ (Милошевић 1965: 12).

Изједначавање Сицилијанског похода са психолошким аспектима историјског портрета изведено кроз једну могућу семантичку линију откривену у опису смене природних циклуса, сугерише о ономе што Никола Милошевић одређује као виталистичко-иморалистички аспект у структури негативног јунака, којем он на првом месту дугује своју хипнотичку привлачност.¹⁹⁶ На више места у тексту артикулисан је Алкибијадов поглед на свет, најчешће као консеквенца или пак „теоријска“ *summa* једног микронаратива у којем се фабулом демонстрира јунакова немогућност да се васпостави као фиксирани идентитет, како у психолошком тако и у друштвеном смислу, као репрезент једне доминантне идеологије, или напослетку као онај ко *припада* одређеној заједници.¹⁹⁷ Тако, на пример, непосредно претходећи његовом пребегу у Малу Азију, под окриље персијског сатрапа Тисаферна, а следећући одлуци да се постане аутентични Спартанац између осталог и на начин „да мој син буде краљ Спарте“ (АВ 138), изведен је закључак:

„Часна ријеч, немам воље за умирањем. Увијек кад би Сократ мудровао о бесмислу живота, мене не би успио увјерити... По моме мишљењу, живот вриједи труда и опасности; то је нешто што садржи све остало, како чаробно, тако и одвратно. Кад човек пожели нешто од то двоје, дужан је прихватити и остало, то јест – живјети... Једноставна рачуница“ (АВ 178).

Тај закључак до крајњих консеквенци изведен је у формули *алкибијадства*:

„звјерска радост због чињенице да си жив; порив да учиниш апсолутно све замишљено, да то обавиш и проживиш; привлачност према људским окупљалиштима – вијећима, демосу, публици, војсци – ту је Алкибијад желио и хтио показати на што је способан један не само снажан, смион, а сад већ и мудар ничији човек“ (АВ 224).

Својим иморалистичко-виталистичким, антихуманистичким, антирационалистичким, и на концу – радикално нарцистичким становиштима, Алкибијад се уклапа у контуре концептуалног репрезента оног иреалног облика егзистенције и самоостварења што се да

¹⁹⁵ По речима Младена Долара, „класична“ психоаналитичка подела на жељу и нагон почива на разлици међу циљевима стремљења: док жеља стреми ка значењу и разумевању (симболички поредак), нагони су управљени ка уживању (области реалног)“ (2012: 99). О односу протагонисте романа Вере Мутафчијеве према феномену уживања биће више речи касније.

¹⁹⁶ Такав поступак представља доминанту у конституисању историјског портрета романа Вере Мутафчијеве, науштрб неких других којима се у студији *Негативан јунак* бави Никола Милошевић. Један од њих је организација романескне грађе тако да се лик „негативца“ нађе у центру, као структурална, па самим тим и семантичка жижа наративне целине. Таквим распоредом грађе, директно се утиче на облике рецепције, будући да се читалац и нехотице ако не поистовећује, онда бар емотивно приближава оном јунаку који представља центар наративног интересовања приповедача. У роману *Алкибијад Велики* то није случај, будући да иронијска структура тог остварења осцилира између радикално различитих етичких становишта чији су реперезенти ликови Алкибијада и Сократа.

¹⁹⁷ Не треба сметнути с ума контекст унутар ког се Алкибијад формирао као личност: атинска демократија, у том духу, не представља пуко идеолошко опредељење или политичко устројство једног града-државе, већ се схвата и као *modus vivendi*, светоназор и чак као супериорно културолошко постигнуће грађана Атине: живот у таквој заједници једини је могући живот за Атињана.

упоредити са пуким слепим радом нагона. Искучење Д/другог (идентитета, оикоса, полиса) не одиграва се овде како би се остварила политичка моћ, како је то представљено идејом Западног пројекта. Оно што наратив Западног пројекта скрива, није дакле Алкибијадова политичка тежња за „успостављање[м] доминације над читавом Грчком“ (Јегер 1991: 203) нити експанзионистичко-стратешка амбиција „да ће покорити Сицилију и Картагину“ (Тукидид 2010: 325) ширећи своју популарност, утицај и моћ диљем Медитерана, који у том историјском тренутку представља центар дотад познатог света, већ сингуларни одраз *нагона* да се нахрупи „у свјетску повијест“ (АВ 92). У том смислу, последњи ниво карактеризације протагонисте романа Вере Мутафчијеве креће се вектором нивелисања историјско-политичких значења, не би ли се дошло до језгра које се открива као одраз персонификације оног аспекта психичког апарата што, у оквирима фројдовске психоанализе, припада либидиналној економији. У Лакановој интерпретацији Фројда, либидинална економија експлицирана је посредством *мита о ламели* – „литерарној“ творевини француског аналитичара којом је он тежио да дискурзивно представи непредстављиво – „чист живот, неуништив и бесмртан“ (Жижек 2017: 67).

Нахрупити у повест отуда не представља императив којим се изражава жеља да се ток историје морфолошки саобрази стратегији, визији, идеологији, па чак ни природи или карактеру једне појединачне, аутократске фигуре, већ сила либида „као чисти нагон живота, тј. бесмртног живота, неуништивног живота, живота којем није потребан орган, поједностављеног и неразоривог живота [...]“ (Лакан 1986: 210) који пред историју поставља органски захтев да се под његовом свемоћи она покори, раствори и поништи. У томе почива смисао Западног пројекта: од политичког плагијата,¹⁹⁸ преко алибија за атинску славу и богаћење, он постаје отварање ка елементарном, стихијском и органском, односно ка свету којег Алкибијад доживљава никако друкчије до *соматски* – као тријумфални повратак у свој једини могући завичај из којег је поникао и којем изворно припада.¹⁹⁹ Алкибијадова инокосност, на којој се инсистира указивањем на његов одвећ флексибилан однос према властитом геокултурном идентитету Атињана а потом и Хелена, „подземним током“ приповести добија сасвим ново значење: не ради се само о радикалном индивидуализму једног пикара, нити о политичким интересима или вољом за моћи вештог ретора и демагога, већ о онтолошко-структуралном неподударању између увек недостатног и ограниченог света реалности (историје, политике) и либида који тежи апсолутном, бескопромисном, отвореном и бесконачном испуњењу принципа задовољства у идеалу перманентног уживања.

Из те перспективе, на повезаност Алкибијада и природних циклуса бачено је ново, али потенцијално парадоксално светло. Описи природе и смене годишњих доба досад су, како је то већ примећено, бивали изведени у „дионизијском“ тоналитету који подразумева, како то елаборира Камил Паља, хтонично-фемини, пасивно-агресивни, преплављујуће-стихијски

¹⁹⁸ Чињеница да пројекат није изворно Алкибијадова идеја додатно потцртава тезу о протагонистином репрезентовању либидиналне економије која тежи да асимилује и подреди себи све што се пред њом нађе.

¹⁹⁹ У лирском паралелизму који се успоставља на линији Алкибијад – природа открива се делатна мотивациона снага женског принципа: „Природни циклуси јесу женски циклуси. Биолошка женственост је наставак кужног кретања, које почиње и завршава се на истом месту. [...] Поновно спајање са мајком је песма сирене која прогони нашу имагинацију. [...] Магловита сећања на живот пре трауматичног раздвајања приликом рођења могу бити извор аркадијских фантазија о изгубљеном златном добу. Западњачка представа о историји као кретању усмереном напред, према будућности, прогресивној или судбинској промисли која достиже врхунац откривањем Другог доласка, јесте мушка формулација. Ни једна жена, тврдим, не би могла да смисли такву идеју, јер је то стратегија која тежи да избегне саму цикличну природу жене, од које мушкарац бежи. Еволуциона или апокалиптична историја је мушки сан са срећним завршетком и фалусоидним врхунцем“ (Паља 2002: 8).

продор²⁰⁰ у високо култивисани свет демократске Атине петог века, епоху непосредно надовезујућу на Периклово златно доба античке историје. Недвосмислено доведени у везу с обликовањем историјског портрета Алкибијада Великог, чак, рекло би се, нераскидиво скопчани у сложену игру знакова конституисања јунака и његовог окружења у творењу специфичног политичко-психолошког преплета мотива романа Мутафчије, ти хтонично-натурални елементи портрета историјског хероја бивају јукстапонирани оним директинијим, очигледнијим и упадљивијим. Када је реч о физичком изгледу Алкибијада Великог, у игри су, чини се, они мотиви који се у традицији и западном мишљењу показују директно супротстављеним јунаковој плаховитој и неухватљивој природи: то су мотиви уско повезани са „аполонским“ поимањем лепоте, којима се лик протагонисте парнасовски „фиксира“ уподобљен култивисаном, чак конструктивистички схваћеном уметничко-естетском артефакту. Насупрот Сократовом реторичком питању: „Није ли Алкибијад неартикулирани, недоречени каос, налик оному прије него ли се свемир охладио у макрокосмосу“ (АВ 32), које ситуира Алкибијада у домене натурално-примордијалног, уздижу се констатације попут следеће:

„Њега су опјевали атенски пјесници, њега су бираним ријечима опјевавали атенски глумци. Не људско, већ божанско лице наметљиво се понављало у дјелима атенских мајстора, као да кипар, који је једном допустио својим очима ту савршену лепоту, више није био у стању обуздати је, а она је, успркос његовој вољи, упорно тражила тобоже ново, а заправо једно те исто утјеловљење, оживљено из мртвог камена.

Атењани су се у почетку примирили, а потом и навикли на то да ће, све док на свијету буде кипара који су упознали Алкибијада, све њихове творбе до краја одражавати њега – образац тјелесног савршенства“ (АВ 17).

Савршенство, али и егземпларност које одликују физички портрет протагонисте обележја су, аристотеловски речено, *супстанције* јунака, управо онако како то процењује Сократ у својој парадоксалној одбрани Алкибијада: према његовој мајеутичкој тврдњи, Алкибијад је, премда етички проблематичан, „изнад свих нас“ (АВ 23) управо у својој доследној недоследности – он је човек који је, према Сократу, на сигурној траси ка самоспознаји и „исказивању своје природе“ (АВ 26). Та природа је оно што се у аристотеловској номенклатури назива *есенцијом* – дионизијским аспектом Алкибијадовог портрета што измиче обуздавању чак и у оквирима пластичног приказивања лепоте која насилно *нахрупљује* у покушаје атинских кипара да обликују ма чије друго лице или општи идеал лепоте.

Уколико делфијски императив *спознај самог себе*, као врховни етички позив и циљ Сократове филозофије што подразумева однос ка Другом ипак, парадоксално, бива остварен Алкибијадовим животом, како то сматра Сократ, онда је он то *упркос* чињеници да Алкибијадова самоспознаја упадљиво искључује Другог. О томе поново сведочи творац мајеутике: „Алкибијаду је све допуштено. Из једноставног разлога: он си то *сам* допушта“ (АВ 26, курзив наш). То порицање границе, које се касније у тексту читује као порицање порекла, идентитета, припадности и одговорности, и титанизација сопственог Ја као мере свих ствари, која се открива у Алкибијадовом нарцистичком хибрису самообожења, остварује се управо у широком карактеризацијском распону који, чини се, надилази поједностављено схваћену дихотомију спољашње : унутрашње, есенција : супстанција, садржина : форма, односно аполонско : дионизијско. Тачније, изгледа да се пуноћа Алкибијадовог портрета остварује управо у оном моменту у којем се отвара простор пукотине унутар саме дихотомне структуре јунака – структуре која дугује мишљењу заснованом на бинарним опозицијама, односно оном мишљењу које је као утемељујуће за Западну филозофију поставио управо Сократ.

²⁰⁰ „Дионис се, попут Протеја, креће кроз све облике бића, од највиших до најнижих. Људски, животињски, биљни, минерални: ниједан нема посебан статус. Сви су изједначени и посвећени у континуитету природне енергије. Изједначавајући велики ланац бића, Дионис не поштује никакву хијерархију“ (Паља 2002: 83).

Карактеризацијски принцип дијалектичког укрштаја стихије пролећног буђења, надирања и *нахрупљивања* као означитељ дионизијског и симболике сунца као амблематске слике аполонијског принципа отуда бива нарушен, како естетички, тако етички али и политички, зјапом који се конституише као домен *екстимног* у историјском портрету Алкибијада Великог. На аспект екстимног, као парадоксалног простора истовремене спољашњости и унутрашњости, указивано је као на тополошку издвојеност из поретка језика – историје, митологије, политике – или из, психоаналитички казано, симболичке кастрације (в. у: Финк 2009: 139). Другим речима, домен *непобедивости*, као фантазматски домен Алкибијадове личности из којег се испреда *мит*, али и као политичко-идеолошки ефекат који има своје реалне одјеке у *историји* као причи о епилогу Пелопонеских ратова и краху атинског полиса, резултат је наслуђивања оне равни јунакове карактеризације која оставља нелагодно-закорњени утисак – како на читаоца тако и на друге ликове романа – о онтолошкој другости протагонисте. Природу те онтолошке другости вероватно најбоље артикулише један Сократов доживљени говор:

„Сократ је код Алкибијада најчуднијом сматрао његову лакоћу, ужасавајућу лакоћу демона – само за утваре не постоји разлика између студени и жеге, између ноћи и дана, а понајвише између добра и зла. Плашило га је код Алкибијада и то што се није очистио од гријеха – људи једни друге воле и мрзе, везују се и одбацују, одобравају и одричу. Човјек и битак обавезно се налазе у некаквом односу. Алкибијад као да је сâм био битак, зато није имао однос према њему“ (АВ 31).

Поистовећивање Алкибијада с битком, које долази последично из увида да је атински демагог лишен елементарне хумане способности *да се односи* ка Другом, нотира још једном његову нагонску природу и евоцира тзв. мит о ламели. Лаканов мит о постанку живота изравно је супротстављен оном Аристофановом изнесеном у *Гозби*, према којем се живот твори у *подели* на Ја и Другог, а субјекат конституише у потрази за својом идеалном половином у Другом, те да је мањак Другог као друго име жудње Другог оно што почива у средишту субјективације. Андрогин чувеног атинског комедиографа егземпларна је фигура Западне метафизике коју су изнедриле аполонијске и јудео-хришћанске традиције, утемељене на тежњи „да савладају или превазиђу природу“ (Паља 2002: 7) управо кроз сублимни принцип постављања Другог у домен врховног (објекталног или трансферног) односа, унутар којег, речима Левинаса, „кроз друге ја сам у себи“ (Левинас 1999: 171). Отуда би, према Лакану, примордијални облик постојања материје био оно што у стварању те релације бива потиснуто, а то је – показује се – грубо материјална, органска, односно реална димензија преегзистенцијалног и претсимболичког, где владају силе нагона. Живот се зачиње, вели Лаканов мит, не сферично – као код Аристофана, већ у ембрионалној, јајоликој форми коју Платонова мисао потискује:

„Сваки пут кад се развију опне на јајету, одакле излази фетус који постаје новорођенче, нешто – замислите начас – одатле пољеће, нешто што се лако може учинити с јајетом као и са човјekom, на име *hommelette*, или ламела.

Ламела је нешто посве пловнато, што се премјешта као амеба. Само је мало комплицираније. Али пролази свугдје. А будући да је то – одмах ћу вам рећи – нешто што има везе с оним што сполно биће губи у сполности, то је, као што је амеба у односу на сполно биће, бесмртно. Зато што надживљује сваку подјелу, зато што опстаје у свакој раздиоби.

Па, то није охрабрујуће. Замислите само, да вам то обавије лице док мирно спавате...

Морали бисмо ући у битку с таквим бићем. Али то не би била угодна битка. Та ламела, тај орган, чија је особина да не постоји, али који зато није мање орган [...] то је либидо (Лакан 1986: 210).

Дистинкција аполонијско : дионизијско отуда се може видети као израз двеју дијаметрално различитих односа према примордијалном ламели: аполонијски принцип функционише као његово ништење кроз сублимацију, док би дионизијски принцип представљао заводљиви покушај његовог имагинирања. Означитељ тог иреалног органа нагона, односно место на којем се он утекстовљује у роману Вере Мутафчијеве, јесте Алкибијадов осмех:

„Његови дугачки, плавокоси увојци тако су ниско прекрили његово чело да нитко није видео Алкибијадов осмијех. Једино он на њему није био лијеп. Некаква рана гњилеж, вјесник кужног труљења – на мраморноме злаћаном савршенству“ (АВ 18).

„Ако је некад нешто кварило чувено савршенство Алкибијадова тијела, то је био осмијех – непојмљиво иритантан успркос своме бљештаво бијелом сјају, успркос свој радости живота којом је зрачио“ (АВ 132).

И кад се преточи у смех, који, наместо виталистичке ведрине, пикарског подсмеха или карневалског лакрдијаштва, постаје акустички и чулно доступни израз описане притајене непријатности и зазорности физичког портрета, тај *расцеп* у аполонијском савршенству, односно телесни отвор као метонимијска представа зева несвесног, постаје онај зјап из којег се „одвајају“, као из Лаканове ламеле, све дионизијски форматиране представе Алкибијадовога лика, а реч је о:

„мноштву утвара које као да прекривају и прикривају средишњу Празнину. Статус ламеле је чисто фантазматски. Ово слепо, неуништиво устрајавање либида Фројд је назвао ‘нагоном смрти’, а овде би требало да имамо у виду да је ‘нагон смрти’, парадоксално, Фројдов назив за саму његову супротност, за начин на који се *бесмртност* јавља унутар психоанализе: за језиви *ексцес* живота, за ‘не-мртви’ порив који устрајава с оне стране (биолошког) циклуса живота и смрти, настајања и пропадања“ (Жижек 2017: 67, курзиви ауторови).

Другим речима, дионизијски аспект Алкибијадовога портрета тек је имагинаријум оне инертне, сирове силе природе, која рађа живот из себе саме, претећи да га, дијалектичким следом нагон живота – нагон смрти, присвоји, асимилије и на концу – поништи у симболичком смислу. Није случајно што је, у контексту Алкибијадове карактеризације, управо смех дат као повлашћена метафора ламеле, будући да је смех дериват *гласа* који се показује као оружје Алкибијадове непобедивости. Ако се глас као такав појављује на две паралелне равни наратије – као средство Симболичког, у реторичком виду веште демагогије, митизације и идеологизације, али и као одјек Реалног, у виду смеха као метафоре органа пулсије, конституишући лик протагонисте и као врхунског политичара и као фигуралног репрезента нагона, онда он постаје сигнал расцепа између значења и уживања у самом чину *нахруљивања у повест*. Сви ти елементи чине оно што би се могло одредити као концептуални ниво историјског портрета Алкибијада Великог.

8.4. (Анти)Филозофски ниво историјског портрета Алкибијада Великог

Унутар концептуалног нивоа историјског портрета главног јунака романа Вере Мутафчијеве, средишње место заузима домен непредстављивог и покушаји његове симболизације у оквирима дихотомија спољашње : унутрашње и аполонијско : дионизијско, као и упризорењем, утекстовљењем и уприсутњењем расцепа који почива у самом средишту тих дихотомија – у простору екстимног. У средишту стратегије расцепа – као књижевноуметничке стратегије карактеризације – почива рад нагона који је вероватно најсликовитије дочаран у оним моментима када се Алкибијадов доживљај света и његово поистовећење са слепом стихијом природе одиграва на плану соматике. То је, дакле, онај ниво који проблематизује чињеницу да је реч о историјском портрету, будући да је концептуално заснован управо на поништавању домена историјског као битног учинка Симболичког у сваком његовом смислу – од временитости и телеологије до његове дискурзивне структурисаности. Двосмисленост императива *нахрупити у повест* разрешава се овде у корист негације пре него у корист асимилације, присвајања и освајања историје, будући да концептуални ниво историјског портрета подразумева *расипање, шикљање, преливање, потапање и ликовање* једне фигуре која оваплоћује органску потребу за тријумфалним повратком у примордијалну материјалност Реалног, лишену Другог. То разрешење на књижевноуметничком плану бива представљено разбоковањем фигуралног језика или, прецизније, развијањем живописних слика и орнаментике засноване на натуралној и бестијалној метафорици науштрб линеарне историјске фабулације, чији је – испоставља се – сабласни поетички двојник.

