

Милутин СРЕЋКОВИЋ

РЕВОЛУЦИЈА И СОТЕРОЛОГИЈА

(О елементима поезике М. Маркова)

Не волем па не волем.

Тодор Оларов звани

Корњача

За последње четири деценије наша романеска књижевност није стигла да се озбиљније позабави једном тако широком и значајном темом као што је однос револуције према сељаштву, нити је, како изгледа, сматрала да тај однос може бити дубље и суштаственије примерен облицима модернијег уметничког доживљавања. Сељак у послератној српској књижевности најчешће је био књижевни јунак једне димензије, аксиолошки процењен као ретроградна маса у револуционарним превирањима историје, док је класична естетизација његовог живота (како она романтичарска, митопоемска, тако и реалистичка, често етнопсихолошка) замењена актуелном идеологизацијом његовог света. Преко многих векова патријархалне културе пребачен је идеолошки покров скавоневне политичке праксе. У књижевним хоризонтима наших послератних одговорности пред будућношћу сељак се, углавном, појављује као странац, непознат и непожељан, поготову од краја педесетих, у време естетизантног просветљења српске књижевности (којим се, додуше, видно смањује количина идеологизујућег динамизма у темама нових књижевних нараштаја), сметајући њеној и иначе стерилној европеизацији. Часни изузетак у оваквом третману сељака представљају „Деобе“ Добрице Ћосића, књига која је у високом степену уметничких вредности обухватила и изразила однос сељаштва према револуцији, суочивши га са антрополошким и историјским наслеђем, којим га живот мами и вара. Али у токовима својих модерних ужурбаности наша романеска књижевност као да је превидела однос револуције према сељаштву. Сељак је био проглашен за „глуви барут“ револуције, он је постао подзрив зато што је остао равнодушан према фразеологији којом је громко најављивана светла будућност, у њему је назиран виртуелни непријатељ званично прокламоване дијаматске сотерологије, јер је истрајавао у својој тврдовратној неповерљивости пред свим оним што је превазилазило генеричке вредности познатих му традиционалних провера људског чина, па његов истински живот није имао гласнијих одјека у инспирацији наших романијера. Сем у поменутом Ћосићевом делу (овде бисмо указали и на успели роман „Аризани“ Ивана Ивановића), прави сељак у нашем послератном роману углавном је прећутан. „Прећутане истине постају отровне“, каже Ниче.

Сагледан у вишезначности историјског и друштвеног контекста својих тема и њихових референцијалних импликација, нови роман Младена Маркова, (1984), „И-

стеривање бога", прва и друга књига, у доброј мери олакшава морални дуг наше књижевности према сељацима, јер у свом уметничком изражавању једног историјски веома сложеног времена настоји да буде онај непристрасни сведок, који о мукама и горчинама живота, о заносима и њиховом утрнућу у догми, о сазнањима која изопачују свет као идеал и представу, не говори преко грудобрана програмиране свести, којој је будућност преча од садашњости (таква свест тежи да разори трихотомију прошлост-садашњост-будућност, инвестирајући себе искључиво у будућност и кидајући тако дијалектички континуитет онтолошких и етногенетских вредности, чиме се разара сама психо-емоционална структура људског бића), већ покушава да дигне глас против табуа којим политичка пракса инситуционализовано брани уметничкој свести да се позабави неправдом коју је револуција нанела сељаштву. Другим речима, Марков је написао роман који не пристаје на априоризам једне истине, јер се таквом истином све оне егзистенцијалне погодбе са животом застиру слепом мрљом недјалектичке свести, која привидно тежи ка свеопштој рационализацији стварности, док у суштини ту стварност непрекидно ирационализује, остварујући се као неизбежни пандогматизам. Роман Младена Маркова није само уметничка сублимација оног што се у сељачком животу нашег поднебља збило као кошмарни тренутак историје – он је израз високе моралне одговорности уметника за слику света коју предаје будућности.

У краћем предговору првој књизи романа, названој „Увод у трагедију“, писац нас обавештава да су откуп и колективизација главна тема *„Истеривања бога“*, напомињући да се у првом делу говори о откупу. Као што је познато, ова тема је дуго остала табу у летопису наших неспоразума са природом историјске истине, тако да није ни могла донети неке крупније књижевне плодове, јер је њено уметничко структурирање редовно било блокирано дејством идеолошке репресије. Штавише, ниједна тема у нашој новијој прози није као ова тако дуго била под теретом сопствене измишљене стварности, под дејством једне програмиране митологије (репресивне мере које су и тада и касније инхибирале сељаков економски и друштвено-политички живот, теоријски су оправдане као закономерност марксистичко-лењинистичких промена света, као незаобилазна, идеолошки предвиђена етапа пута у светску револуцију и царство слободе, дакле, као „објективна нужност“ коју реакционарни сељаци, ето, нису хтели разумети), иако су могућности за њено књижевно раслојавање толико обећавале, а потреба за успостављањем њене истине све више се наслућивала као одговорност прошлости за неке неспоразуме – ни маргинални ни пролазне – који раздиру баш ово време, наше, данашње, разгоревајући се тек у њему. Ова тема тиче се односа револуције према сељаштву, па се у њеним открићима могу измерити многе грешке и промашаји једног историјског тренутка, који је уместо свог стварног портрета нудио идеални портрет идеалног свевремена (у моделу света којим се служи репресивни ум свевреме је услов за садашњост будућности), који је, другим речима, поверовао утопији да би се бранио од стварности. У том смислу и самим носиоцима идеологије било је веома стало до књижевноуметничке обраде теме о колективизацији. Тек у ово време шира јавност је могла читати како је Едвард Кардељ пренео Скендеру Куленовићу партијску обавезу да напише роман о сељачким радним задругама као апсолутно позитивној концепцији социјалистичке изградње. Колико је овакав апсурдни захтев био искључиво идеолошки мотивисан сведочи чињеница да је рукопис Куленовићевог књижевног задатка од неких четири стотине страница равнодушно одбачен кад је борба са Стаљином била окончана смрћу диктатора, а сељачке радне задруге се показале као привредни и политички промашај. Тако је књижевна ледина ове теме код нас остала неузорана. Познати Шолоховљев синдром није озбиљније испољен у нашој послератној књижевности. Његова појава код осведочено недаровитих скрибената и није вредна памћења.