Иронијска структура *Алкибијада Великог* условљава, међутим, постојање области у оквиру које се у роману Вере Мутафчијеве проналази неизбежност саодношења с Другим. Реч је о филозофији, чији репрезент постаје лик Сократа – јединог аутентичног Алкибијадовог опонента. У том контексту, романескна реч бугарске списатељице једним својим делом представља одговор на барем два Платонова сократска дијалога – *Алкибијада* и *Гозбу*. Васкрсење Другог, односно значај који Други добија у конституцији идеалног субјекта остварује се кроз фигуру Сократа утолико што лик оца филозофије питање етике у наведеном дијалогу не поставља у уски контекст политичке, прецизније тиранске моћи – како то чине остали ликови у роману, а што је и почетно становиште самог Платоновог дијалога *Алкибијад* – већ га ситуира унутар гносеолошко-педагошког, делфијског императива *спознај самога себе*. Сократов став да је Алкибијадова егзистенција својеврсно инверзно остварење тог императива унутар атинске стварности, иронијски је одговор на лицемерје самог Града који, према Алкибијадовом увиду, „тајно машта о оном о чему сам ја проговорио“ (АВ 35). Опонирање Алкибијада и Града не одвија се на плану садржине етичких координата унутар којих се успостављају, будући да се у њима открива есенцијално вредносна истост, већ на плану њихове манифестације која детектује разлику у аутентичности (само)репрезентације: док Град тек под окриљем ноћи открива своје дионизијско-бахантске, аморалне и девијантне, у основи аполитичне – те отуда, из перспективе „дневне“ Атине, blasphemично-ентропичне склоности, износиће на светлост дана само оно што ће представљати његово демократско и аполонијско наличје, дотле се Алкибијад не устеже да свету изнова церемонијално и опсцено демонстрира своју несталну и плаху природу, подложну али истовремено и имуну на различите видове тумачења и етичких процењивања. Индикативан тако постаје филозофско-интерпретативни „агон“ између Сократа и Критије, у којем атински коленовић оптужује потенцијалног тирана за вероватно највећи сократски грех – недоследност:

„Алкибијад посједује највеће несавршенство: недоследан је, промјенљив попут вјетра око отока, многолик попут прегладњелог комедијаша који игра пет ситних улога у једној те истој представи за сухи крух... Гдје му је, има ли Алкибијад уопће особност, или су у једну торбу богови набацали, за своју забаву, безбројно мноштво недорађених, незавршених људских карактеристика?“ (АВ 23–24).

Уочавајући „између редова“ цитираних Критијиних речи завист испољен према објекту његове нетрпеливости, којој етичка надмоћ служи само као алиби, Сократ Вере Мутафчијеве ступа у дијалог с Критијом – дијалог који тек формално, својим драматским набојем и динамичном разменом реплика, наликује једном типичном сократском дијалогу, партиципирајући у својеврсној индиректној али убедљивој карактеризацији самог историјског портрета главног антијунака. Ако је сократски дијалог мајеутичка форма „порађања истине“ кроз реч, где, по правилу, Сократ, заузевши иронијски маркирану позицију *знања незнања*, преузима саговорниково становиште доводећи га до пароксизма и указујући на његову нелогичну природу, усмерава опонента у правцу увиђања властите гносеолошке недостатности, онда се ова романескна обрада те филозофске форме оглушава већ о почетну претпоставку о предмету расправе. Низ Платонових сократских дијалога, наиме, за своје теме узима релевантне филозофске, етичке, естетске и антрополошке проблеме попут људске природе, љубави, лепоте, пријатељства и политике, које логичком апаратуром и строго вођеном дијалектиком деконструише у разговору са својим „опонентом“, ма ко он начелно био. У фикционалном сократском дијалогу Вере Мутафчијеве, међутим, чини се да је, пре него да буде на предмету расправе – а то је Алкибијадова етичко-политичка проблематичност – акценат стављен на сам лик саговорника, његову природу и позицију из које говори о другом. Сходно томе, разговор Сократа и Критије престаје бити филозофски сократски дијалог и постаје *метадијалог* у којем Сократ искушава саме границе дијалошких могућности, не фундирајући их на ономе што је изговорено већ на ономе што се прећуткује. Оно прећутано – Критијино *аристократско гризодуије* с једне и Сократово *ликовање кипара над аристократом* (АВ 24) с друге стране – представља рансијеовски

схваћено *политичко несвесно* датог дијалога које се, чини се, у интерпретацији Вере Мутафчијеве не исцрпљује у детектовању његових корена у оквирима класне борбе агониста. Оно на шта доиста упућује политичко несвесно наведене сцене, задржавајући се и у оквирима несвесног књижевности, јесте дискрепанција између онога што је *споља* и онога што је скривено *унутра* а што се конституише не као домен конструктивистичког, мисаоног или класног већ као искључиво домен сингуларног, односно психолошког. Отуда, Сократов позив „Спознај себе, Критијо!“ (АВ 24) престаје бити филозофски, премда по својој синтаксичко-лексичкој артикулацији идентичан оном делфијском, да би се трансформисао у психоаналитички, а тиме и у посве антифилозофски императив о нужности суочења с потиснутим као повлашћеним местом истине субјекта, изречен, иронијски, од стране оца западне филозофије и њеног рационализма.

Резултат наведене импостације Сократовог гласа и, структуралистички казано, места с којег проговара, управо и представља залог иронијски заснованој контрапунктној композицији целокупног романа: јер, неконфрнтиран с ликом Алкибијада као структуралним антиподом, неприказан као Критијин дијалошки опонент и, на концу, имажиниран искључиво као репрезент бескомпромисног поверења у високе етичке потенцијале човека, Сократ би у роману Вере Мутафчијеве остао тек бледа „репродукција“ оне фигуре какву је Западном мишљењу у завештање оставио Платон, управо кроз текстуализацију и својеврсну разраду иницијалних идеја атинског мајеутичара што раскривају и његову личност. Уместо тога, Сократов портрет у *Алкибијаду Великом* постаје важан индикатор оне романескне логике која се одвија у такту субверзије уврежених схватања и општеприхваћених, окошталих знања о прошлости.

Да сократски дијалог у себи већ садржи антифилозофски потенцијал није, међутим, тек стваралачко „откриће“ Вере Мутафчијеве. Индикативно, могуће га је наслутити у Платоновој *Гозби*, и то ни мање ни више, и не случајно, у оном сегменту који је у непосредној вези с антихеројем бугарске списатељице: беседом Алкибијадовом. Находећи се као епилошка реч гласовитог дијалога о љубави, беседа Алкибијадова у традицији тумачења тог Платоновог дела заузима парадоксалну позицију: препозната не само као „најдужи“, будући да „запрема петину целог Платоновог дијалога“, већ и као структурално индикативан, јер навешћује преокрет када „схватамо да је сам Сократ права тема дијалога“ (Аћин 2014: 94), тај сегмент *Гозбе* истовремено је одбациван и као, у најмању руку, филозофски ирелевантан:

„Оно што се у *Гозби* дешава након Диотиминог говора, према филозофима, више није пертинентно. Према њима, Алкибијадова прича се исцрпљује у скицирању Сократовог лика, у потцртавању његовог темперамента, његове моћи да одолева, његовог презирања чулних задовољстава, свих оних квалитета који доликују филозофу и који чине идеални облик филозофског живота“ (Морончини 2017, s.a.).

Та и таква апотеоза Сократовог лика, изнесена у бурлескно-карневалским тоналитетима завршног дела *Гозбе*, премда неинспиративна филозофима, представља вероватно један од најподстицајнијих древних текстова за лакановску психоанализу, имајући у виду да је открила жељу Другог у срцу говора о објекту љубави, притом дискурзивно маркирану одрицањем од непосредности аналитичке синтаксе као залога транспарентности и подразумевајућег подударања речи и ствари:

„Чини ми се да си трезан, Алкибијаде, јер ти иначе не би тако обазриво обилазио око ствари и покушавао да сакријеш циљ ради кога си све ово рекао, и као само узгред спомињући изнео си га на крају своје беседе; као да ниси све рекао зато да завадиш мене и Агатона. Ти мислиш да ја морам само тебе љубити и никога другога, а Агатона да само ти смеш љубити и нико други. Али се ниси сакрио, него, ето, та твоја сатирска и силенска драма сасвим се открила!“ (Платон 2015: 74).

На централну фигуру Алкибијадове беседе – фигуру силена – већ саму по себи слојевиту и конструисану на принципу игре скривања и откривања, Сократовим речима указано је као на херменеутичко-реторичку варку. Иницијално постављена као решење загонетке Сократовог лика, као оно што се Алкибијадовим речима открива као истина Сократовог лика, она се сада, Сократовим речима, демистификује као провидна аналогија или неуспела метафора сопства што има за циљ да, откривајући истинску природу филозофа,

замаскира нешто друго: компликовани трансфер на сасвим приватној релацији Алкибијад – Сократ – Агатон.²⁰¹ Љубавни троугао који се објављује на маргини *Гозбе* отуда, могло би се рећи, непосредно фигурира као неочекивана и проблематична манифестација негације свега онога што је у дијалогу речено о еросу, укључујући и његовог семантичког тежишта које представља Сократову завршну реч на ту тему – Диотимин љубавни говор. Ако је Диотимино – а тиме и Сократово – виђење ероса као жудње и стремљење душе ка лепоти, доброти и истини, па отуда и ка свету идеја које је, уосталом, како вели платоновско-сократска космологија, душино аутентично праизвориште, онда је епилошка сцена уведена управо Алкибијадовим ликом његов антифилозофски контрапункт. Означитељ антифилозофског преврата у чувеном Платоновом дијалогу, Алкибијад самом својом природом, датом у *Гозби* имплицитно, бокачовском сликом бучног и насилног упада – *нахруљивања* – младог војсковође у узвишен и високореторски постављен контекст филозофске расправе, постаје индикатор „подземног“ рада логице унутар које је питање Другог сада могуће не филозофски промишљати, као у дијалогу о љубави, или га пак поставити као нужно мајеутичко-гносеолошко средство за досезање истине, како се то чини у оквиру саме поставке сократског дијалога. Антифилозофска могућност коју отвара завршетак *Гозбе* тиче се, наиме, увиђања да Други може постати „*радикализам чистог догађаја*“ којему она [антифилозофија – А.С.] тежи“ (Кордић 2013: 136). У роману Вере Мутафчијеве, с таквом другошћу протагониста се суочава при паду у персијско заточеништво, о чему ће бити речи у наредном поглављу. Али, на првом месту, тај радикализам чистог догађаја Алкибијад ће представљати самом Сократу, и то у оном приповедном аспект у ком Мутафчијевин роман преиспитује улогу Сократа у конституисању западне метафизике.

С друге стране, дијалог *Алкибијад* поставља питање Другог у нешто неочекиванијој форми концепта старања о себи, баш онако како то сумира Фуко: „Поука ‘брини се о себи’ била је за Грке један од главних принципа полиса, једно од главних правила за друштвено и лично вођење живота и за умеће живљења“ (Фуко 2014: 82). Један од облика у којем се однос према Другом манифестује у императиву старања о себи, јесте његова педагошка функција коју, уосталом, исказује већ и сама форма дијалога, специфичног по томе што његови учесници нису равноправни сабеседници, како на томе Сократ најчешће инсистира образлажући на другим местима (макар сценично фингирану привидну) демократичност своје мајеутичке методологије. Дијалог *Алкибијад* издваја се управо по томе што у њему филозоф недвосмислено и неприкривено заузима супериорну позицију *знања*, или прецизније – *учитеља*. Наиме, Сократ иницира дијалог с Алкибијадом мотивисан увиђањем да младић, премда амбициозан и самоуверен како у политичком тако и у психолошком смислу, пати од прекомерности незнања узрокованог одсутношћу самоспознаје, која је пак директна последица недостатка бриге о себи. Подстакнут искреном љубављу према младом војсковођи и уверењем да је овај у правом узрасту када се ваља постарати о самом себи, одрећи се овоземаљских удобности, површне славе и тиме бити на корист држави, „да она постане боља, да се њоме боље влада и управља“ (Платон 2014: 47), Сократ се упушта у авантуру подучавања умећа живљења које је још једном елаборат његове водеће идеје о души као о остатку највише божанске мудрости унутар иманенције људске природе. Наравно, у Сократовој позицији нема ничег од сувопарне дидактике или поучавања *ex cathedra*; она, уосталом, подразумева једну динамику или вид трансфера на ком није акценат у другим дијалозима, а то је паралелно самоусавршавање самог педагога у процесу поучавања вољеног штићеника. Међутим, она својом издвојеношћу у односу на саговорника представља ексклузивитет у свету сократских дијалога, утолико што указује управо на Сократа као на оно структурално место унутар дијалога које се у односу на друга издваја према својим не

²⁰¹ Индикативно је да анализирана сцена *Гозбе* – тако некарактеристична за сократски дијалог – показује изненађујуће структурално-аналитичко подударање с агоном Сократа и Критије у роману *Алкибијад Велики* и да се то подударање појављује управо у оним аспектима кад филозофска мисао, односно романескна реч, почне да опалира антифилозофским значењима.

само сазнајним, већ на првом месту *етичким вредностима*; где се управо гласовито *знање незнања* – та лозинка западне филозофије и израз њеног археа у васколиком чуђењу пред светом – указује као структурална опсена.

Етичке вредности о којима је реч неодвојиве су, свакако, од Сократовог портрета, онаквог каквим нас је опскрбила историја западне филозофије; у име тих етичких вредности, Сократ, напослетку, испија отров од кукуте и умире, супротстављајући се свеопштем лицемерју суграђана, а потврђујући се у својој бескомпромисној доследности и оданости ономе што је видео као истину, поставши тиме вечна филозофска икона: „Али тада сам ја не речју него делом поново доказао да мени – ако то није сувише грубо рећи – нимало није стало до смрти, а да ми је уопште стало само до тога да не радим ништа ни неправедно ни безбожно” (Платон 1985: 60). Оне су се, међутим, у Платоновом делу потврђивале увек посредно,²⁰² будући да би се свако устоличавање Сократовог лика као (пре)носиоца мудрости или готових знања косило са основним мајеутичким постулатима о рођењу истине из духа дијалога и етаблирало филозофа као морализатора или идеолога. Сама чињеница да је Сократ човек од усмене речи те да иза њега није остао ниједан текст нити писано (ауто)сведочанство, говори у прилог политропичности његове мисли, која се опирала сваком виду фиксирања, методолошки баштинећи филозофово уверење да само жива реч и – што је важније – жива реч *упућена другом* у утопији бескрајно слободне дијалогске размене, трасирају сазнање света и сазнање сопства као својеврсну *догађајност*.

Па ипак, немогуће је пренебрегнути упадљиво платоновско поимање Сократа као отеловљење и баштиника највиших истина, као, напослетку, врховног учитеља, упркос жељи самог филозофа да буде тек бабица која помаже при пораћању истине, како поручује амблемска реторичка фигура мајеутике. Тако је могуће приписати му низ сасвим извесних и недвосмислених атрибута који се неретко чине супротним атрибутима који би красили једног идеалног мајеутичара: Сократ се у низу платоновских дијалога открива – посредно, структуром конкретног дијалога, или чак непосредно, речима других учесника и саговорника који му се неумерено диве – као путовођа, као мудрац, аскета у име највиших вредности, онај који једини зна истину, онај који се од светине издваја својом доследношћу, аутентичношћу и спремношћу да се жртвује зарад идеја правичности и добра, да би се – индикативно, у једном од најранијих Платонових дела, у *Алкибијаду* – експлицитно самодекларисао као учитељ узев у обзир, да се претпоставити, управо све постојеће врлине којих је филозоф очигледно могао бити свестан.

Чини се да је управо на тој, у филозофској традицији већ постојећој дискрепанцији, Вера Мутафчијева градила лик Сократа, користећи је на сасвим специфичан начин. Ако су нелагоде око Сократовог лика у Платоновим дијалозима резултат судара природе мајеутичке методологије која почива на гносеолошко-етичкој апотеози феномена дијалога науштрб бахтиновске *завршене речи*, сувопарне дидактике, идеологије једне истине или култа личности субјекта за ког се претпоставља да зна, и – с друге стране – Платонове ауторске оптике која пак препознаје Сократа као јединог аутентичног носиоца тих и таквих вредности, посебног због своје спремности да их дели с другима и да за њих страда, истовремено тежећи да одоли апологетским конотацијама, могло би се рећи да се на плану романескне речи слична динамика одвија у оквиру приповедне перспективе, а дефинитивно разрешава у корист визије сложеног и проблематичног Сократовог саморазумевања на самом крају романа; саморазумевања неомеђеног оквирима старогрчке мисли, већ трасираног модерношћу. Јер, баш као што се у *Гозби* ерос не открива само као врла, екстатична жудња калокагатије, већ и као скоковита динамика и игра амбивалентних, нијансираних осећања међу актерима, тако се и лик Сократа у *Алкибијаду Великој*, поунутрашњујући неразрешености и двосмислености Платонових дијалога, показује као полигон „силенске

²⁰² Постоји, додуше, место у *Одбрани Сократовој* на којем Сократ експлицитно брани своју позицију мудраца позивајући се, међутим, на пророчиште у Делфима и на Пителину тврдњу да „нико није мудрији од мене“ (Платон 1985: 47), при чему као и сведока упућује директно на брата оног преминулог пријатеља који је пророчици поставио питање о његовој (Сократовој) мудрости.

драме“, садржан од оног што је видљиво и невидљиво, творећи управо том дијалектиком иронијску структуру самог романа. На који начин?

Узев у обзир да иронија постоји онде где и свест „која себи намеће кретање тамо-амо све до антитезе, и почев од ње“ (Јанкелевич 1989: 54), хипотеза да структура романа почива на опозицији Алкибијад – Сократ чини се да је доведена у питање. Па ипак, околност да је читав Алкибијадов животни пут демонстрација неодрживости Сократових егзистенцијалних начела, те да двојица јунака стоје један наспрам другог као романескна теза и антитеза етике и светоназора Платонових дијалога, показује се као неупитна чињеница:

„Све што сам тих осам година чинио, теби сам објашњавао, теби показивао. У својим мислима, наравно, јер оне су биле битне. Једном ријечју, ја ћу и у будућности разговарати са Сократом, неовисно о томе хтио он то или не“ (АВ 301).