Судећи по много чему тема „Увода у трагедију“, без обзира на своје типолошке условности и степен уметничке остварености, биће она диферентна специфика којом се фабулација једног времена преображава у доминантну формативну структуру романа. Заснована на историјски аутентичној грађи, тема откупа у послератној стварности војвођанских сељака добила је у овом делу сасвим уверљив хронотоп и постала књижевноуметничко штиво не по историјској детерминацији својих садржаја, већ по људској судбини њихових протагониста. И управо у томе, у односу према историји и судбини леже најбитније разлике између Шолоховљеве „Узоране ледине“ и „Увода у трагедију“ Младена Маркова. Мислимо да је овај однос од посебног значаја за сагледавање уметничког функционисања и вредносног нивоа основне идејне концепције „Увода у трагедију“ који ће, како претпостављамо, носити поређење са „Узораном ледином“ као неку врсту фатумског жига, јер им је тема условљена сличним историјским моделом репресије према сељаштву, а значења у идејној равни у свему различита – одлике које ће их, и по сличности и по разликама, спајати у свим будућим аналитичким процењивањима. Спајаће их тако да би их лакше раздвојиле.

Случај М. Шолохова је егземпларан. Бирајући између историје и судбине он је идеологизовао стварност својих позитивних јунака да би оправдао њихову суровост у служби пројектоване будућности. Ради историјске афирмације Вођине концепције социјализма он је остао глув и нем за судбину сељачких маса – идеолог је победио сведока-очевица, политичар понизио уметника. Универзална значења човекове судбине писац је одложио за неко повољније време. У „Узораној ледини“ однос историје и судбине Шолохов није ни покушао да реши као уметничку синтезу епохе – историја сотеролошки схваћеног социјализма решавала је све. Он је једну од најбруталнијих диктатура у повести човечанства представио као најсрећнији класни избор историјског пута ка колективној срећи. Историји Шолоховљевог романа недостаје антропологија властитих књижевних јунака. „Истина је да Повијест није семантика и да се она не ствара обрачунама дефиниција,“ упозорава Денис де Ружмон. Шолоховљев синдром је модерни облик старозаветног архетипа – Авраамове спремности да жртвује Исака.

Ако се за аутора „Узоране ледине“ може доказати да је у свом роману применио систем манипулативних транспозиција да би сакрио истину, одузевши својим јунацима право на аутентичну судбину, у случају творца „Увода у трагедију“ настојања да се дође до уметничке истине о једном времену које верује у сличне заносе и има сличне комесарске визије, захтевало је да се проблематика књижевне грађе ослободи идеолошких ингеренција, како би се отворио романескни простор за антрополошке изворе њених уметничких синтеза. Марков није пошао од дневних задатака револуције, њему је била неопходна слика односа револуције према сељаштву да би досегао оно што је у фундирању теме тежило универзалном смислу њеног уметничког преображавања. Што би, у сваком случају, обезбеђивало право уметнику да своју истину заснује као право на људску истину, у којој поимање вечног помаже да схватимо тренутак пролазног, али тек пошто смо тај тренутак кушали на ватри судбине. Избегаваши Шолоховљев синдром, Младен Марков се суочио са темом као моралном одговорношћу уметника за истину коју имагинација успоставља над сазнањем.

Развијајући тему свог романа Марков јој је одредио историјску профилацију и назначио универзални ентитет њене предметности. У случају наше револуције носилац репресије против сељака постала је револуционарна бирократија, тек зачета у апарату нове државе. Револуција је у сељаштву видела савезника нижег реда, иако јој је тај савезник обезбедио материјалну подлогу за успешно извођење, а у њеним борбеним редовима имао највећи проценат учешћа. Зато је послератни однос револуције према сељаштву десио вид трагичних неспоразума, за чије узроке сељак, с

обзиром на околности свог историјског развитка, није био крив, али чије је последице фаталистички примио на своја леђа. Природа оваквог неспоразума и фатализам његових последица чекали су дуго година на храброст уметника. Тема је била крупна, страх још већи. Страх уметника од репресивног става моћника на власти. Јоги и комесар нису акцидент историје, они спадају у њене конститутивне принципе. „Увод у трагедију“ подразумева њихов сукоб као предуслов уметника да гради своје дело. Као судбину дела, неразлучну од судбине његових јунака.

Читалац неће разумети идејни план „Увода у трагедију“ – идејни план је искључиво пишећ план романа и у њему се пер директум садржи смисао грађитељства – ако претходно себи не разјасни семантички домет епиграфа који претходи лектири романа, познати Христов версикул из Беседе на гори, у запису јеванђелиста Матеја: „Не брините се дакле за сјутра; јер сјутра бринуће се за се. Доста је сваком дану зла свога.“ Речи јеванђелиста очигледно садрже поруку од универзалног значења. У њој налазимо прикривену стрепњу садашњости од насиља будућности, али док је религија ту стрепњу трансцендирала као метафизичку могућност спасења човековог бића, храбрећи га његовим есхатолошким смислом, идеологија је од овако узроковане стрепње сачинила своју праксу, и редукујући човекове тежње да продре у заумне просторе сазнања, да се приближи невидљивој једначини свог персоналитета, свом „ирационалном остатку,“ покушала да га превари тврђом да је будућност већ почела. Познато је колико је та тврђња, чији идеолошки прапис потиरे сваку сумњу у основаност коначних сазнања, уплашила Луја Арагона док је читао „Шалу“ Милана Кундере. Највеће несреће у историји долазиле су преко мостова обећања тоталне среће. Роман Младена Маркова разоткрива прави смисао сотерологије у идеолошком кључу конкретног времена и описује зло које произлази из неразумевања онтолошког смисла трихотомије прошлост-садашњост-будућност.

Својим историјским и судбинским профилем тема „Увода у трагедију“ згушњава се у проблематику изузетно напетих збивања која прате почетак ослобођења. Притисак на сељаштво у Војводини у време принудног откупа и колективизације, нарочито на онај његов део који је класно оквалификован као кулачки (овом несрећном позјамљеницом из праксе совјетске колективизације богатији сељаци третирани су ен масе као потенцијални непријатељи револуције, али како је број кулака код нас био незнатан, терет откупа свом тежином пао је на средње имућног сељака, ионако исцрпљеног ратом, што је појачало урођено сељачко неповерење према новој власти и њеној друштвеној организацији), најчешће је вршен са окуптношћу јачег, оног који притежава силу и моћ, па се његова примена не може правдати дијалектичком законитошћу диктатуре пролетаријата. У постреволуционарном периоду сељак је само у пароли „радници, сељаци и поштена интелигенција“ био признат као равноправни учесник револуције. У пракси стратегије и тактике помоћу које се у то време учвршћивала власт нове идеологије, сељак је прећутно означен као класни противник чија конзервативна свест успорава историјски напредак ка општем добру, са којим се наступајућа власт морала сукобити. Маркова је занимало оно што је у јунацима његовог романа било живо, што је постојало упркос прескриптивних слобода епохе и њеног званичног сотеролошког пројекта, једном речју, његов књижевни јунак је у првом реду човек који постоји по неумитности властитих егзистенцијалних датости. Као што је говорио Хемингвеј: „Кад писац пише роман, он треба да ствара живе људе; људе а не типове. Тип је карикатура.“

Аналитички приступ „Уводу у трагедију“ готово да незаобилазно подразумева поређење превалентних структура из којих су изведена прва два поглавља. Наиме, реч је о односу отворене и затворене структуре, који ће превасходно одређи-

вати природу овог романа, упућујући на припремљени градитељски поступак и објашњавајући функцију изнађеног начела кохеренције. Да се подсетимо: Поглавље романа као уметничка целовитост у развијању система наративних веза и приповетка као наративно довршена целина разликују се по природи својих превалентних структура. Тако, фактура поглавља остаје отворена зато што успоставља однос са грађевином романа као њен део, па је стога иманентна нарација, док приповетка има функционално затворену структуру с обзиром на то да јој је иманентан властити систем нарације. Прво поглавље овог романа, „Ерарска сувача“, фабулативно веома широко разведено, грађено је по динамизму структуре која обухвата психо-социјалне феномене једног људског пораза и истовремено ситуира цивилизацијску раван сукоба. Остварен из перспективе шлогираног старца Карела Топаловића-Негруа, некадашњег богаташа, власника суваче и куделаре, кога је раскулачила стихија сиротињске правде, садржај првог поглавља има у својој полихромној психолошкој фактури веома нијансовану слојевитост, а у фабулативној разгранатости тема најављује структурну волуминозност великог промера, у којој се види лице новог времена и назире његово умножено наличје. То лице и наличје живота, сагледано на истеку људског века у животном искуству старог Топаловића, тај пораз човека кога је ветар догађаја скрајнуо са главног тока виталних историјских кретања, јесте онај прави почетак романа, из кога се размиче пространи хоризонт људских неспоразума. Ово поглавље отвара се одједном, и цело, као дубоко врело романа. Међутим, његови формативни елементи ипак неће бити пресудни у развијању романескног поступка. Већ у следећем поглављу („Тодор Оларов звани Корњача“) Марков мења типолошки и функционални карактер превалентне структуре тако што кочи динамичнију организацију наративног поступка, а транспозицију грађе подешава не према оном што из те структуре треба да произиђе, већ према оном што том структуром треба да се доврши, затвори. Другим речима, поглавље је сачињено по сопственом наративном систему и његово укључење у роман сада је одређено затвореном превалентном структуром, што подразумева хоризонтално везивање нарацијских чинилаца у фабули романа. Зато поглавље „Тодор Оларов звани Корњача“ има приповедачку структуру. Та прича о сељаку кога тврдоглава нарав и осећање неке своје правде гоне да „вазда плива узводно“ (тако је „за време окупације скривао илегалце“), кога хапсе у име слободе и туку зарад будуће среће, прича у којој је писац универзализовао тему сељаштва, полазећи од најдубљих антрополошких корена и социјално-политичких околности његовог живота, више припада уметности приповетке него уметности романа. Ако је поглавље о Карелу Топаловићу најављеном драматургијом прави извор стваралачког и имагинативног потенцијала, поглавље о сељаку Оларову личи на велико језеро акумулираних фабуларних садржаја, у чијим се дубинама огледа грађевина романа. Уметнички поступак који је писац применио градећи „Увод у трагедију“ готово да понајвише упућује на поглавље „Тодор Оларов звани Корњача“, као парадигму по којој се развија структурални систем веза, као архитектонски постулат романа. Оно је виа региа која води до разумевања конструкционог принципа „Увода“...

Зато се проблем наративне структуре јавља као основно питање овог романа. Постављајући његову осу не у фабули, већ у тематици испричаног, који чини човеков сукоб са вечним злом што наступа у име општег добра, Марков је применио једну доста трому драматургију сижеа, која је уродила кључним парадоксом: у првој књизи „Истеријања бога“ поглавља су, узета понаособ, боља од романа узетог као целина. Оваква тромост драматуршких односа сижеа произилази из очигледно различене фабуле, у којој се тема откупа разлаже на готово самосталне сторије, чији начин повезивања у целини типолошки одређује наративну структуру романа. „Увод у трагедију“ има приповедачку структуру, чији се романескни каузалитет

остварује хоризонталном повезаношћу, тј. као самостални однос поглавља према откупу као основној теми, а не унутрашњим интегрисањем фабуле, којој би поглавља била етапе у структурирању целине. Међутим, најпотпунији одговор на питање о квалитету веза и јединству наративних структура у овом роману треба тражити у односу његове фабуле и сижеа, још шире: у односу његове радње и теме.

Поступак по којем су саглађене обе књиге „Истеривања бога“ најближи је класичном реалистичком роману, без обзира на то што у њиховом уметничком кључу налазимо и многа решења која се примењују у модерној романескној фактури, нарочито у психолошком кодирању грађе, динамичнијем развијању трагичних мотива и тежњи ка симболичном облику изражавања. Артикулација најважнијих елемената који улазе у ткиво овог романа, у естетски волумен његових тема, који чине његову унутрашњу кохеренцију и успостављају невидљиви систем односа од којих се састоји микроструктура његових планова, показује да је Марков у доbroј мери обогатио класични поступак модернијим захватом у грађу. Међутим, нека наглашенија одступања од класичне организације романескних елемената довела су до озбиљнијег нарушавања равнотеже између фабуле и сижеа на временском плану романа. О чему је заправо реч?