Да је Алкибијадов животни пут, наративно укотвљен у миту о његовој непобедивости, заправо скривени дијалог са Сократом, сведоче многи протагонистини искази расути по читавом тексту, у којима се он изравно, најчешће ликујући снисходљиво, обраћа свом бившем учитељу и у одсућности. О томе контемплира и сам Сократ, док у тренутку у ком постаје свестан да ће га Атина окривити да је „одгајио чудовиште“, отписује бекство из града као разрешење, будући да би то бекство сасвим личило на „алкибијадство, то јест на начин живота који је Сократ нијекао“ (АВ 288). А у прилог томе да тај однос премашује границе егзистенцијалне конкретности, компликованог међуљудског односа у којем је дошло до мимоилажења некада блиских пријатеља и сабораца, па чак и филозофског спорења опонената – ако је, у случају Алкибијада, могуће говорити о некаквој филозофији – досежући границе универзалног суочавања супротних начела и опробавање *коначних питања*, говори и Алкибијадово уверење изречено на самом крају романа: „А ти и ја још увијек смо и бит ћемо у узајамном односу па макар то био и спор. У двобоју, на примјер. Он ће трајати, знаш... Врло вјеројатно, дуго након твоје и моје смрти“ (АВ 300). Срж тог спора изнесен је пак Сократовом лапидарном примедбом: „За мене је морал изнад свега, за тебе он не постоји“ (АВ 300). Наведена реченица вероватно најверније осликава лик филозофа у роману Вере Мутафчијеве, будући да се он, пре него да наликује свом прототипу из Платонових дела, може поредити с фигуром стоичког етичара или мученика средњовековног типа. Наиме, из романа бугарске списатељице упадљиво одсуствује Сократово учење о идејама,²⁰³ које је базично идеалистичко исходиште његове етике. Уместо тога, на делу је, као филозофија Сократовог живота, оно што бисмо могли одредити као практични морал или често баш – политичка етика каснијег, аристотеловског типа. Дакле, упркос томе што је већ у раном дијалогу *Алкибијад* управо Сократова политичка етика доведена у непосредну и нужну везу с идеалистичком концепцијом душе, а кроз праксу бриге о себи, чини се да се изостајањем те димензије Сократове мисли и прибегавањем секуларног етичког анахронизма настојало романескном наглашавању њене нетрансцендентности у корист утемељености у бескомпромисном егзистенцијалном и психолошком избору филозофа као ултимативно личном чину јунака, а све да би се формирала структурална контратежа између његове егзистенцијално-психолошке стамености наспрот Алкибијадовој непоузданости, недовршености, фрагментарности, флуидности и несталности.

Међутим, завршетак романа, у виду својеврсног контрапункта, доноси радикално другачију логику, нијансирајући приповест о овом поглављу грчке историје, и на концу – о једном политичару и његовом гласовитом учитељу на специфичан, амбивалентан начин. Ако је разлика у прототипу и јунаку романа у највећој мери и на први поглед заснована на не приметној и не толико пресудној разлици у историјски нелегитимној неутемељености његове филозофије у трансцендентним и метафизичким коренима, онда крај романа доноси значајнији раскорак који директно утиче на могућност алтернативне перцепције Сократовог лика и његове улоге у историји филозофије. Најупечатљивији биографски моменат сократске „хагиографије“ – а то је, нема сумње, његова смрт, односно предсмртни часови, у којима

²⁰³ Прецизније речено, на свет идеја као најбазичнији сократски филозофски конструкт реферисано је у роману не више од пар пута, и управо дата места одају утисак извесне артифицијелности.

Сократ исказује помиреност са судбином као резултат узвишене мудрости и одрицања од недостојног, пуког животарења који од њега изискује компромитовање властитих уверења, у Платоновом дијалогу *Критон* артикулисани су, одлуком да се не прихвати предлог пријатеља који подразумева бекство пред оним што је неминовно: „Јер, ја сам не само сада него и увек такав човек да никакав други глас у себи не слушам до онај који ми се у размишљању покаже као најбољи“ (Платон 1985: 77). Тај глас на који реферишу Сократове речи и који му у овом случају не дозвољава да кукавички бежи од смртне пресуде „светине“, исти је онај на којем почива Сократово учење о моралу: глас даимона, његовог филозофског и духовног „путовође“ који порекло води управо из света идеја, а због чије је неортодоксне природе Сократ усталом и осуђен за богохуљење и кварење атинске омладине. Шта се, међутим, у романескној обради која „брише“ аутентично религиозну позадину Сократове етике, десило с даимоном?

Тај „други глас“ у романескној структури Сократовог лика, испоставиће се, одиста постоји и то је онај глас који се на формалном плану романа отеловљује не као некаква спољашња ентелехија каквим се чини даимон, већ доживљеним говором јунака, као могућношћу приповедног упризорења силенски скривеног и невидљивог. Истовремено, као такав, он представља интернализовану апорију Сократовог карактера препознату као апорију субјекта за ког се претпоставља да зна и субјекта знања незнања; ону апорију што својим лиминалним обликом – што представља доживљени говор као граница приповедања у првом и трећем лицу – сугерише о потиснутим аспектима филозофовог саморазумевања. Новина коју доноси на тај начин располућени Сократов лик јесте конструисање његове фигуре не као Алкибијадовог светоназорног антипода, нити као узорне слике филозофа етички противстављене главном антијунаку романа, већ као једне егзистенције која, упркос или управо због својих чврстих етичких уверења, непоколебљивости и постојаности које су га прославиле и посведочиле о исправности његове филозофије, бива онемогућена да живи аутентично. Иронијска структура *Алкибијада Великог* отуда не почива у контрастирању двају погледа на свет и двају различитих психологија, већ на крајњем увиђању њиховог неочекиваног и парадоксалног сагласја које бива утемељено на открићу да је нераскидива веза Алкибијада и Сократа заснована на *жељи Другог*. То је тачка унутар које се оспољава аналитичка или антифилозофска перспектива иронијске структуре романа, коју је Вера Мутафчијева могла наслутити у читалачком сусрету с антифилозофским епилогом Платонове *Гозбе*.

Али, најпре: на који начин је, уместо контрастирања, остварен крајњи паралелизам историјских ликова који твори иронијску структуру текста? Најефектније управо у оној сцени завршетка романа у којој Сократ, окружен пријатељима и саговорницима који су сви до једног у ствари његови ученици, ваља да над самим собом изврши смртну пресуду. Јер, управо у том моменту, приповедни фокус није, као дотад, на оном што филозоф говори, већ на *односу* његовог говора и оног аспекта који је у претходним сегментима романа припадао искључиво аспектима карактеризације протагонисте – опису његових физичких реакција, односно инсистирање на оном *соматском*. Неугледно Сократово тело, додуше такође уписано у историју филозофије, али као филозофски знак аскетског одрицања од оностраног у корист опредељења за идеал калокагатије што долази из метафизичког света идеја, сада се трансформише у психолошки сигнал постајући антифилозофски резидуум његове етике. У домену поделе на јавни и приватни лик, при чему је у области јавног Сократ самог себе осудио на смрт, театрално објављујући „повијесни пријекор да сте Граду одузели његов посљедњи украс: човјека који је говорио истине...“ (АВ 380), док се приватни разлистао на сукоб оног видљивог и невидљивог, упризореног као сучељавање разгранатих слика Сократовог умирућег тела и његове душе узлетеле ка оном што ће сада одредити као ништавило, учитељ по свему структурално подсећа на свог непослушног ученика. Перформативност и театралност – Алкибијадова главна својства – овде се појављују на предворју онога што ће постати ни мање ни више него *мит о Сократу* – вероватно најважнији моменат иронијске романескне текстуре *Алкибијада Великог*.

На мит о Сократу први ће указати управо Алкибијад. Његов претекст представља јавни домен филозофовог лика. Тако перспективизована, Сократова етика постаје не, како би се то очекивало, простор испољавања мислиочевог бића, оног сопства које ступа у дијалог, филозофира, брине о себи и спознаје себе у еротичкој жудњи света идеја тежећи да врлине таквог езистенцијалног искуства пренесе другима, већ се показује као маска која ваља да свом носиоцу „обезбеди” карту за – посве овоземаљски схваћену – вечност. Оно што је у свом агону с Алкибијадом одредио као „продужену сјену“ (АВ 300), другим речима, остаје оно што утемељује представу о Сократу и његовом учењу у историји филозофије – оно што је живо да данас. Та силенска природа Сократовог лика открива се у роману градивно: најпре, циничним Алкибијадовим увидом:

„Читав твој живот свједочи супротно. Ти живиш тако необично, у расколу с људским редом, тежњама, потврђивањима, да је твој циљ чит: завијештати будућности чудну успомену. То јест: мит. Изузеци се у правилу обавезно памте“ (АВ 300).

Затим, појављује се као саставни део Сократовог саморазумевања, као одјек његовог даимона и његов други глас који се испоставља не као глас филозофске самоспознаје проистекле из бриге о себи, већ као сингуларни глас истине:

„Што ће рећи, осуђен сам не само ја него и Алкибијад...’размишљао је мудрац. ‘Зашто је то код нас постало једнако? Па, ја се никад нисам мијешао у политичка дјела, посветио сам се духовном тражењу као приватна особа. А Алкибијад је сав демагогија, за њега истине немају вриједност... Зашто смо се изједначили у својој безизлазности? У праву је: због мита. Једино по чему смо нас двојица слични – сваки од нас има свој мит, иако по садржају и поукама у супротности с оним другим...’“ (АВ 305-306).

Да би се трансформисао у далекосежни интерпретативни знак последње реченице романа:

„Захваљујући њој [писаној речи - А. С.], Сократ се обогатио – а да није блијештио у пурпuru и позлати нити је водио, владао побјеђивао – једним од најтрајнијих митова које је човјечанство произвело: митом о трагајућем, мислећем, несаломљивом и непоколебљивом Човјеку“ (АВ 388).

Чиме је, међутим, симболички трасиран романескни пут ка миту о Сократу; тај пут који се сасвим неочекивано показује као извор раскорака између оног што Сократ истински јесте и онога што је за собом оставио у цивилизацијско наслеђе, упркос мудрачевим компулзивним напорима да читаву своју егзистенцију заснује на преклапању речи и дела, сопства и његове слике, спољашњег и унутрашњег? На месту узвишености самртног часа сократских дијалога какви су *Одбрана Сократова* или *Критон*, у оној тачки у којој се чини да отпочиње *један од најтрајнијих митова које је човјечанство произвело*, у моменту апсолутног преклапања онога што *јесте* и онога што се *види*, у роману *Алкибијад Велики* стоји – гађење. Гађење које се у Сократу појављује најпре у релацији ка Атињанима, да би обележило његов отклон према Алкибијадовој аутомитологизацији и иморализму, постаје не само знак унутрашњег превирања Сократове душе која наилази на гађење онде где тражи аполонијску светлост лепоте и доброте, већ постаје и обележје јунака самог:

„Када је оно ружно, створено од богова за ругло, тијело утихнуло, кад је последњи дах уз хротац напустио старчке Сократове груди, Платон је побиједио своју гадљивост и побожно склопио мислиочево очи“ (АВ 388).

Ако у срцу митотворства, репрезентованом ликом Платона, уместо апотеозе или дивинизације стоји гађење, онда то постаје поетички сигнал за отварање простора екстимног на месту где би се очекивало оспољење другог, „позитивног“ пола бинарне опозиције, или – језиком Сократове филозофије речено – идеала калокагатије и истине које се управо тада, у часу филозофове смрти, остварују у свету, завешћујући се будућности обележеној епиграфом из седамдесетих година 20. века. Уместо тога, у слици Сократовог леша, понуђено је „оно што ремети идентитет, сустав, ред. Оно што не поштује границе, мјеста, правила“ (Кристева 1989: 10), оно зазорно што „истодобно потиче субјект и претвара га у прах и пепео“ (Кристева 1989: 11). А простор екстимног, подсетимо ли се, у структури романа Вере Мутафчијеве припада ником другом до протагонисти – историјском портрету Алкбијада Великог.

Структурално-карактеризацијска блискост двојице опонената, мотивационо-симболички навешћена Сократовом дрхтавом руком која, супротно познатој слици филозофа који се радо одриче живота, оклева да испије отров, а у потпуности остварена неугледном сликом тела мртваг мислиоца, заснована на соматички као домену иманентном Алкибијадовом бићу, бива, међутим, изнова нарушена самим крајем романа, у сцени упризорења усхођења душа двојице јунака. *Post mortem* сусрет Алкибијада и Сократа доноси иронијски преокрет: не само да је Сократ увидео изворну неаутентичност сопствене егзистенцијалне позиције коју је нетом бранио животом, већ и сам Алкибијад у трансценденцију света идеја улази преображен: љубав према Трачанки Тимандри као ултимативно признање Другог у процесу субјективације условљава протагонистину духовну револуцију окруњену увиђањем да је Сократов дужник (в. АВ 387). Премда је преображај двојице водећих јунака романа мотивисан дијаметрално супротним унутрашњим процесима: Сократов – као испољавање потиснутог, силенско-даимонско испливавање унутрашњег и скривеног науштрб видљивог и перформативног, а Алкибијадов – као најпре болни и трауматични, а потом и еротички судар с Другим у којем открива сопствену мањкавост, те се као такво остварује у иронијском признању коју јунаци одају један другом, новостечене сингуларне позиције јунака завршавају у изразитом дисбалансу. Сократов мит, на који се и односи последња реченица романа, остаје да фигурира као магистрална историјска копча садашњости и прошлости, упркос томе што, истовремено, опстојава као скривено сведочанство личне неаутентичности јунака.

С друге стране, историјска димензија романескне речи, везана за лик Алкибијада као носиоца историјско-линеарне нарације, тендирајући ка митотворном статусу што има да обезбеди протагонисти вечност, поништава саму себе, свдећи, у оквирима културе сећања, бледи лик атинског стратега на ниво историјског куриозитета. У том смислу, завршетак романа Вере Мутафчијеве репрезентује тријумф екстимног, будући да, чином преображаја јунака, оно што је познато чини другим и страним (Кристева 1989: 12), те као такав, он је и репрезент антифилозофске позиције што трага за оним сингуларним у јунацима који имају свој специфични и, чини се, чврсто утврђени статус у културном памћењу. У том смислу, судбина главних јунака романа остаје обележена врховном иронијом епилошког дела, који Алкибијада затиче уроњеног у историју која ће га, како то вели приповедач, *милостиво заборавити* (АВ 94), док Сократ инаугурише формативни цивилизацијски мит од којег је читавим својим бићем, постојањем и уверењем зазирао.

9. КОМПАРАТИВНО САГЛЕДАВАЊЕ РОМАНА *ОМЕРПАША ЛАТАС* И *АЛКИБИЈАД ВЕЛИКИ*

9.1. Политички цинизам

Представља ли књижевноисторијски куриозитет чињеница да романи Иве Андрића и Вере Мутафчијеве, приближно истог времена објављивања,²⁰⁴ једним мањим делом захватајући и исти период стварања,²⁰⁵ и један и други епонимски маркирани, са, могло би се казати, амбивалентним жанровским статусом романа (историјског) лика, за централну личност и носиоца радње из историографије позајмљују, премда епохално-контекстуално удаљене, ипак, чини се, типолошки врло блиске јунаке? Има ли везе дискретна алузивност *Омерпаше Латаса* на историјски моменат настајања дела²⁰⁶ с експлицитном паратекстуалном контекстуализованошћу *Алкибијада Великог* у епилошком делу романа бугарске списатељице? И, напослетку, постоји ли скривена али семантички директна спона између опредељења за тип протагонисте какви су босански сераскер и атински стратег са самим алузивно-евокативним потенцијалом наведених приповести и њихових виновника, са њиховом могућношћу да „прелазе прагове столећа“ (Андрић 1981: 70)?

Када се говори о блискости типолошких својстава протагониста, има се на уму њихово истоветно уклапање у типске оквири фигуре *алазона*, „што значи „варалиц[е], неко[г] тко се претвара да јест или покушава бити нешто више од онога што јест.“ (Фрај 1979: 52). Ако управо јунак такве типолошке „предестинираности“ постаје онај који *прелази прагове столећа*, коинцидирајући, како то паратекстуална натукница завршног дела бугарског романа или пак алузивно-субверзивни потенцијал повести о Омерпашу сугеришу, с временом настанка и објављивања романа, чини се да су Андрић и Мутафчијева, у дослуху с духом времена друге половине двадесетог века, наслутили оно што ће представљати маркантне одреднице постмодерног доба у свој његовој идеолошко-етичкој релативности и химеричности. Почев од тога да се у теорији све до данашњих дана похрањује схватање о амбивалентној неодредивости и неухватљивости епохе већ и сумњом у погледу статуса постмодерне као својеврсне завршне етапе модернизма или, с друге стране, као радикално нове странице у историји цивилизације, тек категорије какве су симулакрум, смрт субјекта и децентрализација или флуидност идентитета, конститутивне за „доба празнине“, како је то време одредио Жил Липовецки, или пак за, према одредници Кристофера Лаша, „нарцистичку културу“, управо су и оне категорије које зазива тематизација фигуре *алазона* као централне фигуре романеских светова, због тога што постојање такве фигуре у датом случају недвосмислено указује на опсенарску расцепљеност реалности као на расцепљеност између речи и ствари, истине и лажи, слике и смисла, збиље и фантазма.

На плану тематско-мотивске и реторичке обраде фигуре *алазона* у романима *Омерпаша Латас* и *Алкибијад Велики*, интересовање за такву врсту расцепљености изражено је управо минуциозном уметничком разрадом онога што је, у контексту историјско-политичког миљеа понуђеног наведеним романима, где су протагонисте истовремено и истакнуте јавне личности, оформљено као *политички цинизам*. Политички цинизам се у наведеним романима не јавља тек као последица примордијалне воље за моћ, у оквирима *парадокса Танзимата*, где се технологије моћи транспонују из области експлицитног насиља у област реторике, односно у околностима демократске Атине, где су тиранија и апсолутна власт цивилизацијски подређене култури дијалога, консензуса, гласања и одлучивања у

²⁰⁴ Дијалог стваралаца успостављен романима *Омерпаша Латас* и *Алкибијад Велики* може се, за разлику од оног оствареног у контексту прича о Џем султану, сматрати неинтенционалним и контингентним, будући да је Андрићев роман, први пут у целости објављен тек постхумно 1977, на бугарски језик Светлозар Игов превео 1980. године (Душкова 2018: 281), док је роман Вере Мутафчијеве, настајао у периоду између 1973. и 1975, први пут објављен 1976. године.

²⁰⁵ Пет последњих поглавља Андрић је написао после 1967. године (Ђукић Перишић 2012: 521).

²⁰⁶ Интересантно је да се управо за ту субверзивну алузивност, засновану на Андрићевом семантички прегнантном коришћењу одреднице *маршал* а у вези с ликом Омерпаше Латаса, интересовала и српска и бугарска наука о књижевности (в. у: Брајовић и Душкова 2018: 291). Текстови Тихомира Брајовића и Светлозара Игова поводом алузивно-политичке димензије последњег Андрићевог романа објављени су безмало истовремено.

оквирима заједнице слободних грађана конституисане као *полис*, што је контекст који нуди полифону и децентрализовано устројену реалност, дисторзивну наспрам светова одређених унитарним идеолошким системом какав је на пример феудални. Он је такође и производ технологије сопства с једне и специфичне психолошке констелације с друге стране, оличене одабраним јунацима, које се показују неодвојивим од политике. Као што је, судећи према Платоновом дијалогу *Алкибијад*, приватно-педагошка нужност старања о себи повезана на концу с вршењем власти (Фуко 2014: 56), тако се у роману *Алкибијад Велики* та спона сопства и политичке моћи трансформише у антифилозофски импулс споне несвесног и политике, конвергентном оном који се јавља и у *Омерпаши Латасу*, а све не би ли се уметнички преиспитала природа циничког ума што се појављује као политички парадигматичан за епохални хоризонт савремености, с обзиром на то да је цинизам већ одређиван као „фундаментално обележје данашње идеологије“ (Жижек 1996: 125), а фигура циника, премда „актуелна у разним заједницама и временима“, ипак првенствено у рецептивну свест призива „модеран тип јунака“ (Алипијева 2020: 194).²⁰⁷

Цинички ум се, сходно томе, најпре може објаснити психоаналитички. „Још Лакан је нагласио да циник не верује у речи (у симболичну ефикасност), већ само у реално уживања“ (Жижек 1996: 129). И упркос томе што у свету романа Вере Мутафчијеве оперише изразито слаткоречив и вешт демагогом, чија реторика и говорничка харизма има моћ да баци у запећак његове не тако занемарљиве стварне политичке неуспехе, чини се да је „реално уживања“ исконско место његове политичке моћи, што Мутафчијева предочава метафоричким, органским сликама описа природне стихије који на читаоца, дистанцираног од демагошких трикова јунака приповедачевим и Сократовим демистификујућим гестовима, како је већ запажено, делују већма сугестивније но стратегији говорнички иступи. Фигурално-поетским језиком, на нивоу приповедне праксе, приповедач *Алкибијада Великог* демонстрира функционисање идеологије мимо њених неретко прозирних и површних симболичких манифестација, завођењем романескном речју која се, тематско-мотивски и строго референцијално узев, изглобљује из главног наративног тока приповести о Алкибијаду. Исту функцију пак у *Омерпаши Латасу* има протагонистично персонификовање преидеолошког језгра које ништи значај садржаја ма које идеологије у корист њених необјашњиво хипнотичко-опседајућих, абјектних ефеката што долазе из саме њене структуре и узглобљености у политички поредак.