Временска ситуираност фабуле у „Уводу у трагедију“ не може се тачно одредити на основу календара догађаја – чињеница која сама по себи и не би била толико релевантна да није реч о роману класичне органске структуре. Према догађајима у другој књизи, „Сељачкој трегедији“, сасвим је извесно да је раван синхронизије у првој књизи највећим опсегом одређена збивањима у јесен 1948. године. У сваком случају, на основу неких очигледних референција у „Уводу...“ можемо тврдити да се радња прве књиге догађа после рата. Тако, писац каже: 1) да Оларов „ни по коју цену није хтео у задругу“; 2) Оларов се прегана са женама-колонисткињама из Босне; 3) Басараба има напад ратне неурозе, „мала га од рата до ових дана није сустижала“; 4) поводом епизоде о Елек-бачију „Оларов се сећа да је после рата“ гледао изложбу о страдању Срба четрдесет друге, на православни Божић; 5) „Време је било поратно“, вели сам писац. И тако даље. Но сиже основног мотива у поглављу „Кулаци“ – смрт младића од отровних испарења у скровишту ископаном у Ђубришту, где га је отац, богати сељак Јован Кашикић сакрио од мобилизације да му јединац не би погинуо са Сремском фронту – упућује читаоца на јесен 1944. као синхронично одређење фабуле „Увода...“? Као што се лако може утврдити, опис младићевог страдања (иначе веома успео) није изведен поступком ретроспекције, већ се умирање младића дешава након очевог повратка из затвора, у контексту послератних догађаја, како смо се већ уверили. Разуме се, није реч о омашци аутора, већ о његовој намери да постигне уметнички тоталитет књижевне чињенице. Остала је запамћена усмена тврдња овог писца: „Није важно кад се нешто догодило, важно је да се догодило“. Марков је, дакле, временски план романа намерно подредио уметничкој истини. Дијахронично казивање има посебну вредност у овом роману (у другој књизи поготову), али оно ни у једном случају не може бити засновано изван иманенција конструкционог принципа. Ако тај принцип доследно задовољава захтеве ретроспективног фабулирања, онда је свако (овакво) одступање од њега озбиљно нарушавање мотивацијског система у роману. Нама се чини да је овде реч о разједначавању фабуле и сижеа. Најкраће речено, фабула обухвата редослед догађаја, а сиже начин њиховог грађења, што значи да се уметничка функција сижеа врши у простору фабулирања, па према томе и у временској артикулацији догађаја. Оваквим разједначавањем Марков је несумњиво довео у питање уверљивост романескне радње. Међутим, проблем односа фабуле и сижеа стоји у дубљој законитости романа, која ову појаву не оправдава, али је објашњава са становишта грађевине романа као целине. У случају Марковљевог романа, по свему судећи, систем мотивације пре задовољава захтеве теме него радње. Објашњавајући архи-

тектонску структуру свог романа „Књига смјеха и заорава“ Милан Кундера каже у једном разговору: „Јединство књиге не мора извирати из радње, већ се може добити и помоћу теме“ („Интервју“, бр. 73). Нема сумње да је у роману „Увод у трагедију“ тема добила преваленцију над радњом, што не објашњава само нарушавање временског плана романа, већ одређује његово структурирање у целини. У оваквој оријентацији на тему као најбитнију градитељску концепцију романа било је сасвим природно да се развију они детерминативни чиниоци у фундирању романескне кохеренције, који „Увод“... жанровски карактеришу као роман ликова. Тако се поменута омашка појављује у улози водича који објашњава грађевину романа.

Очигледно, писац је начело кохеренције морао остваривати у текстури теме и преко индивидуалитета књижевних јунака, што у суштини значи да је семантичка раван микроструктуре ближа епском него драмском тежишту романа. Велики број хронотопских живописних знањених ликова и њихова слојевита историјска и психолошка изражајност, непревела и функционално увек тачно постављена, заиста су примарни квалитет „Увода“... Међу тим ликовима, у чијој непатворениј реалности препознајемо рукопис мајстора приповедача, који их гради и крупним потезом, и од најтананије твари душевне и подсвесне, и од невидљивих нити стварности и сулбине, посебно место има Годор Оларов звани Корњача, ваљда један од најпотпунијих сељака у нашој новијој књижевности, редовно представљен у „дуплој експозицији“ својих психо-социјалних датости, у коме се одражава само време и прелама историјски видиковац романа. Он је стожерна личност „Увода...“, његов антрополошки дослух са вечношћу. Сцене насиља које над њим и другим сељацима врше представници револуционарне власти нису само израз мучитељске спремности горљивих заветника будућности; у тим сценама кодирана је позната сотеролошка опседнутост будућношћу, коју је Достојевски препознао у философском концепту оних својих јунака који су омрзнули човека као ближњег од тренутка кад су заволели човечанство. У поменутом смислу сцена у којој браћа Чаљини туку оца да би из њега истерали Бога („Каштигују га зато што их је осрамотио. Био је за време окупације добошар, а после рата не избија из цркве, иде им узнос, крсти се и никако да утуди да је доласком нове, народне власти, одузимањем земље богатацима, аграрном реформом и поделом имовине сиромашинима умро и Бог“) заиста је антологиска, како по црном хумору којим је нијансован њен подтекст, тако и по симболичкој пројекцији коју има у идејној равни романа. Пуну пажњу писац је посветио и лику сеоског газде Јована Кашикића, чија породична и лична трагедија представља логичну конзеквенцију једне политике, која је имала одвећ реална средства за магловит и ирационално профилиран циљ. У Марковљевој романескној оптици Оларов и Кашикић појављују се као трагични јунаци, згажени и одбачени, који фаталитички прихватају своју апсурдну стварност, наметнуту усрећитељским волунтаризмом власти и вером те власти у будућност као рекреацију властите садашњости, јер слепа оданост будућности производи из фанатичког убеђења у апсолутно непогрешивост садашњости. Лешек Колаковски је тачно означио природу те мере која одбацује постојеће у име будућег: „Вера у вишу стварност која је присутна у садашњици и истинска је стварност упркос томе што измиче нормалном опажању оправдава крајњи презир према постојећим људима, једва достојним пажње у поређењу с на изглед непостојећим али далеко важнијим будућим генерацијама“.

Остале јунаке романа, Јанка Тарајића, Владимира Максина Лисенка, „есесе“ Сибинкића и Сабовљева, те чудног, митски загонетног Басарабу, који представљају нову идеологију и њену државу, писац је сачинио или по функцији типски примењене шифре распознавања, или их је обликова у полихроматској сложености њиховог индивидуалног и историјског ентитета. Тако се гимназијски скојевци, од сељака прозвани „есеси“, готово у целини понашају по бољшевички шифрованој фак-

тури која детерминише њихову романескну ситуацију. Пример који наводимо има значење кључа (реч је о њиховом доласку у село) „Не знају двојица младих момака да је њихов долазак већ најављен. Као један, они корачају оштро, готово парадно. О боку им тешики револвери, који висе нехајно и оклембешено као овнујска муда. Не крију млади људи оружје. Напротив. Истичу га и пребацују час на један час на дуги бок. Корачају том циглама поплочаном уском стазом уз куће изједеном од кише и стругања потпетица, ступају као освајачи смело и самоуверено, а непрестано уверени да њихови кораци одјекују чак до *Красной площади*... *Убеђују* сељаке кулаке у нужност изношења обавезног откупа житарица и осталих намирница. Они предводе такозване бригаде за откуп. Саслушавају, неретко бију, али најчешће у групама, снабвени вилама, чакљама и дугачким, шилатим гвозденим моткама, претражују, рију, пробадају сено, стогове сламе, буше земљу и траже храну коју, уверени су, кулаци скривају од нове, народне власти“. Од другачијег је, уметнички живописније утканог материјала кројен лик Басарабе, некадашњег сеоског свињара а потоњег борца револуције, који се у рату граби да стреља заробљене, а у миру промишљено врши злочин над Кашикићем. Упућивањем на свињу као носиоца демонског значења Марков је отворио митску димензију његове личности, наслутивши да иза њега „стоје неке невидљиве и мрачне силе. Из Басарабе је... увек тукла нека студен“. Усложњавајући ову димензију свог јунака писац је контрапунктално решио његову романескну полисемију: овај човек мрака и крви предано и са љубављу негује свој врт (без волтеровске философске метафоре, разуме се), лирски различен према биљкама. Оваквим парадоксом употпуњена је његова уметничка физиономија.