Није отуда случајно што се домен уживања – категорија која би очекивано имала да припада домену психолошког и интимно-камерног – код тих јунака не појављује на обзорју њиховог приватног живота, онако како би то изискивала традиционална жанровска поставка историјског романа уз обликовање историјског јунака заснованог на дихотомији јавно : приватно. Уживање се овде пре појављује у непосредној скопчаности с политичко-идеолошким, те се као такво оно експлицитно показује како свету тако и читаоцу, ако не директним упризорењем одређених романескних сценама онда бар његовим подразумевањем. Најчешће у виду хипертрофиране сексуалности, девијантних склоности, садистичких аспирација и blasphemично-трансгресивних испада ликова, код Алкибијада метафоризовано његовим зазорним смехом, а код Латаса гротескним лицем лутке, уживање се појављује у форми прекорачења Закона, као нарцистичко-максималистички захтев свету и активно поништење Другог, смештено у домен екстимног:

„А шта је његов прави лик и шта све треба да уђе у ту слику као неопходан и његов саставни део? - Све. И ово, и ово, и ово! Све, само преображено и измењено за вечност и за потомство.“ (ОПЈ 144)

„Према мом увјерењу, наши су нам земаљски дани пружени да из њих извучемо све што нам живот нуди, с-в-е!“ (АВ 302).

И мада садржинско-мотивски некомпатибилне, будући да се код Алкибијада односе на аисторијски, виталистички аспект егзистенције окренуте ка споља, односно ка свету у ком биће тражи да се оствари *hic et nunc*, свдећи оно што му се нађе на путу на објекте свог уживања, док је код Омерпаше пре реч о преобликовању сопства усмерено ка будућности која је залог уживања у слици што има да се створи објективизацијом и монументализацијом посредством историзације властитог животног пута, заједничка им је експресна димензија тоталног захтева који субјект поставља пред свет, нудећи заузврат самог себе и сопствено уживање погледу Другог, који постоји тек да би посведочио и покорио се тој дивинизацији сопства, према утврђеној парадигми господар – слуга. У том смислу, једна димензија врхунског политичког цинизма у *Омерпаши Латасу* и *Алкибијаду Великог* почива управо у тој театралности трансгресије: он се успоставља као резултат несметаног

²⁰⁷ О сличностима и разликама између древног кинизма и модерног цинизма в. у Слотердијк 2008.

изношења на видело онога чему би у неком другом контексту била иманентна неретко и табуисана скривеност.

Друга димензија политички циничног ума предоченог романескним световима Андрића и Мутафчијеве а чврсто утемељеног у макијавелистички отвореној циничној техници власти јесте димензија лажи – онога што је алазону превасходно по дефиницији природжено. У корист хипотези да историјски портрети Омерпаше Латаса и Алкибијада Великог превладавају границе столећа, намеће се увид да је

„Традиционална политичка лаж [је] у циљу имала победу у дебати или прикривање појединих чињеница науштрб истине, док модерна лаж за циљ има да измени стварност“ (Свенсен 2024: 95).

Дестабилизвана слика света *Омерпаше Латаса* саздана на расцепу фантазма и реалности, у сталном гибању између дискурса једнакоправности и суверене моћи, те политичког контекста који меандрира од насиља до дипломатије и обратно, врхунећи у слици општег неразабирања, безумља, страсти и злочина предочених судбином Саиде Хануме и Костакеа Ненишануа, као и дубоком депресијом и безизлазношћу упризореним контемплацијама Изет-ефендије (Кучинског) и, на концу, халуцинантно-кошмарним удвајањем идентитета означеним парентетичким именовањем чланова муртад-табора, посведочава управо таквој измењеној стварности. Нема ли исту функцију и мит о Алкибијаду који у понешто измењеном облику, са предзнаком лудичког и у неку руку ренесансно-пикареско интонираног самообликовања радије него мрачно расцепљеног и схизоидног у Андрићевом роману, говори о устројењу „нове стварности“ посредством лажи – стварности баш онакве каква је потребна атинском стратегу у његовој тежњи ка нахрупљивању у повијест, саображену његовој природи, потврду да је „[м]одерни лажов [је] пре свега *творца*“ (Свенсен 2024: 96, курзив ауторов)? Истовремено, управо се у оној тачки у којој политичка лаж чини да „[Ч]овек губи утемељење у стварности“ (Свенсен 2024: 97) навешћује оно што се раније назначило као фаличност Закона: истог оног који се непрестано крши и крњи а вечито траје (*Омерпаша Латас*), тек политички цинизам романа Андрића и Мутафчијеве постаје индикатор чињенице да „идеологија може да приушти себи да открије тајну свог деловања [...] а да то уопште не утиче на њену ефикасност“ (Жижек 1996: 129, курзив ауторов). Таква дијалектика лажи, опсцености, мањка, ужитка и идеологије происходи ниоткуда другде до од

„модерног цинизма, који зна да моћ мора ударити путем слика жеља и да можемо истодобно дражити и фрустрирати снове и овисности других како бисмо провели властите интересе. Политика није само умјетност могућег, као што се рекло, него исто тако и умјетност завођења. Она је чоколадна страна моћи, која полази одатле да, прво, реда мора бити, и друго, да свијет хоће бити преварен“ (Слотердијк 2008:153).

Отуда завршеци и једног и другог романа семантички коинцидирају више него што би на први поглед то могло изгледати, превасходно у чињеници да се њихове протагонисте, могло би се рећи, у подједнакој мери, упркос свој потоњој индивидуализацији, свде на пуке историјске функције чији силазак с историјске позорнице, стиче се утисак, тек потврђује тезу да идеологија функционише као несвесно, отуд – идеологија је вечна (Алтисер 2009: 48–53). Јер, идеолошки већ проказан толико пута, мада на крају интимно и духовно преображен, решен да се повуче с историјске позорнице, Алкибијад не само да страда као жртва историје коју је одрицао и од које је на концу покушао да побегне, већ и, неочекивано, бива структурно „замењен“ Сократом: из перспективе паратекстуалне забелешке ситуиране у седамдесете године двадесетог века, *најдуготрајнији мит* представља не актер политичко-историјске приче о пропасти *полиса* који се сматра стубом западне цивилизације, већ један од савременика одбачени филозоф који је вазда супротстављао истину управо том истом миту у чије ће темеље његова персона бити уграђена, и то персона која се, романескном логиком Вере Мутафчијеве, открила као ништа мање лажна и неаутентична од оне Алкибијадове.

Структурално и идејно близак оном у *Травничкој хроници*, условни завршетак *Омерпаше Латаса* доноси антрополошко-историјску визију, понуђену из перспективе раје, о узалудности покушаја сваке промене на босанском тлу, будући да то тло, подобно насловном „јунаку“ романа *На Дрини ћуприји*, вечито траје, увек исто. Чини се да и у овом случају Андрић раби цикличну структуру митског времена не би ли понудио стилизовано-иронизовани, балканизацијско-оријенталистички аутоимаж *верига света*, на праговима цивилизација. Па ипак, упркос недостатку истинског завршетка и замашном уделу списатељске и судбинске контингентности у чињеници да последњи пасус романа обрађује тематику која, уместо да затвори приповедање, отвара врата за неку нову наративну целину, тешко је одупрети се утиску о сугестивности његове садржине, баш онаком каква је она, мимо своје незаокружености, читаоцу предочена. Наиме, у том пасусу реч је о извесном Билек-Рокхаузену, вођи трубача гарнизонског оркестра сераскерове трупе. Код тог јунака јавља се упадљива необичност: он

је, дакле, „добар музикант“ (ОПЛ 307), припадник муртад-табора, подофицир, па ипак, тај бечки аристократа, за ког остаје нејасно на који начин је, тако класно обележен, уопште доспео у редове муслиманске војске, остаје лишен ономастичке распоућености иманентне осталим припадницима Латасових редова. Заправо, једино германско име које се, поред овог, јавља самостално у процесу именовања ликова Андрићевог романа јесте *Feldmarschall Michael Lattas von Castel Grab* – означитељ једног од протагонистиних идентитета: оног затајено жућеног и имагинарног.

Није отуд случајно што се у Омеровом фантазму о портрету у бечком музеју и униформи аустријског официра запажа сличност са композиторским сећањима и причама о томе како је „још у седамнаестој години доживео да му у Бечу јавно изводе једну свиту“ (ОПЛ 307), сећањима што се из миметичко-референцијалног регистра третирања прошлости преливају у фантазам, будући тесно скопчана с психолошким стањем субјекта и контекста у којем се јављају. Другим речима, двојица Андрићевих јунака показују се на необичан начин кореспондентним и огледалним управо у домену *уживања*, које код Билек-Рокхаузена резонира последњом реченицом романа „да ће свет још имати шта да чује о њему и од њега, и да ће половина Европе играти како он и његова музика свира“ (ОПЛ 307). Необично двојништво удаљених јунака, навешћено цивилизацијски или, ваља рећи прецизније – *европски* нотираним ликом њиховог уживања има, у том контексту, да посведочи о неинтенционално завршној речи романа као о његовом судбинско-епохалном завештању с понешто неочекиваним прерокретом у Андрићевом приповедању и мишљењу: радикални индивидуализам Омерпаше Латаса, оличен као прожимање егзистенцијалног и идеолошког, које се пресликава с нивоа историјског портрета на слику света утемељену у политичком цинизму што се дискурсом романа приписује амбивалентној епохи Танзимата, упркос томе што је везано за, с једне стране, царство на умору, док се, с друге, не би остварило без проклетства Латасовог маргинално-субмисивног порекла, постаће доминантна идеологија постмодерне Западне цивилизације. Такав онеобичени итинерер и линија кретања воље за моћи открива још једном њен трансисторијски и идеолошки карактер, ситуирајући Андрића не само као писца широког епског замаха што захвата дубине историјског искуства, већ и као проницљивог тумача модерних политичко-светоназорних апорија а, сходно томе, и као антиципатора оног што ће, на тај начин контекстуализовано, тек доћи.

Ако Омерпаша Латас репрезентује облик политичког цинизма што с предворја модерности метастазира идеолошке консеквенце поникле из његове субјективности а прелазећи *прагове столећа* све до читалачког хоризонта савремености где се оне показују можда и актуелнијим но што су биле у времену настанка, онда Алкибијад Велики представља другу могућност егзистенцијално-идеолошког остварења у истом модусу. Његов цинизам би се, пре него да буде виђен као опсенарско-дијаболични, химерично-кошмарни генератор слике света Андрићевог романа, као „нека глува и тамна снага, без трага радости и светле мисли“ (ОПЛ 157), могао доживети као, држимо ли се метафоре *theatrum mundi* којом се служе и протагониста и приповедач Мутафчијеве, комедиографски реквизит.²⁰⁸ Сходно томе, могло би се рећи да се комичко извориште типа алазона код османског сераскера преображава у гротеску кајзеровског типа, док код атинског стратега завршава у иронији. Алкибијадов цинизам, поред тога што има своје „латасовско“ исходиште у радикалном индивидуализму и нарцизму као резултантама протагонистине психолошке конституције, почива превасходно у оном што Слотердијк одређује као политичко завођење у најелементарнијем облику: завођење које је омогућено физичком и интелектуалном супериорношћу наспрам друштва ком припада и чију недостатност и моралну наказност из те позиције демаскира. Та привлачност негативног јунака, која условљава низ комичних ситуација у којима Алкибијад доводи у забуну своје саборце који начас постају његови опоненти, чини се да постаје полигон који омогућава врховни

²⁰⁸ Није отуда случајно што је природа цинизма у роману Вере Мутафчијеве на нивоу фигуралног језика пренета сликама природе које дочаравају буђење пролећа; оне подразумевају виталистички предзнак својствен комедији као жовијалном, смехотворном жанру. У том смислу би се, ако се жели илустровати разлика између дискурса и атмосфере *Омерпаше Латаса* и *Алкибијада Великог*, посебно могла истаћи дискрепанција између анализираних слика природе у бугарском роману и унутрашњи монолози Изет-ефендије (Кучинског) Андрићевог дела: „Нема цветног пута који води из Турске [...]“ (ОПЛ 63–64). Потрага за одговором на питање одакле потиче та дистинктивна црта међу ликовима могла би, чини се, започети нотирањем класних разлика: Алкибијадова лакоћа постојања могла би се разумевати као производ безбрижног и привилегованог одрастања као припадника лозе Алкменоида и посинка моћног Перикла. Омерпаша Латас, с друге стране, пролази кроз тежак пут, иницијацију и конвертитство како би постао оно што јесте. Алкибијадови *пребези* пак осликавају исту ону лакоћу с којом је атински демагог могао одрастати и проводити дане у полису златног Перикловог доба.

преокрет у Мутафчијевином романескном здању: преокрет од политичке комедије ка егзистенцијалној трагедији.

Преображај из улоге моралног релативисте, отпадника (Хаџикосев 1979: 112) и богочовека (Алипијева 2020: 196) у фигуру трагичног бунтовника (Ликова 1982: 258) показује, међутим, да, за разлику од Андрића, Мутафчијева поставља цинизам као тренутак у повести противстављајући му врховну, наткриљујућу историјску иронијску свест као последњу реч романа. Јер, романескна логика конструисања заплета – са циничним протагонистом који жуди да нахрупи у историју и *запањи повест*, те отуда и да је поништи конституисањем мита о властитој непобедивости, и фигуром Сократа који жуди за истином негирајући вредност мита – те његовог коначног расплитања у неочекиваној размени, где преображени Алкибијад „нестаје“ у Сократовој визији узлета душа, док сам филозоф постаје виновник највећег мита човечанства, указује на специфичан вид наративног сентимента што настаје рођењем трагедије из духа ироније. Упркос увреженом схватању да тамо где је иронија, трагике у свом пуном обиму не може бити, завршетак *Алкибијада Великог* сугерише да се постмодерни лик трагедије јавља ни мање ни више него као иронија. Наспрам политичком цинизму, том идеолошком обележју историјског тренутка који *прелази прагове столећа*, субверзивним паратекстуалним повезивањем времена настанка дела с временом упризорење радње, ауторка поставља иронијско-трагичку свест која захвата и метафизичке дубине постојања, откривајући да је управо у оном што остаје скривено и недоследно погледу историје, али и што се показује с оне стране егзистенције, садржана сингуларна истина приповести и њено јанусовско лице.

9.2. Судар с Другим – конститутивна спона *Омернаше Латаса* и *Алкибијада Великог*

Мимо нијансираних разлика у тоналитетима и значењима, духовно-идеолошка и, у складу с тим, типолошка блискост протагониста романа *Омернаша Латас* и *Алкибијада Велики* остаје несумњива. Политички цинизам, као њихово заједнички именилац, проистиче из опсцене прекомерности њихових карактера, што се да тумачити као бескомпромисност и максимализам захтева упућених свету, те као перманентна мањкавост – расцеп у сопству – упркос осећају властите супериорности; мањкавости, која се са структуре портрета јунака пресликава на представу Закона у романима и његово фалично наличје које предупређује његово несметано функционисање. Императив означен прилогом *све* није, отуда, без разлога семантички повлашћен у оба романа: он подразумева тоталност воље за моћи у тежњи да јунаци свет саобразе себи самима; да Другог апсорбују у слику о себи. У томе, уосталом, почива успех Алкибијадовога политичког завођења:

„У Алкибијада су жеље биле толико продорне да је жељено најчешће узимао за стварност. То јест, његови фантастични снови задобивали су тјелесност, тако да би их могао дотакнути халапљивим прстима. Увиђали су их као истину и људи околу – како бисмо иначе објаснили тај апсурд да је Алкибијад успијевао сваки пут заразити својом новом стратегијом – бодром, кључајућом фантазијом – владаре и војске?“ (АВ 142–143).

Ако код јунака Мутафчијеве постоји оно што би се могло одредити као релација ка свету, то је онда однос у којем је Алкибијад делатни субјект, а свет објект који му се нуди; тај однос обележен је територијализацијом као освојивом материјалношћу која је пратеће стратегијом својство с обзиром на удео соматског у целокупности његовог бивствовања, тако да свет постоји као

„Разноликост копна, мора, комадића копна усред мора, воде посред тог копна, а поврх свега – бијели врхови и бијело сунце Хеладе; таква је лепота хеленскога микрокосмоса, у успоредби с којом је макрокосмос губитник“ (АВ 145).

Изравно супротстављена Сократовој апологији трансценденталног оностраног и света идеја као повлашћеном, тек надлазећем простору у односу на етичку, естетску и гносеолошку несавршеност иманенције, Алкибијадова похвала свету заправо је свођење тог света не само на телурну материјалност, већ и на оне границе постављене његовим сопственим телом, што значи – на потенцијалне домете његове сопствене моћи. Лепота и уживање у свету поима се тек као адекватна позорница за демонстрацију Алкибијадове лепоте и уживања, комплементарна његовој опсцени, дионизијско-анималној природи, не као вредност по себи.²⁰⁹ Стратејом оповргавање Сократа – које, у том контексту, не може бити никаква аргументација или контрафилозофија већ само демонстрирање начина на који се његова егзистенција *отеловљује* као негација вредности – отуда носи предзнак специфичног аморализма одређеног као алкибијадство – аморализма који ситуира субјекат у домен дионизијског, анимално-нагонског, екстимног:

²⁰⁹ То, уосталом, потврђује откривена истост описане природне стихије и Алкибијадовога лика.

„Самим тим што је живио – живљење је била права ријеч – Алкибијад је, према виђењу свога учитеља, потврђивао живот, не бирајући у њему ни добре ни лоше стране, лакомо уживајући у његовој самој сржи. [...] Алкибијад је обједињавао све у исти мах, управо то велико Све. Био је рођен у тренутку кад је Хелиос био у зениту – није било људске особине која би недостајала у Алкибијаду“ (АВ 32).

У том тоталитету захтева, међутим, Други је поништен да би сопство могло да се оствари у својој радикалној самообузетости, чије друго име овде постаје *живот*:

„Часна ријеч, немам воље за умирањем. Увијек кад би Сократ мудровао о бесмислу живота, мене не би успио увјерити... По моме мишљењу, живот вриједи труда и опасности; то је нешто што *садржи све* остало, како чаробно, тако и одвратно. Кад човјек пожели нешто од то двоје, дужан је прихватити и остало, то јест – живјети... Једноставна рачуница“ (АВ 178, курзив наш).

Изједначавање сопства и живота, и то у искључиво суженом домену аморализма, уживања и амбиваленције, потврђује још једном почетни статус јунака: ламела – иреални орган нагона – једина је компонента биолошког света која настаје и опстојава, *нахруљује и ликује* а да јој није потребан Други, „али главно је да се креће и живи“ (ОПЛ 157).

Иста дијалектика, према којој релација Ја – Други бива нарушена у корист хипертрофије сопства видљива је и у фигури Омерпаше Латаса: агресивност с којом сераскер поништава Другог још у детињству, у чину боголике игре именовања, има свог одјека у начину на који свет одговара његовом максималистичком захтеву:

„Све зло, тешко и необично што се у овом граду дешавало и раније пре Омера и без њега, заборављено је или произвољно стављено на његов рачун“ (ОПЛ 262).