Међутим, праве хероје новог времена, заговорнике револуционарног духа историје, Марков је овалпотио кроз акцију и судбину Јанка Тарајића и Лисенка, чија друштвена и психолошка раслојеност има широку фабуларну фреквенцију, која у свом семантичком пољу непрекидно настоји да образује драмско тежиште романа. У случају Јанка Тарајића услов драмског тежишта постаје његов однос према Немцу Штулмилеру (лик тог Немца спада у најзапаженије уметничке резултате овог романа), док у мотивацији Лисенковог лика ка драмском тежишту стреми и идеолошка структура његове персоналне заснованости, снажно разумењена, са наговештајем дезинтегрисања личности (изразито висок праг осетљивости, тежња да религиозним стереотипом разреши конфликтне ситуације, све већи терет усамљености; у другој књизи добићемо његову психо-патолошку слику: „Његово је основно осећање горчина“), и његова наклоност према Мини Кашикић, која треба да му помогне не да нађе себе, колико да од себе побегне. (Сцене у којима се појављује Мина Кашикић имају најчистију уметничку артикулацију). Посматран по карактеру својих динамичних структуралних веза, „Увод“... је најизразитију романескну кореспонденцију остварио у ликовима Тарајића и Лисенка, јер се мотивацијски систем и једног и другог јунака рађа из односа структура „по вертикали“, вишезначним укрштањем приповедачких планова, а управо таква веза структура условљава драмско тежиште романа. Сходно томе најуспелије странице романа и јесу оне које образују вертикалну повезаност фабуларних и тематских јединица. То су сцена „истеривање Бога“, Тарајићев и Штулмилеров конфликт, епизода о Елекбачију, Карелови и Годорови контакти са скурђелом, жанр-слика вешања краља-лутке и слика палог коња, Лисенков животни набој у целини, трагични лик Мине Кашикић и још понека. Тамо, међутим, где се повезаност структура остварује хоризонтално, успешни су они делови романа који су се изградиле у чистоти епске интонације. Такви су нарочито они у којима је оживљен можда најкомплекснији лик романа, Годор Оларов. Али у случају где веза структура није добила успелију епску тензију, или, пак, тамо где нису изнађене вертикалне везе структура, роман је губис

у снази и једва доспевао до нивоа осредњости. Поглавље „Голи више скачу“ најбоље показује како лабава кореспонденција стварносних чињеница и њихова недовољна транспозиција не могу осмислити двоструку перспективу естетске чињенице, јер ту чињеницу доводе у питање властитом неуверљивошћу. Сигурно је да ово поглавље треба видети као једно од кључних, јер се у њему описује тренутак кад активисти врше преметачину у кући Оларовљевог таста и таште, тражећи пшеницу. И поред очигледне пишчеве намере да до драматичног ефекта доведе тренутак кад млади људи ситом одузимају храну немоћном старцу и старици, ова сцена нема дубину, драматуршки синтетизовану организацију поетских прозних слика, јер је испричана у прилично равной епској интонацији, без истинског одјека на такозваном пишчевом плану романа. То поглавље постоји само у својој макроструктури, оно је остало уметнички нејасно услед превелике, натуралистичке јасноће чињеница. Писац је желео да старца и старицу представи као трагичне личности ове сцене, али су они више смешни него несрећни, више јадни него трагични. Уместо слике стварног сукоба, писац нам пружа закаснелу информацију (закаснелу у смислу романеског момента) о Оларову који се са левчом у рукама залетео против неправде и кога су младићи испребијали. Ова информација остаје без правог уметничког реза, више регистраовани податак него оживљена чињеница. Поглавље које смо разложили најочигледнија је слика уметничке половичности. У уметности, међутим, половичност је синоним неуспеха.

„Увод у трагедију“ је роман у којем је тема добила доминантну структуралну функцију, тако да је утицала на избор и природу многих формативних елемената у уметничком поступку. Подешавајући простор романа према захтевима тематског јединства, Марков је истовремено избегао замку коју овакав поступак скрива – замску пристрасног сведочења. Напротив, он је у најширој визури људских односа и поступака, из перспективе њиховог времена, откривао у животу својих јунака оно што тај живот понајвише одређује као индивидуалитет, полазећи од самоостварујућег императива личности као примарног ентитета у систему фабулативне уверљивости. Једном речју, Марков је написао роман који не изневерава количину обухваћеног живота. Истини за вољу, у том роману има вредносних осцилација, његова драматургија није увек уједначена, пропусти су понекад и озбиљнији, али све те повремене несуглашености између градитеља и грађевине надилази она уистину силна импресија стварности, којом је писац овладао као уметничком стварношћу свог дела.

Одговорни смо за своје поступке.
Владимир Максим звани Лисенко

Други део *Истеривања бога*“ писац је назвао „Сељачка трагедија“ – синтагма очито шира од конвенције наслова, која рефлектује дубински отисак романа, откривајући истовремено и карактер смислености тог отиска у „горњој пројекцији“ фабулације. Без сумње, њиме се објашњава и природа формалних односа између прве и друге књиге. Као што се лако може уочити, оне не чине дуологију, у којој би се помоћу релативне аутономије фабула остваривала јединствена концепција романа. Напротив. Прва и друга књига „*Истеривања бога*“ имају фабулативне токове истог надградилачког смера. Оно што их чини формално самосталним – тема откупа у првој и историјско обзорје 1948. године у теми друге књиге – више потврђује њихов романескни интегритет него што истиче рефере њихових раздвојености.

У роману „Неподношљива лакоћа постојања“ Милан Кундера је идентификовао основну нужност на којој се данас утемељује ова епска форма. „Роман није исповијед аутора већ испитивање шта је људски живот у клопци у коју се претворио свијет.“ Кундерин исказ готово да најприближније описује неке битне историјске и антрополошке одређе теме коју је Марков сублимисао из фактографске подлоге свог романа. Сви токови фабуле који су се из „Увода“... преточили у „Сељачку трагедију“ сусичу се у 1948. години, као свом најверодостојнијем тематском ушћу. Година великог раскола у Стаљиновом концепту социјализма открила је политички макијавелизам моћног диктатора, али је у исти мах и сама постала „клопка за беспомоћног човека.“ Типски одређен својом сотеролошком визијом света, тај и такав човек још једном је преварен од историје: уместо да постане њен творац, он је остао њен производ. Ловци су били уловљени, револуција је јела своју дечу. Стаљин је нудио проверене методе обрачуна са политичким противницима – у борби против стаљинизма оне су биле ефикасно употребљене. У квалификацији теме у „Сељачкој трагедији“ клопка је метафорички семантем романа.

По политичким релеванцијама историјских чињеница, 1948. година за новонасталу југословенску државну заједницу била је пресудна у много чему. Разврнут је идеолошко-политички брак са Стаљином, а сазнање да не уживамо заштитничку наклоност „блока“ убрзало је развој свести о самоопредељењу као облику државног и друштвеног постојања. На плану појединачних доживљавања овог раскида све је, међутим, било много сложеније и теже, неупоредиво болније и трагичније. Услед дугогодишње партијске пропаганде феномен стаљинизма увелико се уградио у интимно биће појединаца, припао сфери њиховог несвесног живота, дубоко скривеној чежњи за апсолутним подређивањем вољеном Вођи, његовом свезнајућем идеолошком Уму, који постоји по старозаветном принципу „Ја сам онај који јесам“, па, сходно томе, и јесте Бог. У њиховој безграничној идеолошкој оданости апологија је постала облик трансценденталног самопотврђивања пред наиндивидуалном суштином Вође светског комунизма, који је живео далеко у Москви, под обавезним велом тајне, као богиња Неит у Сансу. С друге стране, свест оних који су се у то бездушно време борили против политичког утицаја стаљиниста најчешће је и сама била од каквоће истог феномена, али већ одливена у калупима државних институција, тако да је, без унутрашњих потреса и трауматских самоиспитивања, свој амбивалентни, дубоко потиснут однос према срушеном идолу испољавала кроз одговарајућу пропорцију мржње према прогоњенима, утолико ревносније уколико је, из потреба личне безбедности, настојала да се идентификује са носиоцима власти. Отуда онолико суровости у методу обрачуна, обостраних презира, страха који излућује, самоубистава. Верника и јеретика спаја патологија заједничке прошлости.

Саобразно историјском тренутку и тематским захтевима његовог моделовања, писац је увео у роман новог јунака, Гену Жефаровића, иследника Озне, да би кроз његов лик, укрштајући акциони и аксиолошки план романа, саткао најречи тију метафору „Сељачке трагедије,“ метафору клопке, у чијим се дубинама одражава мекфистовелска слика времена. Средства квалификације, која упућују на психолошки и вредносни рељеф Жефаровићевог лика, „ухваћена“ су најпре у утиску који иследник оставља на људе обмотане мрежом његове професионалне делатности. Тарајић га упоређује са лисцем, Максин у њему види овна (за кога су сви остали људи овце), Јелисавети личи на копча. Нарочито је, у систему симболичних референција, важан Максинов сумирајући утисак, по коме је „кожа на лицу Жефаровићевом само вешто скројена и прилепљена маска.“ Дајући овим квалификацијама наглашен значај у резонанцији романа, писац је супсумацију Жефаровићевог лика доградио рафинованом ретроспективном фабулацијом: као победник он је

„Одмах после рата саслушавао глумце који су изводили свој програм у данима окупације (Марков уводи у епизоду романа познате глумце тадашњег Београда, Жанку Стокић, Јована Ганића, Ацу Цветковића) и потрудио се да буду осуђени на смрт или робију. Психолошка слојевитост овог књижевног јунака обогаћује се сазнањем да се он сам припремао да буде – глумац. Из перспективе уметничке сврховности ове информације његова маска уместо лица, следећи логику књижевног кода, претвара се у његово право лице. Зато се у Жефаровићевој режији („режија је аутентично уметничко дело, молим,“ каже неостварени глумац Гена Жефаровић) саслушање Максина и осталих обавља пред венецијанским огледалом, тако што се окривљени поставља иза леђа иследника, како би се избегло гледање лицем у лице. У метафоричком језику романа то огледало постаје семантем од суштинског значаја. Наиме, симболична значења огледала су многобројна; у овом роману нека од њих имају посебну улогу у митском устројству семантема: 1) Огледало је у вези са култом мртвих; 2) сам писац каже: „Огледало је други свет;“ 3) огледалом се проверава да ли је душа напустила тело умирућег. Између огледала и душе постоји митска корелација симболике. Жефаровић користи огледало као средство манипулације – човек у огледалу је одражен као сенка, као не-биће, он је, дакле ухваћен у клопку која га претвара у привид, која, као Мафистофел, чека на душу. Огледало је клопка – јединствени коренски семенем романа. Кундера говори о свету који се претворио у клопку. „Сељачка трагедија“ је роман о људима којима је клопка постала неизбежна историјска стварност, архетипски знак безизлаза, без обзира на то из ког се положаја гледа у огледало, јер оно одсликава и историјски анфас Владимира Максина и морални профил Гене Жефаровића.

Преко семантема клопке писац је успоставио веома продуктиван подтекст односа између спољашњег и унутрашњег плана романа, упућујући нас тако на његово драмско тежиште, чија фактура спада у највеће уметничке домаћаје „Сељачке трагедије“ – оно носи високе сводове њених градитељских замисли и остварености – али се ово тежиште не може разјаснити без претходног разумевања поступка којим се артикулишу збивања на плану ретроспекције. Конституисање ретроспекције у „Сељачкој трагедији“ има функцију од највећег формативног важења. Док је у „Уводу“... ретроспекција добила претежно епски карактер, с обзиром на примарну улогу теме у односу на радњу, „Сељачка трагедија“, у којој је јединство радње неупоредиво чвршће и сврсисходније постављено, поступком ретроспективне фабулације решава нека од најкрупнијих питања на плану односа структура, у првом реду питање философске равни. С обзиром на историјски и антрополошки каузалитет проблематизовања тематике, та раван могла се засновати једино на моралним философским импликацијама грађе, коју је роман обухватио и трансформисао према начелу драмске корелације. Основна питања односа револуције и њене сврхе, питања која проистичу из вечног сукоба појединца који сања да буде творац и извршитељ закона Новог у историји, са моделом тренутка у којем се историја остварује као садашњост тог појединца (увек испуњена замкама антиномија које траже ангажман субјекта у избору чина и проверама вредности), узимајући га као грађу за своје самоостваривање и равнодушно га приносећи на жртву циљевима које је прихватио, али их није могао довести у склад са смислом властитог живота, те је морао остати самосредство историје, смешан и трагичан истовремено, Марков је решио као драму појединца у драми револуције, разуме се, не зато да би револуцију сагледао као морални чин историје (револуција не почива на моралу већ на његовом рушењу), него да би кроз њу проверио категорички императив револуционара који је изводе и тако на ватри револуционарних нужности кушао моралну спремност човека-појединца да припада себи или неумитностима револуционарне сотерологије.