Водећи субјект у позицију апсолутне моћи, поништавање Другог – или *мимолажење с људима* (АВ 329) – подразумева и поглед који му на тај начин деградирани Други упућује: субјект из такве перспективе постаје разлог и узрок свему, а његова моћ прераста у просторно-временски хипертрофирану, митологизирану (*Тамо где је Алкибијад, ту је и победа*), неограничену. То је судбина какву деле Омерпаша Латас и Алкибијад Велики: подређујући Другог, они најпре постају објекти²¹⁰ а потом и реалне жртве једног од његових облика пројављивања у свету, какво је Историја.

С упадљивом сличношћу, превасходно на биографском, ситуационом и хронотопском плану, а затим и на плану књижевноуметничког ефекта, Андрић и Мутафчијева граде сцене упризорења неминовног, судбоносног и метанојичког судара с Другим, који има да обележи драматичност последице што се јавља зарад трансгресивног уживања апсолутне моћи у поништавању Другог. У оба дела, реч је о Другости која превазилази дотадашњи егзистенцијално-емотивни хоризонт јунака отеловљујући се у својој најрадикалнијој форми. Али, најпре је потребно истаћи иницијалну неподударност која се појављује на обзору тако откривеног стваралачког дијалога:

„У сваком потурчењаку који се успне овако високо постоји такав ужи или шири, глув и непрелазан пустињски предео који раставља *два посве различита дела његовог живота*, упија све дозиве, гаси сва живља сећања. Без тога изолационог појаса не би се ренегат могао одржати, ни живети ни напредовати. Огромна разлика између онога што је био и онога што је сада смрвила би га у једном трену и претворила у мртву безимену прашину“ (ОПЛ 160).

„Часна ријеч – толико је ријечи Алкибијад посветио најнеповратнијем тренутку у једном људском животу: тренутку, у којем нетко подузима издају. Такав тренутак *дијели његов живот на два неједнака дијела*. У првом се држао као и сви остали људи, [...] живи с осјећајем законске грађанске пуноправности. Тај осјећај није богзнашто – говоре грађани који га имају; тако не осјећамо своје срце или плућа, док смо одличног здравља. Али од тренутка издаје надаље, грађански се осјећај (тачније, његов недостатак) почиње осјећати болно; тако боли, кажу, уд који ти је већ одрезан, његово опустјело мјесто.

Ето колико различите бивају двије половине једног те истог живота, ако их расијече тренутак издаје, а Алкибијад – обично говорљив, попут одабраних оратора – обиљежио је овај тренутак штурим говором. Тачније: није га уопће обиљежио. Уосталом, све што је важило за друге људе, за Алкибијада није. Обични смртници могли су страдати од скривених или отворених рана, боловати од недостатака и празнине, отплаћивати доживотном патњом своје

²¹⁰ „Отварале су пред њим једина врата кроз која би можда могао ући у Град: још и још победа, увијек – само победе! Његов сретни усуд у животном успону, победа је касније изродила у жестоку судбину Алкибијадову; да би имао права живјети, Атина је од њега, једва подношенога и напола лишенога права, тражила да јој плаћа победама...“ (АВ 260).

непримјерене поступке, учињене некако као у шали. То је била њихова брига и њихова мука – она се није тицала Алкибијада, миљеника судбине“ (AB 103, курзив наш).

Омерпаша Латас и Алкибијад Велики деле исто егзистенцијално искуство: оно што се на хоризонту Андрићевог романа означава одредницом *понурица*, док је у свету атинског стратега познато под термином *метек*, подразумева новостечени идентитет задобијен преласком који – како је то у оба романа исказано истим језиком – дели живот на два дела. Контекст у којем се појављује говор о том искуству, као и сам начин његове артикулације, навешћује, међутим, и основну разлику међу јунацима. Код турског сераскера наведена епизода дата је у склопу аналептичке, понируће, аналитички интониране „сесије“ сликања портрета која демонстрира „рад“ несвесног протагонисте, представљајући увид у његову психолошку динамику која је романом задата као већ завршена и дефинитивна. То је повлашћени, расветљујући тренутак до којег читалац стиже пробивши се најпре кроз слојеве приповести и стратегија карактеризације што, меандрирањем и гибањем различитих регистара и значења, од описа до дијалога, преливањем из фантастичности гротеске до политичког цинизма, осликавају јунакову тешко ухватљиву природу.

У роману Вере Мутафчијеве пак, моменат преласка Алкибијада из Атине у Спарту као иницијална каписла за сва даља и све дубља његова издајства и преласке који ће чинити његов живот, описан је као за „обичне“ људе судбоносан, а за протагонисту романа – неважан, будући да је лик већ конституисан као субјекат бесавесне и намерне трансгресије, и као онај који не хаје за реалне и симболичке границе стварности. У томе почива главна дистинктивна црта међу типолошки блиским јунацима: пашин животни пут чини се ригидно и опсесивно фиксираним ка једном јединственом циљу „– Све ћу ја ово спрати и осветити!“ (ОПЛ 159), а томе доприноси аналептичка организација епизоде преласка која у приповедној констелацији романа има херменеутичку функцију истраживања узрока његовог карактера, онаквог каквим је он задат у својој непредвидивости.

Код Алкибијада, с друге стране, на делу је, оркестрирано линеарно устројеном приповедном ситуацијом, поклапање приповедног и приповеданог времена, па се епизода преласка у неку руку посматра из садашњошћу ограничене перспективе самог јунака. Па ипак, поставља се питање због чега емотивно повишена и изразито упечатљиво изведена елаборација потенцијалне реакције „обичних“ људи заузима већма више простора од саме Алкибијадове реакције која је истинска тема цитираног места у роману. Поред тога што има улогу да тим контрастирањем нагласи протагонистину ексклузивност и његову безмало онтолошку другост у односу на свет изнад којег се поставља, чини се да је функцију пасажа, тиме неисцрпљену, могуће открити тек накнадно, у наоко немотивисаном осећању носталгије, неприпадања и меланхолије које протагониста тек након вишегодишњег изгнанства, чини се недовољно психолошки мотивисано, почиње да осећа. Андрићевски интониран, гномско-универзалистички исказ о подељености живота на два дела у чину издаје отуда, у том моменту, постаје обележје *промашеног сусрета*, али истовремено и антиципација оног што тек има да дође, а то је Алкибијадова метаморфоза или прецизније – његова *хуманизација* потоњим стављањем на место *обичних људи* и стицањем способности саодношења с Другим.²¹¹ Таква дијалектика карактеризације виђена код Алкибијада Великог изостаје у Андрићевом роману унутар конституисања портрета његовог протагонисте: историјски лик метека изграђен је на принципу унутрашње трансформације или *духовног раста јунака*, док је у случају Омерпаше Латаса пре реч о спољашњој промени, односно *социјалном расту* који омогућава јунаку да се стави на место за које од почетка сматра да му припада, док он темељно остаје непромењен. Другим речима, код Омерпаше нема духовног сазревања, већ само узрастања до места из ког субјект стиче симболичко право да одлучније, насилније и реалније поништити Другог.

Одложени ефекат који производи исказ о подели живота јунака на два дела, у свом, сада се чини, профетско-антиципаторном капацитету, бива испуњен епизодом у којој Алкибијада персијски сатрап баца у заробљеништво. Та подела која, не треба пренебрегнути, код Андрића сем

²¹¹ Наведено место у роману није усамљени случај и чини се да се може схватити као особени приповедни поступак Вере Мутафчијеве. У моменту пребега у Малу Азију и склапања савезништва са сатрапом од Сарда, дакле управо у моменту кад Алкибијад сопственим животом најрадикалније потврђује „философију“ алкибијадства, налази се следећи доживљени говор: „Наравно да нитко неће оставити неког да тек тако побегне са сцене, кад се једном прихватио играти политичку игру или епску драму у којој обавезно судјелују богови и прослављени хероји, убојице покајници и гласови савјести; прихватиш ли улогу комедијаша, излаза нема, осим након епилога кад лежиш прободен на просценију, а кор изговара поуку, изведену из твоје очајнички дуге игре која ти је досадила“ (AB 174).

егзистенцијално-духовне, има и своју реалну димензију физичког преласка границе на територију Другог, у роману Вере Мутафчијеве остварује се тек у моменту у којем протагониста бива суочен не само с политичко-културолошком другошћу Спарте, или пак с умногоме заостренијом језичком, географском и цивилизацијском другошћу Персије, већ и с ужасом радикалне Другости која се пројављује у облику страног које се тиче „свега онога што остаје изван сваког поретка и конфронтира нас са догађајима који не само да доводе у питање поједине интерпретације, већ и пуку ‘могућност интерпретације’ [...]“ (Валденфелс 2005: 41). На тај начин уобличен, судар с Другим Алкибијада Великог баца ново светло на онај који као своје формативно искуство доживљава Омерпаша Латас:

„Идућа ноћ, олујна и хладна, као да је октобар а не почетак јуна месеца, затекла га је у близини турске границе, у шумовитом пределу на једном од тешко проходних кријумчарских прелаза.

То је било у ствари стрмо точило које се на планинском поноћном пљуску претворило у бујицу невидљиве воде. Ноге су се испод младића омицале и клизиле. Он се рукама хватао за шибље на стрмим странама, па ипак је споро напредовао. Севале су муње у тукли блиски и далеки громови. Шума је хучала као олујно море. Осетио је да губи снагу и да му ветар, киша, тама и блесак муње коче и умртвљују сва чула. Ако овако настави, изгубиће свест и однеће га ова бујица испод њега као кладу низ глибаво точило.

У светлости двеју муња које су се сустигле приметио је на десној страни мало равног места под узвитланим гранама. Хватајући се за шибље и ријући земљу прстима, отискујући се и поново насрћући на малу узвисину, успео је да последњом снагом избаци на ту травом обраслу полицу земље. Напицао је јако дебло и наслонио се леђима на њу, тешко дишући као дављеник. [...] Мало равна земљишта испод себе и тврд ослонац под леђима, све је то велика благодат. Неосетно, већ је био ушао у свет нових односа, с ону страну оног што се дотле сматрало јединим могућим постојањем. Ништа више није имало имена, све је служило само непосредном циљу тренутка. Ни своје рођено тело није више осећао као познату и неизменљиву целину, него сваки део за себе, повремено и неповезано, и сваки на свој начин. Његове изубијане и расквашене ноге на мокрој земљи изгледале су му испружене до краја света, а кроз њих су у бескрајним поворкама милели трнци умора и сна [...].

Киша је попуштала, замаси ветра постајали су ређи и слабији. Младић је наставио пут, пипајући око себе у тами и тражећи утрнулим ногама тврду ивицу стазе. [...]

Најпосле, високо изнад њега почела је да се назире мутна ивица горске косе и иза ње нешто као слутња свитања. А то мало сјаја претварало се са сваким кораком све више у хладну сумпорасту светлост новог дана“ (ОПЛ 158–160).

„Потом је, промукнувши као да је био продавац воде, кренуо разбијати своју тамницу – попут луђака је ударао длановима, кољенима, плећима и цијелим тијелом о лепљиви зид, жељезна врата и размазивао по злаћаној кожи пужеве голаће или стоноге, нечујну гамад невидљиву у мркломе мраку. Тек кад је сваки његов дио тијела помодрио од ударања о камен, Алкибијад је пао на земљу.

Вријеме.

Будући да овдје није било других димензија осим таме и тишине, будући да човјек води рачуна о времену само кад је присутан и неки други човјек, уза сав свој труд да сачува мјеру за вријеме, Алкибијад ју је изгубио још у првом тренутку, сату или тједну – не зна се. [...]

Без величине, обујма, садржаја. Добро је да као могућност спознаје постоји и простор. Четири корака у дужину и још четири у ширину... [...] Пазио је да не исправи краљежницу, иначе би му тјеме дотицало храпави строп. На самоме стропу налазила се водоравна пукотиница која је пропуштала зрак, али не и свјетлост. [...]

Згадио се заточенику због своје скучености која га је ужаснула својом неумољивом затвореношћу. У њој је изнемогао због никоме потребне снаге мишића, због непотрошене мушкости човјека који је мјерио микро и макрокозмосе да би их претпоставио један другоме, напуштао други у корист трећег е да би сваког од њих одбацио на неухватљивом повјетарцу који надолази из велике удаљености [...]

То је, значи, била тамница! Гранитни саркофаг са живим човјеком принуђеним олакшавати се чућећи крај врата, у нади да ће нечистоће испури испод њих. Смрдљива влага, настала од излучевина човјека којега су даровити кипари узимали као модел [...] Мрак густ попут текућине, која није пропуштала нити звуке. С времена на вријеме чуло се само тап-тап-тап, спори кораци који су се приближавали: тамничар је шутке откључавао, стављао усред тог гњуса здјелу куханог жита и опет шутке закључавао. А заточеник се поново давио у тами и ништавиљу без икаквих временских мјерила. [...]

Је ли овај стратег, наварх, политичар, којему је као арена и Хелада била тијесна, икад претпоставио да ће у једном часу утонути у непробојни мрак у којем нема публике, непријатеља,

војника, хетерије – ничег живог осим гамади која те пипка и плази по теби успркос гнушању с којом се таареш о зидове? Кома би пало на памет да ће миљеник судбине, њезино златоковрчасто мушко дијете које је својим играма забављало богове и плазило језик њиховој моћи кажњавања, самоувјерено у своју некажњивост, да ће одједном...

Алкибијад је плакао и јецао као што није од дјетињства. Премирао је дјевојачким ужасом и младићким страховима од непојмљивог насиља над његовом савршеном, од богова и људи маженом особом. А од свих осјећаја који су га срушили у блато, најстрашнији је био овај: недоумица...

Како је могуће?

Осјећао је да луди. Лудило је надирало са свих страна у његову свијест, која је познавала само добро и боље, богато и богатије, слободно и слободније. Према разуму и осјетилима, за Алкибијада зло није било нешто непожељно и неугодно, већ нешто посве искључено. Сада када се та спознаја сударила с најувредљивијом од свих несрећа – затвором – одбио је то прихватити, просуђивати, закључивати. Безумље које је Алкибијад сматрао слабошћу нејаких човјечуљака, без милости га је спопало. Лудило је плазило попут тристо стонога под његовом лубањом, претворило је тркаће Алкибијадове удове у огромне пужеве голаће који су се немоћно савијали, кад би се одлучио помакнути [...]

Затворени немају ни воље, зато се Алкибијад изненадио кад је тобоже нетко други, а не он сам, произвео чудни звук: дан-дан-да...

Тај звук је узроковао неподношљиву бол у Алкибијадовој исклесаној лубањи, срушивши исклесано Алкибијадово тијело на земљу, помијешану с изметом.

Оно што је остало од Алкибијада није било свјесно да се спрема на самоубојство на последњи и најочајнији начин: тако да разбије главу о затворски зид“ (АВ 213–216).

У контексту наративно-хронолошког неслагања, које је и овде могуће детектовати у погледу обликовања стилско-реторички и семантичко блиских епизода романа, чини се да би Латасов трауматични сусрет с Другошћу турске царевине пре одговарао Алкибијадовом пристизању у Сард – епизоди која је, додуше, реторички већма другачије форматирана, будући да се остварује у знаку фасцинације коју протагониста испољава према апсолутној Другости грчке цивилизације. Начин на који је престоница персијског сатрапа описана сугерише да је одиста реч о другом свету, прикладно претпостављеном осећању које један Грк може имати пред територијом свог, по свему инфериорног, архинепријатеља. Јер, „[Д]алеко од тога да су варвари из грчке маште, Персијанци се овде појављују као културно и друштвено префињени, економски јаки и интелектуално даровити“ (Левелин-Цоунс 2024: [21]).

Тако, Алкибијадов први сусрет с Другошћу Персије, унутар којег се дотада суперирно позиционирана перспектива Атињана сада показује као недостатна и ограничена, омеђена уским и скученим границама микрокосмоса Хеладе, почиње симболички-сликовно да опализира и као ступање у предворје оностраног. Због неочекиваног преклапања живописних оријенталистичких слика што конституишу слику Персије као модела *оног света* и Алкибијаду блиске визије анимално-нагонско-виталистичких природних циклуса, примећује се извесно подударање у идеолошким премисама које почивају у темељима тих слика: реч је о апсолутној моћи – с једне стране суперсиле каква је Персија, а с друге Алкибијадове личне воље за моћ што не познаје границе. Но, истовремено, у тој блискости навешћена је и слутња онтолошке Другости као пандана оној естетичкој, етичкој и културолошко-цивилизацијској која се појављује на разини феноменологије страног у роману Вере Мутафчијеве.

У лелујавости и сензуалности Оријента, у грандиозним димензијама и раскошној орнаментици дворова и храмова, у музикалности језика и необичној појави самог сатрапа који је тек незнатнија метонимијска замена за оно сабласно невидљиво место где, за Атињана задојеног демократијом непојмљиво а за Алкибијада жељено централизована, почива моћ „у митском Перзеполису“ (АВ 181), у халуцинантно-ониричком, зазорном удвајању тог агента моћи на двојицу идентичних сатрапа – Тисаферна и Фарнабаза – који ће касније обележити Алкибијадову пропаст, отвара се зјап који физичку и цивилизацијску границу Хеладе и Мале Азије трансцендира на ниво онтолошке границе тек наговештене живописним описима Сарда и персијског сатрапа. Одредница *зачарана пећина источне власти* (АВ 183) којом се сублимира та врста Другости, сада постаје експлицитна реализација метафоре оностраности: тамница у коју Алкибијад бива заточен након издајства персијског суверена.

Шта, међутим, представља та тамница? Чини се да је инфернално уобличен хронотоп *зачаране пећине источне власти*, с дискретним алузијама на атемпоралност и сликовност Дантеовог пакла, отелотворена радикална Другост у оквиру које се појављује визија Персије, не због своје

културолошки усвојене странствености и идентитетског алтеритета виђеног грчким оком што се наспрам њега конституише, већ као отварање ка искуству оностраности, јер „Други, који је неодвојив од самог догађања трансценденције, смијешта се у подручје одакле долази смрт“ (Левинас 2006: 209). Уместо да постоји као распрострањена у географско-топографску, територијалну, симболичку ширину, граница или Други сада се показује рељефно *продубљеном* до нивоа хтонично-архетипских представа што захватају реално искуство смрти као ултимативне граничне ситуације – као радикално Друго. Отуд, наведену епизоду је могуће тумачити као својеврсни обред иницијације јунака с циљем да „морални поредак сагледава из једне другачије перспективе а резултат тога може бити алијенација, друштвена промена и/или индивидуална самосвест“ (Мајерхоф 1986: 24).

Дакле, обред прелаза којем читалац сведочи представља формативни судар с Другим које је смрт. Отуд се новоосвојена самосвест појављује као резултат умирања и васкрсења јунака која је и у *Омерпаши Латасу* и у *Алкибијаду Великом*, по налогу митолошке симболике, обележен архетипским набојем *воде заборава*, *невидљиве воде* или пак *базена* у којем јунак бива ритуално окупан након чега му се показало његово сопствено али сада промењено, „страно, ружно лице“ (АВ 218). Тако се језиком митолошко-архетипских наратија, како у роману Мутафчијеве тако и у Андрићевом, имагинира специфична технологија сопства што води субјект до преображаја или – дискурсом ритуала говорећи – прелаза из лимиалне фазе кризе и ентропије у фазу новоуспостављеног идентитета.