У смислу овако постављених дилема списац је расветљавао живот својих јунака као морално поступање, мотивисано унутрашњим комплексом личности.

Максин не прихвата тумачење убиства недужног Малбашког револуционарном нужношћу, због чега се у њему зачиње сумња у људску правоваљаност револуционарног акта. Међутим, он лично наређује да се стреља две стотине фолксдојчера због два пијана Руса, умрла од метилалкохола. Тарајићево насиље над Штулмилером (њихов однос спада у најлепше странице наше советлатне прозе) психолошки је објашњено осећањем кривице, којим су обојица оптерећени. Будући комунисти, они су један другог затекли у партијски недопуштеном положају. Хромн Немац је плакао, а бивши краљев официр клечао на Александровој сахрани – тренутак у коме је канула прва кап њихове међусобне мржње, која ће Штулмилера отерати у смрт, а Тарајића морално дискредитовати. Овако проблематизовање моралне сфере романа, којим се кроз непрестано умножавање семантичких слојева фундаира његово драмско тежиште, добило је своју најсложенију једначину у лику генерала Вијоглавина.

У смислу приповедачке технике Вијоглавин је најоригиналнији јунак „Селачке трагедије.“ штавише, он је њена *dramatis persona*, чијом се егзистенцијалном шифром проверавају есенцијалне вредности револуције и њених учесника. По свом романескном склопу то је човек из позадине, из непрозира у којем се зачиње животни дамар романа. Он се ниједном неће појавити на плану синхронције, али драматургија романа битно зависи од његових драмских профилација. У понашању Вијоглавина показује се негатив револуције (генерал је углађен, љубазан, превртљив, безосећајан, груб, суров, мајстор сналажења у конфликтним ситуацијама) и све више препознаје човек који се револуцијом послужио да приграби моћ и власт оних против којих је устао. То је лик изведен изненађујуће смелим потезом уметника, сплетен од најзвучније жице романа, то је уметнички криптограм људске промашености која се брани лажним победама. Иако лик без синхронције, потекао из најудаљеније тачке ретроспекције, његов случај преферира функцију драмског тежишта и осветљава моралну проблематику победника у философској равни романа.

Драмско тежиште романа добило је своју уметничку целовитост тек успостављањем органских преплитања садржаја ретроспекције и плана синхронције. Прва књига, као што знамо, има тежиште које је одређено углавном епским рељефом испричаног, јер су у уметничком поступку превагнули елементи из којих је конституисана тема као формативна романескна категорија. Али структурирањем епског тежишта у „Уводу“... није блокирана драмска исказивост романа. Видели смо да фабулирање Лисенкове и Тарајићеве судбине све више, све изразитије стреми драмској згуснутости, тако да у поводу ових личности можемо говорити о утемељењу драмске равни прве књиге и њеној нимало споредној (мада не и доминантној) функцији у разрешењу неких највиталнијих ситуација у роману. У „Селачкој трагедији“ драмско тежиште је у самој основи романа, оно је његова најдинамичнија формативна каузалност, јер се у њему веома срећно секу линије ретроспекције и синхронције. Нанме, други део „Истеривања бога“ добио је своју најгласнију интонацију од садржаја који исписује ЛИСЕНКОВА И Тарајићева судбина, ухваћена у клопку Жефаровићеве историјске и идеолошке реалности. Њихово рвање са иследником Озне и њихово сагледавање власти прошлости подједнако су трагични у контексту оних човекових неспоразума са животом, који се јаве у тренутку кад му се чини да је коначно овладао тајном властите среће и среће коју он треба да наметне другима. Тако се сотеролошки концепт света појављује као кич историје, јер, по испитивањима Лудвига Гица, „основна постигнућа кича леже у де – демонизовању живота, и то баш тамо где пука очевидност говори супротно: смрт, секс, рат, кривица, невоља, рођење, бог итд.“. Неконтролисана Тарајићева љубав према совјетском моделу живота и социјализма објашњава се кичерским сензибилитетом,

koji se rađa kako iz istorijskih okolnosti његовог идеолошког узгајања, тако и из његовог ирационалног бића, које опсесивно тежи да ишчезне у трансценденталној бићу и тако се поистовети са моћним, божанским ентитетом као господаром живота и смрти. Као што га је кич-емоција навела да клечи на краљевој сахрани, тако га та иста емоција, иста по моделу свог психичког устројства (без обзира на ~~своје~~ испољавања, језгро кича је недељиво), баца у пијани занос љубави према Русима онда кад се нашао у њиховој земљи, да би у совхозу „Лењин“ доживео своју сотеролошку идилу, измешану са оним што је „понео из литературе“, а пред улазом у Лењинов маузолеј „стајао као један од верника у дугој колони поклоника..., кад је као у грозници дрхтао и шапутао: Владимир Илич, Владимир Илич“... Тарајићев занос је занос верника. „У царству кича влада диктатура срца,“ закључио је Милан Кундера.

Настојећи да према драмском тежишту „Селџачке трагедије“ успостави филозофску раван „Истеријања бога“, Марков је колебања и трагедију својих јунака издигао до моралне философије романа, која се, како смо поменули, бави моралом победника. Може се рећи да је тек у овој равни романа писац досегао „дубинску димензију личности“, јер је своје јунаке видео у двострукој перспективи: као оне који односе привидну победу над историјом, и као оне које историја стварно побеђује. Борећи се за утопијски модел живота, који себе прописује као могућност човековог савршенства и братства међу људима („Братство свих људи свијета може почивати само на кичу“, да још једном наведемо Кундарау), јунаци овог романа, они који носе нове идеје, нису побеђени само од свог времена и његове једнозначне политичке праксе: они су побеђени и од себе, од своје мистичне вере у идеалну пројекцију живота, коју су претпоставили самом животу, његовом сложеном потврђивању и неухватљивој многоликости. Свет идеала, међутим, не може се поистоветити са тоталитетом идеалног, јер док се идеал укида остваривањем, дакле, не живи као сопствена пракса живота, тоталитет идеалног узима ту праксу као властиту реалност, али је саображава свом замишљеном моделу света, сабијајући живот у обруче догме која га разара. Тоталитет идеалног не верује животу већ његовом идеализованом одразу. И док се идеал прихвата, тоталитет идеалног се намеће. Морална философија „Истеријања бога“ почиње од размишљања Тодора Оларова („Увод у трагедију“) о људима који уђу у туђ живот и у њега унесу пустош. Далеко од сваког моралисања, од сваког аксиолошког канонизовања, Марков је хуманистичка начела своје моралне философије откривао у човековом неспоразуму са животом, полазећи од сазнања да је трагедија онај романескни услов у којем је уметничка димензија лика најпотпунија. Његови јунаци поражени су зато што их је живот преварио, без обзира на то да ли је реч о револуционарима у раскораку са револуцијом (Тарајић, Максин), или о људима у цивилизацијском сукобу са временом (Негру, Оларов, Кашикић).