Чињеница да непосредно по окончању цитиране епизоде тамновања и чина „крштења“ не долази до наглог преокрета у Алкибијаду не негира њен превратнички карактер: напротив, чини се да је управо у том моменту посведочено о ауторкином смислу за дубоку и вишедимензионалну психолошку мотивацију. Након изласка из подземља, у Алкибијадовој глави „почели су фрцати пројекти и стратегије, несташне мале мисли ослобођене страха пред смрћу“ (АВ 224); такође, управо у том моменту бива дефинисан концепт *алкибијадства* а даљи ток радње заснован је на бројним стратеговим успесима у предвођењу Атинске флоте која под његовом командом постаје својеврсна паравојна формација или лична гарда. Чини се да је управо од тог тренутка „задубоко дестабилизован на првом месту унутарњим политичким превирањима и кризама. А та слава не дугује ничему другом до потврди Алкибијадовога мита о непобедивости заснованом на његовом аморализму.

Не ради се, дакле, о епифанијском психолошком прелому који ће преусмерити наративни ток у демонстрацију етичке или било какве друге промене јунака, већ пре о суптилном прелазу²¹² отелотвореном у ирационалној жељи за повратком у Атину – дијаметрално супротној јунаковим почетним тежњама ка експанзији – која ће тек много касније бити артикулисана нешто прецизније:

„Што онда тјера прогнанника, живећи рецимо прекрасно, рецимо као богу раван, да се увијек загледа у смјер гдје се на тједан или мјесец дана пута налази једна мала земљица, обавијена врућим вјетровима, исцрпљена у глупим окршајима за власт и зараду“ (АВ 261).

Однос ка простору који више није само позорница за манифестацију сопствене жеље за освајањем сада постаје однос ка Домовини као Другом. Типично модернистичко осећање меланхолије обескорењености, врло блиско оном што одређује и Џем султана, а сада делатно и унутар психолошке мотивације атинског алазона, почива на историјски овереној чињеници да је

„закон државе био највиша смерница људског живота и стоји у складу са божанским поретком људског постојања, па човек и грађанин представљају нераздвојно јединство“ (Јегер 1991: 167);

Односно на идеји „заједнице полиса који носи све појединце и за коју сви живе и умиру“ (Јегер 1991: 59).

Пре него о сижејном могло би се говорити о специфичном поетичком преокрету који сада митски језик, препознат на фону описа дионизијског пејзажа као шифрованог идеолошког говора, постаје и језик за артикулацију сингуларне граничне ситуације која превазилази и самог јунака и све политичко-идеолошке мотивације у роману. Од језика цинизма ка језику истине сопства: то је хоризонт у оквиру којег дискурс мита остварује своје семантичке капацитете, обележавајући поетички лук започет *поништавањем Другог* преко неизбежног *судара* с Другим што резултира унутарњим преображајем да би на концу завршио у *сусрету* – прихватању и љубави за Другог, што је смисао Алкибијадовога односа с Трачанком Тимандром али нешто доцније и са Сократом.

Тракија као још једно митско место романа хронотоп је тог сусрета: у романескној топографији *Алкибијада Великог* она својом природношћу представља симболички антипод како

²¹² О тој суптилности говори и сам Алкибијад: „Када сам и како открио да љубав постоји? Учинило ми се то изненадним попут муње, али то ми је заправо припремао мој цјелокупни животни пут...“ (АВ 326).

етноцентричности Атине тако и велелепно-заstraшујућој оностраности Персије. Стилизовани опис Сарда, који има функцију да наведени простор оцрта као топос високе култивисаности упркос њеном онтолошком алтеритету у релацији ка Атини, бива смењен идиличним трачким пејзажима. Органски и бујни, а истовремено архетипски евокативни, трачки предели су у изравној супротности гротескно-артифицијелној живописности Персије, инферналној слици сардског подземља као места смрти и васкрсења али и стихијско-виталистичкој слици атинског пролећа, бледој једноличности њене демократске утопије, као и бурним историјским превирањима чији је узрок неретко сам протагониста; укратко: свему ономе што улази у опсег цивилизованог па макар и као његов антипод. У коначници, ти исти предели противтежа су Алкибијадовој солипсистичко-нарцистичкој неукорењености, будући утемељени у митопоетским сликама земље, пшенице, мочваре, сетве, као и у русоистичкој идеји о *племенитом дивљаку* вредносно надређеној фигури повезаној с благодетима деидеологизованог, природног тла. То је сценографија унутар које се одиграва постепени али и коначни преокрет јунака претходно инициран његовом симболичком смрћу и васкрсењем у судару с Другим.

Облицима одношења ка Другом: пријатељством с Тразибулом, браком с Тимандром и напослетку – дијалогом са Сократом који се, онтолошки проблематично, остварује постхумно у метафизичком простору инверзном персијској тамници, одиграва се пут очовечења протагонисте, који је истовремено трагични пут „из свијета комедије [...] у свијет обичних, али здравих истина“ (АВ 328); трагични јер долази или одвише касно или се одиграва у такту жеље – да се сиђе с историјске позорнице – на иронизован начин, као коначни пораз непобедивог Алкибијада. Мимо такве трагичности, јунак Вере Мутафчијеве се на крају ипак доима парадоксално и аутентично оствареним управо у оним доменима који га потврђују као носиоца хуманистичко-етичких вредности – *обичних и здравих истина* – упркос његовој почетној детерминисаности да се буде протагониста мита и победник Историје. Ако се историја појављује као трауматично наличје судара с Другим, онда се у случају Алкибијада на завршетку романа не мора нужно тумачити – корелативно епизоди тамновања у персијском подземљу – као казна за прекомерност уживања, трансгресивност и хибрис што обележавају стратеов историјски портрет. Уместо тога, тај судар постаје ослобађајућ утолико што предупредује егзистенцију која, преображена, макар на кратко постаје отворена за искуство Другог:

„не тежи томе да освојиш свијет, свијет се не може освојити – он ће постојати и послје тебе, без тебе. Њега ће освојити или кроз насиље напустити безброј похлепника за свјетском славом...Твоје освајање може бити само други човјек – исто тако крхко смртан, исти такав паћеник гладан посједовања другог човјека. Посједовање не ради тјелесне жеђи, већ... Признајем: духовне жеђи“ (АВ 371).

Насупрот атинском демагогу, обред прелаза Омерпаше Латаса, који такође подразумева прелазак границе с инферналним назначењем, задобија карактер травестије. Реторички и имагинативно близак, он се показује структурално различитим од Алкибијадовог будући да не маркира прелазак из једног психолошко-гносеолошког стања у други већ, чини се, прелазак из једног света у други, те отуда његов рељефно-територијални карактер насупрот Алкибијадовом дубинском. Није, дакле, само лиминални део обреда прелаза подложен деловању натприродних демонских сила, већ је управо сам циљ обреда усмерен ка томе да јунака преведе у оностраност конвертитске реалности која је у роману конотирана никако другачије до дијаболично-онирички. На нивоу догађајности нарације, у његовом биографском слоју, тај прелазак виђен је као успон на друштвеној лествици омогућен јунаковим поништењем сопствене прошлости и сопственог идентитета, а хронотоп мултиетничког Османског царства као полигон самореализације радикално нарцистички устројене самосвести. *Вода заборавна* отуд не представља само симболички израз брисања и потискивања онога што се, у релацији ка Симболичком, поима као мањкавост сопства већ и онај елемент који се у оквирима потенцијалних митских алузија да дешифровати као сигнал за прелазак у доњи свет.

Као што се јунак народне бајке из доњег света враћа репозициониран али суштински идентитетски непромењен, будући конституисан једнодимензионално, тако и Омерпаша Латас свој билдунгс роман утемељује на идеалу успона која се, међутим, код Андрића одвија истом, бајковном, али семантички изокренутом логиком:²¹³ Латасово сопство остаје непромењено, премда од

²¹³ Интересантно је да својство бајковног јунака о којем пише Макс Лити – недостатак дубинске перспективе – изражено, између осталог, и поређењем да је бајковни јунак као *фигура од папира* (1994: 17), те да је та *папирнатост* оно што се читује као недостатак физичке и психичке дубине (1994: 17), непоседовање унутрашњег живота (1994: 20), неукорењеност у родбинске односе и непостојање чврстих и трајних веза (1994:

биографских чињеница његове прошлости не остаје ни трага: „Огромна разлика између оног што је био и оног што је сада смрвила би га у једном трену и претворила у мртву безимену прашину“ (ОПЛ 160). На место бајковне апстраховане једнодимензионалности долази психолошка категорија фиксације: *очајничка решеност* за успехом (ОПЛ 161), која постаје индикативан показатељ „извртности“ произашле из сераскероваг преласка.

Тај строго утврђени, линеарни егзистенцијално-биографски поредак због којег његов живот у Турској изгледа „као удешен[о] за то да послужи добром свршетку тешке приче“ (ОПЛ 161) показује се као резултанта његове психолошке ригидности управљене ка једном једином циљу, у којој се, логиком Андрићеве романескне речи која зрцали јавно и приватно и психолошко и друштвено, огледа *идеологија реда* што има да је наметне Босни. И баш као што то „одржавање мира и реда“ (ОПЛ 84), по налогу приватне сераскерове идеологије није „изнутра ово што изгледа[м] споља“ (ОПЛ 98), тако и изградња путева, отварање поште и телеграфа, развој трговине, укидање сиромаштва, и све то на *европски начин* (ОПЛ 96) замагљује чињеницу да долазак Омерпаше Латаса на босанско тло представља управо супротно: владавину ентропије – „неки неслућен свет нових односа и могућности. А у том свету све је непредвиђено, несигурно, све подједнако могуће и подједнако опасно и варљиво“ (ОПЛ 97). Отуда је о сераскероваг обреду прелаза могуће говорити као о травестираном.

Оно што се на структуралном нивоу, на кључном, семантички повлашћеном месту и у композицији романа и на нивоу конституисања историјских портрета могло одредити као *судар с Другим* у романима Андрића и Мутафчијевог, премда изведено реторичко-стилски, хронотопски и психолошки сродно, показује се као дијаметрално различито, имајући у виду да отеловљује два радикално различита облика самореализације у типолошким оквирима који су задати као изненађујуће кореспондентни.

С једне стране, постављањем у фокус наративног интересовања фигуру алазона, њену творачку способност и дестабилизовану реалност коју својом појавом и делањем инаугурише, аутори нуде самосвојни, уметнички транспоновани епохални коментар на оно што виде као историјско-антрополошку парадигму (пост)модерности. С друге стране, етички заоштрујући и проблематизујући концепцију *бриге о себи* као повлашћену сократску варијанту технологије сопства што треба да оспособи субјект за владање другима, они је, чини се, виде као радикално али истовремено и травестирано реактуализовану у оквирима нарцистичке културе савремености. Васкрсење јунака, које долази као резултат судара с Другим као кључном тачком у контексту самообликовања јунака отуд у случају Алкибијада Великог обележава прекид, док код Омерпаше Латаса најављује континуитет и екстензију онога што представља психолошку констелацију јунака на слику романескног света. У тим околностима, искрсава етичко питање као питање моћи која једног јунака води ка њеном одрицању у корист историјске, сингуларне трансформације „активног Ја кроз постајање Другим“ (Гелхард 1998: 179), док код другог завршава у прекомерности уживања у поништавању Другог што наставља да истрајава и након што Латас сиђе са историјске позорнице.

21–22), необично кореспондира с утиском бегова да је лик сераскера „изгледао [је] као силуэта исечена маказама из црне хартије“ (ОПЛ 28). Антибајковни квалитет, односно могућност да се Омерпаша види као травестирани бајковни јунак или пак бајковни јунак доведен до пароксизма, управо је и подвучена претходно откривеним увидом да се темељ Латасовог идентитета види као слика.

10. ЗАКЉУЧАК

Разматрање модуса обликовања историјских портрета у одабраним романима Иве Андрића и Вере Мутафчијеве, као и детектовање и аналитичко образлагање примећених типолошко-евокативних сличности и разлика у компаративном контексту некад интенционалног а некад и контингентног интертекстуалног дијалога двоје историчара и писаца, показало је да поетике поменутих аутора подједнако повлашћено позиционирају управо проблем људске судбине у контексту времена које није доживљено као пуки линеарно-хронолошки проток, већ је у оквиру људског, сингуларног искуства (ре)конституисано телеолошки: као историјско. Историјски оквир тумачен је превасходно као симболичка позорница на којој јунаци испољавају своје биће, а та симболичност конфигурисана је као уметничко посредовање идеји о месту где се поставља граница њиховој жељи и трансгресији као темељном егзистенцијално-политичком одређењу у контексту карактеризације.

Сегмент посвећен *Проклетој авлији* значајним својим делом промишља на први поглед споредно питање романескне структуре и статуса дискурса историје у прстенасто организованој архитектоници Андрићевог дела управо због тога што од разрешења тог питања непосредно зависи на који начин ће се приступити разумевању „протагонисте“ његовог историјског слоја. Будући виђен као структурално, а отуд и семантички *усредиштен*, и то полиперспективистички – како историографским дискурсом тако и оним психотичним посредованим Ћамиловом и Хаимовом девијантном оптиком – лик Џем султана открива се као наративна истина романа, која, међутим, не нуди одговоре на историјска или пак универзално антрополошка питања, из чега проистиче његова неуцеловљеност, већ крије тајну сингуларног узрока – Ћамиловог лудила.

Постављен на граници историје и психозе, науке и делиријума, разума и лудила, отуд двоструко конотиран као историјска фигура, и то у лику *објекта историје* и као, с друге стране, пројекција односно *објект жеље*, Џем султан се у Андрићевом роману остварује у склопу спекуларне метафорике и дијалектике удвајања: осим што својом позицијом *децентрализоване централизованости* и вишеструке посредованости проблематизује веру у могућност историјске спознаје, он се истовремено, неутрално-спољашњим детерминисаностима који се претапају у карактеролошке, а обележеним означитељима *човек погрешног првог корака, султан и средство* поставља као материјализација и отеловљење отпора као оног политичко-егзистенцијалног акта унутар којег се остварује уцеловљење приказано као присаједињење Џем-Ћамила и као јединог достојанственог трага што га субјект може оставити у историји.

Ауторски предговор фиктивном суђењу у *Случају Џем*, с друге стране, нотира *истински живот Џем султана* као свој приповедни циљ, а тој истини посредују управо учесници самог историјског периода о којем је реч. С обзиром на то да се ауторски глас предговора као и читава палета јунака оглашавају из перспективе садашњости, те да контекст суђења бива постављен на граници између фикционалног и фактуалног, могућег и немогућег, веродостојног и парадоксалног, а да је, истовремено, сама могућност приповедања историје – било историографским рукописом било у облику историјске фикције – доведена у питање, *Случај Џем* се интерпретативно третирао као рана форма постмодернистичке историографске метафикције.

У тако замишљеном романескном универзуму, фигура Џем султана подвргнута је низу објективизација, омогућених раслојавањем његове историјске функције на *случај Џем*, који је тумачен као јавни и историјски домен његовог портрета и на *Џем султана* који је најпре виђен, будући посредован највећма наративном оптиком пријатеља, љубавника и двојника, *пером и устима протагонисте* – Саадија, као пертинентнији за испуњење наративног циља романа. Интониран камерно-интимистички, односно фокусиран на приватни аспект историјског јунака, он се иницијално поставља као раскривајући, нудећи поглед изблиза на предмет приповедања. Оба модуса показују се, међутим, као поетички недостатни утолико

што, сваки на свој начин, третирају протагонисту романа не као циљ већ као средство – објекат жеље – изневеравајући поетички императив самог предговора. Међутим, предоченим наративним покушајима, остварен је спектар могућности уобличења не само једне историјске личности: од могућег вође што има да ослободи источни свет мрачног Бајазитовог тиранства и уједини „све тлачене и прогоњене“ у утопијској визији слободне земље грађана света, до фигуре *homo sacer*-а што, сведена на голи живот, стоји на прагу Западне модерности предујмљујући конституисање моћи и суверености нове светске силе у повоју.

Мимо тога, у наративним пукотинама мноштва гласова и сведочанстава, који меандрирају између јавног и приватног увирући у исти семантички ток чији је исход поништавање Џем султана и истовремено раскривено фантазматско језгро светскоисторијских токова комплементарно фантазматском језгру субјективности, остварује се антрополошка визија побуњеног и трагичног субјекта на граници, која на повлашћеном хоризонту сингуларности егзистенцијалног и историјског искуства оцртаног ауторском уводном речју, ситуира изгубљени портрет Џем султана у поље политичко-егзистенцијалног отпора као јединог могућег аутентичног облика постојања.

Сходно томе, поглавље посвећено компаративном сагледавању *Проклете авлије* Иве Андрића и *Случај Џем Вере* Мутафчијеве, фокусирано је на сродне и различите аспекте конституисања историјског портрета турског шехзадеа као на, првенствено, анаморфички објект приповедања, успостављан антикартезијански, антирационалистички и антифилозофски. Раскривањем парадоксалности приповедне ситуације у оквиру које децентрирани и ексцентрични јунак бива постављан у центар наративног интересовања, испоставља се да се сваки од романа заснива на приповедању портрета који не постоји. Преакцентовање питања идентитета код Андрића („Ја“) концентрисаног на означитељ „султан“, на хајдегеријанско питање односа земље и света, које се код Мутафчијеве поставља као питање о искључености / изгнаности као категорија у оквиру којих субјект креће ка свом саморазумевању („Своје“), указује на круцијалну разлику историјских портрета Џема као на разлику *подударања* и *припадности*. Отуд је, том променом оптике, омогућена „проширена“ и „продубљена“ верзија приче о Џему понуђена романом бугарске списатељице, упркос потенцијалном оправданом предубеђењу да је након Андрићевог ремек-дела прича о султану без султаната једном заувек испричана. А упркос датој разлици, показује се, на истом месту успоставља се и дијалог духовних хоризоната стваралаца на којем обоје могу доживети и уобличити објект своје приповедачке фасцинације управо не као објект већ као живу, персонификовану жељу да се исприповеда прича о трагици побуњеног субјекта.

Други аспект компаративног поглавља обухватио је испитивање једног од најинтригантнијих уметничких учинака романских светова Андрића и Мутафчијеве. Специфичност тог учинка заснована је на увиду да је упркос интерпретативној демистификацији свих варијанти фокализације, односно свих облика перспективизације и посредовања лику Џем султана, како оних потеклих од других ликова – сведока у случају или линијом *Ћамил – Хаим – фра Петар – неименовани младић*, откривених као објективизујућих, пасивизујућих или на било који начин субјективизованих и недостатних, на концу ипак могуће апстраховати сингуларно-историјску и политичку позицију из које се његов лик конституише као амбивалентна фигура трагичног побуњеног субјекта што персонификује цивилизацијску, историјску и геополитичку судбину Балкана. То је учињено анализом пријатељских релација оствариваних у романима, управо као релација што се, парадоксалном трасом античко-монтењевског схватања зајднштва пријатеља као врховног демократског облика општења, преко ничеанског погледа на „заједницу без заједнице“ пријатеља усамљености (према: Дерида 2001: 83) до деридијанске „политичке туге“ „у несавременом бити-сам и, истовремено, у здруженом пристајању на раздруженост“ (Дерида 2001: 101) коју размењују Џем и фра Петар, односно Џем и Саади на крају романа. Очитоване у „савршеној самоћи Џемовој“, односно његовој монументално-тестаментарној појавности епилога *Ћамиловог казивања* услед које „никог није било ко у

њему није видео султана и ко није увиђао да тај човек не може друго бити, иако због тога пропада“ (Па 72), те парадоксалне релације остварују се као персонификација лиминалности и трагике истовремене искључености и утопијске саборности као основе противуречја балканске културе, што фигурира као потенцијално алтернативни облик историјског трајања и меланхолична жудња за разрешењем цивилизацијске апорије Исток : Запад.

Цем султану као историјској личности суженог историографског домета и значаја али далекосежне откривене симболичке вредности, придружује се Андрићев Омерпаша Латас. Посматран као центрифугално-центрипетална наративна сила, сарајевски сераскер опстојава као портрет који је на босанску историјску позорницу парадоксалног доба Танзимата уведен с функцијом огледала историјског контекста конституисаног у виду сецишта реалности и фантазма, истине и илузије, маскирања и демаскирања. С друге стране, закључено је, а на основу испитивања видова транспоновања историјских чињеница у књижевноуметнички текст фикције, да се таква дијалектика не остварује у виду пуке реалистичке теорије одраза, већ да бива усложњена чињеницом устоличења историјског портрета као романескног *археа*.

Такав његов квалитет омогућава аутору да се окуша у уобличењу протагонисте који ће, дубоко укорењен у контекст који производи, истовремено тендирати ка његовом превазилажењу у трансисторијским, идеолошким семантички екстензираним импликацијама оствареним у анахроно-антиципирајућем евоцирању постмодерног доба, нарцистичке културе или доба празнине. Отуд се Омерпаша Латас у кључним, анализираним епизодама романа открива као идеолог, а на концу и као чисти субјект идеологије или персонификација преидеолошког језгра што својим начелним задатком – успостављањем идеологије реда – спроводи невидљиви али универзални захтев Закона, а то је одржавање моћи у оквирима идентитетске непостојаности, флуидности, опсенарства, ентропије.

Други део студије посвећен је испитивању начина на који се сопство и идеологија преплићу и огледају у категоријама које нису, како то реалистичко-миметичка логика субјективације постулира, засноване на релацији идеологија – личност, већ се остварују супротном путањом: од несвесног ка идеологији. У том духу, располућивање пашиног идентитета на више различитих ентитета, манифестовано у епизоди сеансе, односно сликања портрета, раскрива психолошку динамику фундирану на технологији сопства у којој субјект, да би заузео своје место у свету, поништава Другог, истовремено интериоризујући његову иманентну агресивност која ће му пак омогућити да се стави на место Закона, остајући притом парадоксално – будући субјективно хиперинвестиран – фундаментално идентитетски испражњен. Сликање портрета, постављено као врхунски аналитички чин, о чему сведочи коришћење лексеме *сеанса*, уместо да, линијом разоткривања предисторије модела, посведочи истини субјекта, завршава у оним оквирима у којима се креће сераскерова самореализација: у *слици* која је по својој структури нужно заснована на опсенарском квалитету фантазма.

У грађењу портрета атинског државника Алкибијада Великог, Вера Мутафчијева – меандрирајући од историографске приче, преко биографије па све до узбудљивих преокрета историјске фикције и авантуристичко-пикарских схематизованих заплета – следи Андрићево уметничко искуство у жељи да, из историјске перспективе, проговори о једном другом времену, нотираном паратекстуалном забелешком на крају романа. Индикативно, и код бугарске списатељице издваја се феномен слике, изведене у форми дескрипције и описа природе, који, песничком логиком, трасирајући пут од пролећне стихије преко живописне слике хламиде па све до индикативне симболике боја, посредно учествује у карактеризацији јунака, имитирајући на нивоу романескне реторике учинке демагошке реторике самог протагонисте и саме његове природе откривене формулом алкибијадства.

Тумачено у контексту концепције негативног јунака, алкибијадство се заснива на радикалном, аморалном витализму што, својом осенченошћу дионизијско-поетским визијама природне стихије, открива сопствено извориште у представи ламеле. Протагониста постаје репрезент иреалног органа нагона који је, у психоаналитичком ракурсу, етимолошки везан за домен претсимболичког односно реалног – тела, материје, органског – да би се објавио као

либидо управљен ка бесмртности, односно не–смртности и инерцији трајања. Мит о Алкибијаду као мит о његовој непобедивости своју хипнотичку снагу, привлачност и идеолошку учинковитост дугује управо откривеним значењима оствареним на сценишту идеологије и несвесног.

У домену (анти)филозофских импликација историјског портрета, пошло се од односа двојице водећих јунака романа о Алкибијаду Великом – насловног и лика Сократа, који опстојавају најпре као структурално-етички антиподи да би се у иронијски интонираном завршетку романа хоризонти двојице јунака испреплетали и образовали антифилозофску романескну потку у оквиру које је сила која је тежила аутентичности завршила у миту, док се сила која је своју егзистенцију управљала ка митској апотеози превазилажења ограничења историјског, свела на тек један моменат историјског каузалног следа који је водио ка спектакуларном оповргавању непобедивости у коначном паду атинског полиса.

Компаративно сагледавање по много чему блиских јунака последњег Андрићевог романа и прве Мутафчијевине романескне целине која за своје протагонисте узима политичке цинике започиње управо анализом и поређењем тог друштвеног феномена, подједнако заступљеном на романескном хоризонту оба аутора. Уведен јунацима конституисаним као парадигматичне фигуре алазона, политички цинизам се успоставља унутар контекста у којем је омогућена пропусност границе истине и лажи, фантазма и стварности, привида и реалности. На том сценишту, где протагонисте постају *spiritus movens* као творци таквог света, једини циљ постаје уживање. Тематизовано у оба романа као на различите начине замишљана девијантност ликова, која се нужно, у корелацији са сликом Закона, театрално демонстрира управо као таква – трансгресивна, реално уживања – једино у шта, према Слотердијку, циник верује – копча се са поништавањем Другог као основним мотивационим окидачем сваког делања Алкибијада и Латаса.

Управо поништавање Другог као посве супротан процес логици конституисања субјективности према којој се идентитет схвата нужно релационо, подразумева и догађај судара с радикалним Другим, што постаје кључни моменат у оквиру трансформације у саморазумевању оба јунака и задобија експликативно-илустративну улогу у контексту карактеризације. Трауматични догађај сераскеровог преласка границе и Алкибијадовог пада у заробљеништво, у оба романа уобличен као обред прелаза, представља формативно искуство историјских јунака датих приповести, с тим да у сваком од романа има различиту функцију. Док код Омерпаше Латаса, структуриран као део ретардацијско-аналептичког понирања у прошлост и несвесно јунака, има да покаже на који начин је субјекту омогућено постављање на место Закона, што је позиција тематизована у оквиру приповедног времена романа, код Алкибијада Великог се, као шири део линеарно конфигуриране нарације, иста епизода може третирати као „црна рупа“ фабулације, из које ће касније бити мотивисан духовни преображај јунака, невидљив за историјско памћење које постаје полигон амбивалентне трагедије протагонисте. Но, управо се онај домен идентитета што се показује епохално-историјски парадигматичним, испоставља и трансисторијским и трансидеолошким, инаугуришући фигуру политичког циника као репрезентативну у контексту времена настанка романа.

Обликујући протагонисте својих историјских фикција, Андрић и Мутафчијева стваралачки меандрирају од дубинске психолошке карактеризације јунака до њиховог свођења на историјске функције, од фигурално-концептуалних резултата текстуално-дискурзивне производње до живих ликова – наших савременика, од илустративно-парадигматичних репрезентата идеолошко-епохалних назначења ка сингуларно-понорном егзистенцијалном искуству, трагичном доживљају историје и аутентичним „политикама“ отпора. Трансцендирајући и проблематизујући границе аспеката јавног и приватног у структури историјског портрета као превазиђену бинарну опозицију карактеристичну за прототипски засноване ликове, поигравајући се распоном и могућностима духовне самореализације у историји управо испитивањем симбиозе наведених аспеката у радикално новим облицима саморазумевања, историјске фикције Андрића и

Мутафчијеве уметничке су манифестације начина на који категорија књижевног јунака посредује кључним семантичким импликацијама, намећући се као водећи чинилац књижевноуметничког дела. Андрићево преакцентовање тежишта од приче ка судбини човека и историографско-писатељски идеал Вере Мутафчијеве тражен у историји насељеној људима метапоетички упућује управо на дубоку хуманистичку заснованост њиховог стваралаштва, у оквиру које на сцену најпре ступа субјект и његова жеља, омогућивши тиме рођење приче из духа историје.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Извори

Андрић 1963: Ivo Andrić, *Deca*, Zagreb: Mladost.

Андрић 1977: Иво Андрић, *Историја и легенда I*, Београд: Просвета.

Андрић 1977: Иво Андрић, *Омерпаша Латас*, Београд, Просвета (скраћеница ОПЛ).

Андрић 2021: Иво Андрић, *Проклета авлија*, Београд: Задужбина Иве Андрића (скраћеница Па).

Мутафчијева 2016: Vera Mutaščieva, *Slučaj Džem*, Zagreb: Sandorf (скраћеница СЦ).

Мутафчијева 2017: Vera Mutaščieva, *Alkibijad Veliki*, Zagreb: Sandorf (скраћеница АВ).

Мутафчијева 2023: Vera Mutaščieva, *Slučaj Džem sultana*, Beograd: Laguna.

Литература

Агамбен 2006: Giorgio Agamben, *Homo sacer: Suverena moć i goli život*, Zagreb: Multimedijalni institut.

Алипијева 2020: Антоанета Алипијева, *Вера Мутафчиева: Между литературата, историята, политиката и геополитиката*, Софија: Нов български университет.

Алтисер 2009: Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Loznica: Karpos.

Арендт 2016: Hana Arendt, *Conditio humana*, Beograd: Fedon.

Аристотел 1988: Aristotel, *Nikomahova etika*, Zagreb: Globus.

Аристотел 2008: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Dereta.

Асун 2017: Pol-Loran Asun, *Lakan*, Loznica: Karpos.

Аћин 2014: Jovica Aćin, *Manje poznati i neizvesni Platon ili o samosaznanju [pogovor] u: Platon, Alkibijad*, Beograd: Bukefal.

Ахметагић 2020: Јасмина Ахметагић, *Знати унапред: Параноја у српској књижевности*, Приштина – Лепосавић: Институт за српску културу, 2020.

Ахметагић 2023: Jasmina Ahmetagić, *Knjiga o Andriću: Andrićeva proza iz perspektive Jungove psihologije*, Beograd: Blum izdavaštvo.

Бадју 2010: Alen Badju, *Sveti Pavle: Utemeljenje univerzalizma*, Beograd: Albatros Plus.

Барт 1971: Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.

Барт 1992: Roland Barthes, *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova*, у: V. Biti (ur.) *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Globus, стр. 47–79.

Барт 2005: Rolan Bart, *Diskurs istorije. txt*, 9/10 (2005), стр. 38–44.

Батлер 2012: Džudit Batler, *Psihički život moći: Teorije pokoravanja*, Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije.

Бахтин 1989: Mihail Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.

Бахтин 1991: Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.

Бахтин 2000: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Zepter book world.

Башчаревић 2018: Снежана Башчаревић, *Идентитет и ликовност Андрићевог „Омерпаше Латаса“*, у: В. Тошовић (ur.) *Andrićev Latas, Andrićs Latas*, Grac: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Bukurešt: Departman za rusku i slovensku filologiju Fakulteta za strane jezike i književnosti Univerziteta u Bukureštu, Udruženje Srba u Rumuniji, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Beograd: Svet knjige Nmlibris, стр. 139–151.

Бенјамин 2015: Валтер Бенјамин, *Анђео историје*, Београд: Службени гласник.

Бенјамин 2020: Валтер Бенјамин, *Искусство и сиромаштво*, Београд: Службени гласник.

Билић 2015: Anica Bilić, *Моћ приче у „Проклеtoj авлији“ и кultura памћења*, у: В. Тошовић (ur.), *Andrićeva Avlija. Andrićs Hof*, Grac: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Beograd: Svet knjige Nmlibris, 161–173.

- Бокарди 2009: Mariadele Boccardi, *The contemporary british historical novel: representation, nation, empire*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Борисова 2007: Евдокия Борисова, *Литературите ни: Романът на Истока със Запада в балканските литератури*, Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“.
- Брајовић 2009: Тихомир Брајовић, *Заборав и понављање*, Београд, Нолит.
- Брајовић 2011: Tihomir Brajović, *Fikcija i moć: Ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*, Београд: Arhipelag.
- Брајовић 2015: Tihomir Brajović, *Groznica i podvig: Ogledi o erotskoj imaginaciji u književnom delu Ive Andrića*, Београд: Geopoetika.
- Бремон 1978: Klod Bremon, Logika narativnih mogućnosti, u: M. Bunjevac (ur.) *Strukturalni prilaz književnosti*, Београд: Nolit, стр.73–81.
- Бродел 1992: Фернан Бродел, *Списи о историји*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Бут 1976: Вејн Бут, *Реторика прозе*, Београд: Нолит.
- Байт 1973: Hayden White, *Metahistory*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- Байт 2014: Hayden White, *The practical past*, Illinois: Northwestern university press.
- Валденфелс 2005: Bernhard Valdenfels, *Topografija stranog: Studije o fenomenologiji stranog I*, Novi Sad: Stylos.
- Вардулакис 2010: Dimitris Vardoulakis, *The Doppelgänger: Literature's philosophy*, New York: Fordham University Press.
- Ватен 2002: Никола Ватен, Успон Османлија, у: Р. Мантран (ур.) *Историја османског царства*, Београд: Clío, стр. 38–93.
- Ватимо 2011: Đani Vatimo, *Subjekat i maska: Niče i problem oslobođenja*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Вернан, Видал-Накет 1995: Жан-Пјер Вернан и Пјер Видал-Накет, *Мит и трагедија у античкој Грчкој 2*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Вјежбицки 1981: Јан Вјежбицки, Путеви спознавања света у Андрићевој прози, у: Д. Недељковић (ур.) *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића, стр. 149–165.
- Вранеш 2022: Бранко Вранеш, *Витезови модернизма: Витешки идеал у српском и светском роману XX века*, Нови Сад: Академска књига.
- Врина-Николов 2002: Мари Врина-Николов, *Българският роман в преломните 50 и 60 години на XX век: среща на историята, догматизма и художествената измислица*, 2002, преузето са: <https://liternet.bg/publish1/mvrinat/roman.htm> [последњи пут приступљено: 18. марта 2026].
- Вудал 1996: Joanna Woodall, Introduction: facing the subject, у: Joanna Woodall (ed.) *Portraiture: Facing the subject*, Manchester, New York: Manchester University Press.
- Вујошевић 2018: Владимир Вујошевић, *Готски мотиви у прози Фленери О'Конор*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет.
- Вукићевић 2018: Драгана Вукићевић, Опсенарски свет у роману „Омерпаша Латас“ Иве Андрића, у: В. Тошовић (ур.) *Andrićev Latas, Andrićs Latas*, Грац: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Bukurešt: Departman za rusku i slovensku filologiju Fakulteta za strane jezike i književnosti Univerziteta u Bukureštu, Udruženje Srba u Rumuniji, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Београд: Svet knjige Nmlibris, стр. 659–671.
- Вуковић 1996: Ђорђије Вуковић, Ка поетици историјског романа, у: М. Матицки (ур.) *Историјски роман: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Сарајево: Институт за књижевност.
- Вуковић 2008: Ђорђије Вуковић, *Историјски роман*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Вучковић 2011: Радован Вучковић, *Велика синтеза: О Иви Андрићу*, Београд: Алтера, Ниш: Филозофски факултет.

Вучковић 2011: Радован Вучковић, Између Истока и Запада, у: Р. Вучковић (ур.) *Андреј између Истока и Запада*, Књига 12, Бања Лука: Академија наука и уметности Републике Српске, стр. 23 – 37.

Гелхард 1998: Dorothee Gelhard, Metaphors of the unspeakable: On the conception of the Other in the writings of Bakhtin, Lacan and Lévinas, *New Zealand Slavonic journal* (1998), str. 177–188.

Гочев 2014: Георги Гочев, *Варварин в градината на паметта*, 2014, преузето са: https://veramutafchieva.net/comment_bg.php?newsID=138 [последњи пут приступљено: 18. марта 2026].

Гремас 1978: Alžirdas Žilijen Gremas, Aktanti, akteri i figure, у: М. Bunjevac (ур.) *Strukturalni prilaz književnosti*, Beograd: Nolit, стр. 98–123.

Гро 2020: Frederik Gro, *Odbiti poslušnost*, Beograd: Kiša.

Гускова 1998: Јелена Гускова, Сукоб интереса у контексту судара цивилизација на Балкану, у: С. Терзић (ур.) *Сусрет или сукоб цивилизација на Балкану*, Београд: Историјски институт Српске академије наука и уметности, Нови Сад: Православна реч, Књ. 16, стр. 573–583.

Де Грут 2016: Jerome de Groot, *Remaking history: The past in contemporary historical fictions*. London, New York: Routledge.

Делез, Гатари 1990: Žil Delez, Feliks Gatari. *Anti-Edip: Kapitalizam i shizofrenija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Делић 2018: Јован Делић, Андрићеви прстенови (за поетику композиције Андрићевих романа), у: М. Вуксановић (ур.) *Дело Иве Андрића*, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности: књига 30, Београд: САНУ, стр. 441–453.

Дерида 2001: Žak Derida, *Politike prijateljstva*, Beograd: Beogradski krug.

Дерида 2016: Žak Derida, *Pozicije*, Loznica: Karpos.

Димон 2002: Пол Димон, Период Танзимата (1839–1878), у: Р. Мантран (ур.) *Историја Османског царства*, Београд: Clio, стр. 555–631.

Долар 2012: Mladen Dolar, *Glas i ništa više*, Beograd: Fedon.

Долежел 2013: Lubomir Doležel, Fikcionalna i istorijska priповest: u susret postmodernističkom izazovu, *txt*, 3/4 (2013), стр. 63–81.

Дузинас 2009: Kostas Duzinas, *Ljudska prava i imperija: Politička filozofija kosmopolitizma*, Beograd: Službeni glasnik.

Дукат 1988: Zdeslav Dukat, Plutarh i njegovi *Usporedni životopisi* [predgovor] у: Plutarh, *Usporedni životopisi I*, Zagreb: August Cesarec.

Дукић, Марушић 2018: Davor Dukić, Patricia Marušić, Lica renegata: hibridno u romanu „Omerpaša Latas“, у: В. Тошовић (ур.) *Andrićev Latas, Andrićs Latas*, Грац: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Bukurešt: Departman za rusku i slovensku filologiju Fakulteta za strane jezike i književnosti Univerziteta u Bukureštu, Udruženje Srba u Rumuniji, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Beograd: Svet knjige Nmlibris, стр. 265–281.

Душкова 2018: Мира Душкова, Преводна и критическа рецепција в Българија на романа *Омер паша Латас* от Иво Андрич, у: В. Тошовић (ур.) *Andrićev Latas, Andrićs Latas*, Грац: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Bukurešt: Departman za rusku i slovensku filologiju Fakulteta za strane jezike i književnosti Univerziteta u Bukureštu, Udruženje Srba u Rumuniji, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Beograd: Svet knjige Nmlibris, стр. 281–299.

Ђорђић 2011: Стојан Ђорђић, О настајању *Проклете авлије* и генези Андрићевог књижевног стварања, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, година XXX, свеска 28/2011, стр. 183–226.

Ђукић Перишић 2012: Žaneta Đukić Perišić, *Pisac i priča: Stvaralačka biografija Ive Andrića*, Beograd: Akademska knjiga.

Еванс 2011: Dilan Evans, Šesnaest pojmova Lakanove psihoanalize, *QT – queer teorija*, D. Aničić (ур.) *Žak Lakan i izazov psihoanalize*, godina II, br. 7 (maj–avgust 2011), стр. 88–131.

- Евола 1990: Julijus Evola, *Metafizika seksa I*, Čačak: Gradac.
- Живковић 2000: Milica Živković, The Double as the 'Unseen' of Culture: Toward a Definition of Doppelganger, *The scientific journal FACTA UNIVERSITATIS*. Vol. 2, No. 1. 7 (200), 121–128.
- Жижек 1996: Slavoj Žižek, *Metastaze uživanja*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Жижек 2017: Slavoj Žižek, *Kako čitati Lakana*, Loznica: Karpos.
- Зиновјев 2002: Александар Зиновјев, *Запад: Феномен западњаинства*, Београд: Наш дом, Lausanne: L'Age d'Homme.
- Злопаша 2013: Srđa Zlopaša, Fenomen psihotičnosti u psihoanalizi – od nozologije do prakse, *Engrami*. Vol. 35, br. 1–2 (januar–jun 2013), стр. 105–117).
- Ивон 2012: Katarina Ivon, Identitet bez identiteta (Ćamil između Istoka i Zapada). *Croatica et Slavica Iadertina*, VIII/1, No. 8 (2012), str. 299–312.
- Игов 2019: Ангел Игов, Врху жанровото понятие историографска метафикција, *Любословие. Годишно списание за хуманитаристика*. No. 19 (2019), стр. 158–168.
- Иналцик 1974: Халил Иналцик, *Османско царство: класично доба 1300–1600*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Јандрић 1982: Ljubo Jandrić, *Sa Ivom Andrićem*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Јанкелевич 1989: Vladimir Jankelevič, *Ironija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Јасперс 1973: Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije*, Beograd: BIGZ.
- Јевремовић 2013: Petar Jevremović, *ΛΟΓΟΣ / ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΣ – Ka hermeneutici usmenog govora*, Beograd: Službeni glasnik.
- Јегер 1991: Verner Jeger, *Paideia: Oblikovanje grčkog čoveka*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Јерговић, Miljenko, *Slučaj Džem*, veliki bugarski roman o ubogom osmanskom princu i Europi naših dana. Преузето са: <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/slucaj-dzem-veliki-bugarski-roman/>. Последњи пут приступљено: 20.11.2023.
- Калер 1990: Џонатан Калер, *Структуралистичка поетика*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Катушић 2017: Bernarda Katušić, Govor i trauma u Andrićevoj *Proklesoj avliji*, *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost*, Vol. 49, No. 185, (2017), str. 113–123.
- Квас 2018: Корнелије Квас, Моћ и идентитет у роману *Омерпашиа Латас* Иве Андрића, у: В. Тошовић (ur.) *Andrićev Latas, Andrićs Latas*, Grac: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Bukurešt: Departman za rusku i slovensku filologiju Fakulteta za strane jezike i književnosti Univerziteta u Bukureštu, Udruženje Srba u Rumuniji, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Beograd: Svet knjige Nmlibris, стр. 357–371.
- Кнежевић 2001: Милош Кнежевић, *Европа иза лимеса*, Београд: Слободна књига.
- Кнежевић Перуновић 2018: Ружа Кнежевић Перуновић, *Омерпашиа Латас* – роман о губитку идентитета, у: В. Тошовић (ur.) *Andrićev Latas, Andrićs Latas*, Grac: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Bukurešt: Departman za rusku i slovensku filologiju Fakulteta za strane jezike i književnosti Univerziteta u Bukureštu, Udruženje Srba u Rumuniji, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Beograd: Svet knjige Nmlibris, стр. 345–357.
- Кордић 2013: Radoman Kordić, *Antifilosofija književnosti*, Pančevo: Mali Nemo.
- Кристева 1989: Julija Kristeva, *Moći užasa*, Zagreb: Naprijed.
- Лазаревић-Радак 2011: На граници Оријента и Окцидента: Постколонијална теорија и лиминалност Балкана, *Теме*, Год. XXXV, бр. 4 (2011), стр. 1423–1437.
- Лазаревић-Радак 2019: Сања Лазаревић-Радак, Балкан и искуство (де)конструкције, *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу*, Год. 30, бр. 134 (децембар 2019), стр. 113–120.
- Лазарис 2013: Silven Lazaris, *Antropologija imena*, Novi Sad: Grupa za konceptualnu politiku i kuda.org.
- Лакан 1983: Žak Lakan, *Spisi: Izbor*, Beograd: Prosveta.

- Лакан 1986: Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize: XI seminar*, Zagreb, Naprijed.
- Лакан 1997: Jacques Lacan, *The Psychoses: Seminar III*, New York, London: Norton & Company.
- Лакан 2001: Jacques Lacan, *The seminar of Jacques Lacan: Book XXIII: Le sinthome (1975–1976)*, 2001, преузето са: <https://www.lacanonline.com/wp-content/uploads/2014/11/Seminar-XXIII-The-Sinthome-Jacques-Lacan-Thurston-translation.pdf> [последњи пут приступљено: 18. марта 2026].
- Лакан 2002: Jacques Lacan, Paranoična psihoza i njezin odnos prema ličnosti, *Tvrđa: Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, 1–2 (2002), стр. 13–21.
- Ле Гоф 2010: Жак ле Гоф, *Да ли је Европа створена у средњем веку?*, Београд: Clio.
- Левелин-Џоунс 2024: Lojd Levelin-Džouns: *Persijanci: Doba velikih vladara*, Београд: Laguna.
- Левер 1986: Maurice Lever, *Povijest dvorskih luda*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Левинас 1999: Emanuel Levinas, *Drukčije od bivstva ili s onu stranu bivstvovanja*, Београд, Nikšić: Jasen.
- Левинас 2006: Емануел Левинас, *Тоталитет и бесконачност*, Београд, Никшић: Јасен.
- Леовац 1979: Славко Леовац, *Приповедач Иво Андрић*, Нови Сад: Матица српска.
- Леовац 1996: Славко Леовац, Историографија и роман, у: М. Матицки (ур.) *Историјски роман: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Сарајево: Институт за књижевност, стр. 67–77.
- Ликова 1982: Розалия Ликова, *Литература и художествени търсения*, София: Български писател.
- Липовецки 2011: Жан Липовецки, *Доба празнине*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Лисон 2009: David Leeson, Barthes and the ‘Act of Uttering’ in Historical Discourse, *Storia della Storiografia*, 56 (2009), стр. 105–128.
- Лити 1994: Maks Liti, *Evropska narodna bajka*, Београд: Orbis.
- Лошонц 2015: Mark Lošonc, Šta je istorijska singularnost? Pojmovne dileme i izazovi, *Arhe*, XII, 23, стр. 201–223.
- Лујановић 2015: Nebojša Lujanović, Ironijsko poigravanje pripovjedačkom „istinom“ i implicitni autor u Andrićevoj *Prokletoj avliji*, *Umjetnost riječi*, LIX, 1–2 (сiječanj – lipanj 2015), str. 111–131.
- Лукач 1958: Đerđ Lukač, *Istoriski roman*, Београд: Kultura.
- Лукач 1990: Lukács, Georg, *Teorija romana*, Сарајево: Veselin Masleša, Svjetlost.
- Лукић 2012: Злата Лукић, Књижевност и историја од Аристотела до историографске метафикције, *Наслеђе*, год. 9, бр. 21 (2012), стр. 37–48.
- Лутхар и др., 2013: Oto Luthar, Marijeta Šašel Kos, Nada Grošelj, Gregor Pobežin, *Povest istorijske misli: Od Homera do početka 21. veka II*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Мајерхоф 1986: Барбара Мајерхоф, Обреди прелаза: процес и парадокс, *Градина*, Год. 21 (1986), број 10, стр. 18–39.
- Марчетић 2009: Adrijana Marčetić, *Istorija i priča*, Београд: Zavod za udžbenike.
- Махмутџеџајић 2015: Rusmir Mahmutćehajić, *Andrićevstvo*, Београд: Clio.
- Мерло-Понти 1968: Moris Merlo-Ponti, *Oko i duh*, Београд: Vuk Karadžić.
- Микулић 1994: Borislav Mikulić, Jacques Lacan: Prevrat subjekta, у: R. Vince (ur.) *Velikani naše epohe: ličnosti i djela druge polovice XX stoljeća*, Zagreb: Biblioteka Hrvatskog radija, sv. 8 (1994), str. 375–378.
- Милић 2020: Novica Milić, *Politička naratologija: Ogled o demokratiji*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Милић 2023: Новица Милић, *Кратка историја душе*, Београд: Мостарт.
- Милошевић 1965: Nikola Milošević, *Negativan junak*, Београд: Vuk Karadžić.

- Милошевић-Ђорђевић и Пешић 1984: Nada Milošević-Đorđević i Radmila Pešić, *Narodna književnost*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Монтењ 2015: Мишел де Монтењ, *О пријатељству*, Београд: Службени гласник.
- Моронцини 2017: Bruno Moroncini, On love: Jacque Lacan and Plato's *Symposium*, *European journal of psychoanalysis*, Vol. 3, No. 1 (2017), s.a. Доступно на: <https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/on-love-jacques-lacan-and-platos-symposium-2/#block-1>. Последњи пут приступљено: 22.3.2026.
- Николић-Ђорђевић 2002: Данијела Николић-Ђорђевић, *Генеза романа „Проклета авлија“ Иве Андрића*, докторска дисертација, Београд: 2002.
- Ниче 1983: Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ.
- Ниче 2012: Fridrih Niče, *Ljudsko, suviše ljudsko*, Beograd: Fedon.
- Нојман 2011: Iver Nojman, *Upotrebe Drugog: „Istok“ u formiranju evropskog identiteta*, Beograd: Službeni glasnik.
- Норис 1990: Kristofer Noris, *Dekonstrukcija*, Beograd: Nolit.
- Норис 1996: Дејвид Норис, Историја и дискурс у романима Иве Андрића и Милоша Црњанског“, у: М. Матицки (ур.) *Историјски роман: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Сарајево: Институт за књижевност, стр. 153–161.
- Нурдберг 2012: Mihael Nurdberg, *Renesansni čovek: Italija XV veka – mitovi i stvarnost*, Beograd: Čigoja.
- Обрадовић 2010: Душанка Обрадовић, О Тукидиду и Пелопонеском рату [предговор] у: Тукидид, *Пелопонески рат*, Београд: Admiral books.
- Ортајли 2004: Илбер Ортајли, *Најдужи век Империје*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Павлова 2024: Лалка Павлова, *Вера Мутафчиева – пред сџда на историята*, 2024, преузето са: <https://www.meridian27.com/article/vera-mutafchieva-pred-sada-na-istoriyata> [последњи пут приступљено: 18. марта 2026].
- Палавестра 1998: Предраг Палавестра, Крај Балкана на крају столећа у: С. Терзић (ур.) *Сусрет или сукоб цивилизација на Балкану*, Београд: Историјски институт Српске академије наука и уметности, Нови Сад: Православна реч, Књига 16, стр. 131–137.
- Паља 2002: Kamil Palja, *Seksualne persone: Umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emili Dickinson*, Beograd: Zepter book world.
- Пантић 1999: Mihajlo Pantić, *Modernističko pripovedanje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Петковић 1984: Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд: БИГЗ, Приштина: Јединство.
- Петровић 1981: Миодраг Петровић, Ћутање које говори (портрет народног првака кнеза Богдана Зимоњића), у: Д. Недељковић (ур.), *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића, стр. 259–271.
- Петровић 1996: Бошко Петровић, Сећање на историјски роман, у: М. Матицки (ур.) *Историјски роман: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Сарајево: Институт за књижевност, стр. 9–29.
- Петровић 2004: Соња Петровић, О неким проблемима историчности и структуре ликова косовске епике, *Књижевност и језик*, год. 51, 1/2 (2004), 39–65.
- Петровић 2021: Предраг Петровић, *Хоризонти модернистичког романа*, Београд: Чигоја.
- Платон 1982: Platon, *Dijalozi*, Beograd: Grafos.
- Платон 1985: Platon, *Odbrana Sokratova / Kriton / Fedon*, Beograd: BIGZ.
- Платон 2014: Platon, *Alkibijad*, Beograd: Bukfal.
- Платон 2015: Platon, *Gozba*, Beograd: Dereta.
- Поповић 2010: Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art / Edicija.
- Проп 2013: Vladimir Prop, *Morfologija bajke*, Beograd: XX vek.
- Пруст 2014: Marsel Prust, *Protiv Sent-Beva*. Loznica: Karpos.

- Раичевић 2017: Горана Раичевић, Андрићев *Омерпаша Латас* – проклетство неограниченог, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Књига 65, свеска 2 (2017), стр. 359–389.
- Ранк 1979: Otto Rank, *The Double: A psychoanalytic Study*, New York: New American Library.
- Рикер 2004: Пол Рикер, *Сопство као други*, Београд, Никшић: Јасен.
- Римон Кенан 2007: Šlomit Rimon-Kenan, *Narativna proza: Savremena poetika*, Београд: Narodna knjiga Alfa.
- Сандму 2019: Ерлинг Сандму, *Време и историја: О пореклу савремене историографије и историјским питањима*, Лозница: Карпос.
- Свенсен 2024: Laš Fr. H. Svensen, *Filozofija laži*, Београд: Geopoetika.
- Слотердијк 2008: Peter Sloterdijk, *Kritika ciničnoga uma*, Podgorica: CID.
- Стевић 2005: Aleksandar Stević, Dva diskursa o književnosti i istoriji, *txt*, 9/10 (2005), стр. 3–8.
- Стевић 2024: Ана Стевић, О причи и ћутању: *Излет Иве Андрића, Свеске Задужбине Иве Андрића*, Година XLIII, свеска 41, стр. 111–135.
- Стевић 2025: Ана Стевић, Готска имагинација у Андрићевим приповеткама, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, Година XX (2025), стр. 239–265.
- Стевић 2025: Ана Стевић, Пријатељство, прича и историја у *Проклетој авлији* Иве Андрића и *Случају Цем Вере Мутафчијеве*, у: Д. Бошковић, Ч. Николић (ур.) *Пријатељство: Књига II*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 131–141.
- Стојановић 1997: Trajan Stojanović, *Balkanski svetovi: Prva i poslednja Evropa*, Београд: Equilibrium.
- Тартаља 1978: Иво Тартаља, *Приповедачева естетика: Прилог познавању Андрићеве поезике*, Београд.
- Тимс 1949: Ralph Tymms, *Doubles in literary psychology*, Cambridge: Bowes & Bowes.
- Тодорова 2006: Марија Todorova, *Imaginarni Balkan*, Београд: Biblioteka XX vek.
- Токвил 2013: Алексис де Токвил, *Деспотска демократија*, Београд: Службени гласник.
- Томашевски 1972: Борис Томашевски, *Теорија књижевности: поезика*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Трилинг 1990: Lajonel Triling, *Iskrenost i autentičnost*, Београд: Nolit.
- Тукидид 2010: Тукидид, *Пелопонески рат*, Београд: Admiral books.
- Ужаревић 2011: Josip Užarević, *Möbiusova vrpca: Knjiga o prostoru*, Београд: Službeni glasnik.
- Филан 1989: James Phelan, *Reading People, reading Plots*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Филиповић 1976: Вук Филиповић, *Дело Ива Андрића*, Приштина: Јединство.
- Финк 2009: Bruce Fink, *Lakanovski subjekt: Između jezika i „jouissance“*, Zagreb: KruZak.
- Фон Хаммер 1979: Joseph Von Hammer, *Historija turskog (osmanskog) carstva I*, Zagreb: Nerkez Smailagić.
- Фрај 2000: Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Zagreb: Golden marketing.
- Фрај 2021: Нортроп Фрај, *Моћ речи*, Нови Сад: Фондација Група север.
- Фројд 2000: Sigmund Freud, *Totem i tabu*, Zagreb: Nova arka.
- Фуко 1980: Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Београд: Nolit.
- Фуко 2014: Mišel Fuko, *Tehnologije sopstva: Spisi o poznoj antici i ranom hrišćanstvu*, Loznica: Карпос.
- Хајдегер 2000: Мартин Хајдегер, *Шумски путеви*, Београд: Плато.
- Хајдегер 2007: Martin Hajdeger, *Bitak i vreme*, Београд: Službeni glasnik.
- Хачион 1996: Linda Načion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi.
- Хадикосев 1979: Симеон Хаджикосев, Творец с оригинална физиономија, *Септември*, кн. 3 (1979), стр. 234–244.

- Хегел 2006: Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Filozofija istorije*, Beograd: Fedon.
- Хоксворт 1981: Celia Hawkesworth, The theme of illusion in Omerpaša Latas, у: Д. Недељковић (ур.), *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића, стр. 237–249.
- Хранова 2007: Albena Hranova, Balkan history: No longer european, not only ottoman, and not yet national – A case study on the historical novel, *Center for advanced study Sofia*, No. 1 (2007) str. 1–18.
- Хранова 2011: Албена Хранова, *Историографија и литература. За социалното конструирање на исторически понятия и Големи разкази в българската култура XIX–XX век. Том I*. София: Просвета.
- Цицерон 1978: Марко Тулије Цицерон, *Филозофски списи*, Нови Сад: Матица српска.
- Цоха 2015: Suzana Coha, Strah, trauma, vjera u *Proklesoj avliji* Ive Andrića, у: B. Tošović (ur.) *Andrićeva Avlija. Andrićs Hof*, Grac: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Beograd: Svet knjige Nmlibris, стр. 183–208.
- Чатман 1978: Seymour Chatman. *Story and Discourse*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Џацић 1992: Petar Džadžić, *Mitsko u delu Ive Andrića*, Beograd: Naučna knjiga.
- Џацић 1996: Петар Џацић, *Иво Андрић: Есеј*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шамић 1962: Midhat Šamić, *Istorijski izvori „Travničke hronike“ Ive Andrića i njihova umjetnička transpozicija*, Sarajevo: Veselin Masleša..
- Шекспир 2011: Вилијам Шекспир, *Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике.
- Шкловски 1970: Viktor Šklovski, Umetnost kao postupak, у: A. Petrov (ur.) *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta.
- Шкловски 1984: Viktor Šklovski, *Građa i stil u Tolstojevom romanu „Rat i mir“*, Beograd: Nolit.
- Шљиво 1977: Galib Šljivo, *Omer-paša Latas: u Bosni i Hercegovini: 1850–1852*, Sarajevo: Svjetlost.
- Штанцл 1987: Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Шушић 2004: Славољуб Шушић, *Геополитички кошмар Балкана*, Београд: Војноиздавачки завод.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Ана Стевић рођена је 1. априла 1991. године у Петровцу на Млави, где је завршила основношколско образовање. Пожаревачку гимназију завршила је 2010. и исте године уписала Катедру за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, смер Српска књижевност и језик са компаратистиком на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Дипломирала је 2016, а мастерирала 2018. године. Од 2018. студент је докторских академских студија, модул Књижевност, на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

У матичној институцији ангажована је у звању истраживача сарадника.

Објављује у релевантној књижевнаучној периодици.

Живи и ради у Београду.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Ана Д. Стевић

Број досијеа: 18004/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ОБЛИКОВАЊЕ ИСТОРИЈСКИХ ПОРТРЕТА У РОМАНИМА ИВЕ АНДРИЋА
(ПРОКЛЕТА АВЛИЈА, ОМЕРПАША ЛАТАС) И ВЕРЕ МУТАФЧИЈЕВЕ (СЛУЧАЈ ЦЕМ,
АЛКИБИЈАД ВЕЛИКИ)

- 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 кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 30.3.2026.

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Ана Д. Стевић

Број досијеа: 18004/Д

Студијски програм: Књижевност

Наслов рада: Обликовање историјских портрета у романима Иве Андрића (*Проклета авлија*, *Омерпаша Латас*) и Вере Мутафчијеве (*Случај Цем*, *Алкибијад Велики*)

Ментор: проф. др Михајло Пантић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала 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, 30.3.2026.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ОБЛИКОВАЊЕ ИСТОРИЈСКИХ ПОРТРЕТА У РОМАНИМА ИВЕ АНДРИЋА
(ПРОКЛЕТА АВЛИЈА, ОМЕРПАША ЛАТАС) И ВЕРЕ МУТАФЧИЈЕВЕ (СЛУЧАЈ ЦЕМ,
АЛКИБИЈАД ВЕЛИКИ)

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала 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 одлучила:

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, 30.3.2026.

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.