Драмско тежиште романа, као синтеза његове стварносне рецептивности и философског расуђивања о човековој егзистенцији и судбини, о њиховим међусобним погодбама, употпуњено је једним до примарних уверења Јанка Тарајића, које је обликовано идеолошким исказом „класно изнад националног.“ Историја у простору овог романа (а и иначе) потврђује да се класно и национално не могу објаснити једино са гледишта идеологије која припрема светску револуцију, нити се могу раздвојити без озбиљнијих потреса у бићу народа. Пишчев одговор на овај политички слоган уметнички је решен и слојевито и зрело. Реч је, наиме, о аскурђелу, претку, о тајним наследним везама човековим са онима који су му исходиште, филогенетски ток живота, митска плацента ишчезлог времена, о везама, дакле, од којих се испреда наше субјективно време. Прагећи ток подвести Карела Топаловића – Негруа и Тодора Оларова званог Корњача писац је, у ствари, испитивао обим, ду-

бину и природу њихових веза са кореном порекла, са дном антрополошког извора. Његова открића нису занимљива само као естетски садржај, она припадају темељним одредбама романа. Топаловић је „полупомацарени Србин“ чији је искорак у Европу плаћен заборавом матице, постепеним брисањем рода. Зато хумка његовог далеког претка Митра (Сувоچارова или Сувоचारског – то Карел одавно ће зна) остаје нема. Карел Топаловић не остварује са том хумком митску комуникацију, јер је искорењеник, кажњен заборавом од оног што је заборавио. Напоритв, Оларовљева митска комуникација са аксурђелом је жива и изразита: он са својим деда-Дамјаном, старим дервенцијом, разговара, препире се, инати, буну се на његове прекоре и псовке, види га час у риту, час на тавану, једном речју, свуда – непрестано ослушкујући глас асурђела из митске проселине памћења. Та веза ће му помоћи да преживи застрашивања, батине и понижења, она је у његовој митској свести метафорички израз нагона за продужењем рода, антејски додир који враћа снагу. Али кад је реч о представницима револуције и њиховом везивању за почетак, уместо плодне митске комуникације подсвесног делује гола ирационална сила која на место асурђела поставља Вођу, разарајући интимну сагласност човековог бића са пореклом, јер је идеолошки асурђел оличење божанства пред којим се дрхти. Трострука варијанта аксурђела основа је неким од најупечатљивијих рефлексива романа. Вредносни ниво исказа „класно изнад националног“ делује поједностављено у поређењу са комплексом преткаи порекла. Једно је извесно: Мисао која у свему хоће да се ослободи својих митских искустава, да затрпа своје митске изворе и одбаци прошлост као изношену хаљину, није мисао која може да покреће свет – године што их је човечанство оставило за собом непрекидно сустижу човека и опмињу га да су оне његове године. Такав позитивистички луксуз опасно је понављати. Сотерологија није пород позитивизма, али њему дугује своју праксу – обезличавање човека и његово редуковање на број, на сировину у механизму државе.

Сводећи драму својих јунака на јединствену метафоричку и значењску раван, преведећи њену стварност на универзални језик уметности, Марков је у „Селачкој трагедији“ нашао психолошки кључ за поимање нагона деструкције, који је иманентан сваком сотеролошком концепту света, на чију је опасност Достојевски видовито упозорио. Тај кључ крије се, на пример, у сцени у којој хроми Чичкуљ, назарен по својој верској припадности, хвата одбегло ждребе. По свом уметничком изразу сцена је од оних које се трајно памте. Чичкуљ покушава да намами ждребе „гласом удворичким, меким, умилним, готово тепајућим.“ „Али ждребе се дохватило слободног простора и вероватно угледавши велико пространство као кад се затвореник после дугих година робије нађе на слободи, осетило сву лепоту пред могућностима несавладаног простора и почело да скакуће раздрагано.“ Изнурен овом игром у слободном простору, Чичкуљ ће га на крају преварити и ухватити. „Ни кад му је снажним рукама као каквим челичним менгелама обујмио врат, није престајао да му тепа оним истим умилним, удворичким гласом: ‘Ждребе, ждребе!’“ Стежући ждробету врат Чичкуљ ће га удавити, иако му вера не допушта да наноси смрт, већ му налаже љубав према сваком живом створу. Алегоријски карактер ове сцене је очигледан. Љубав према људима, која није рођена из спонтанитета људских међусобности, него се јавља као апстрактна љубав према пројектованом савршенству људске заједнице, претвара се у мржњу која храни нагон за убијањем, па тако уништава човека ради човечанства. Сотерологија, у суштини, не верује слободи, јер не верује човеку. Она се испољава као тоталитет моћи који прописује слободу без игре (у сцени хватања и давања ждробета игра има супстанцијалну вредност). Како је мисао слободе у чежњи за игром, јер је игра травестија нужности, обезвређивање божанског, коначно, тријумф Ерота, сотеролошки концепт слободе постоји само као реалност тираније.

У погледу жанровске детерминације „Сељачка трагедија“ стоји негде између романа ликова и драмског романа, ближа овој другој одредби, коју је предложио Евин Мјуир, него првој, која одговара типологији Волфганга Кајзера. Може изгледати да различита типолошка заснованост прве и друге књиге „Истеривања бога“ нарушава јединство његове целине, штавише, онемогућава унутрашњу равнотежу по којој та целина постоји. Није, међутим, реч о композиционом нескладу. Већ смо напоменули да „Увод“ (1) има драмску раван нарације, али је у њему преовладала епска уобличеност грађе, која је свој уметнички смисао добила функционализацијом лика као формативне категорије. С обзиром на то да функција лика према импликацијама свог склопа нагиње драмском структурирању целине, било је природно (и по свему у духу узрочно-последичних односа из којих настаје облик романа) да се садржај „Сељачке трагедије“ уметнички догради по органском моделу драмског романа. Стога је сасвим прихватљиво да се „истеривање бога“ типолошки означи као драмски роман. Разуме се, оваква типолошка разврставања увек морају рачунати на чињеницу да је роман, по Мјуиру, „најкомплекснији најбезобличнији од свих... родова“ књижевности (цитат преузет од Кајзера).

Без правих тема нема велике уметности. У „Истеривању бога“ Марков је писао о односу револуције према сељаштву, не зато што га је занимао историјски мозаик времена и догађаја – њега је привукла драма живота, чији је јунак мученик и страдалник, преварен од своје садашњице (преварен својом вером или опрезом, свеједно), коју, онако коначан животом у бесконачном протицању времена, није могао препознати, јер је носила маску лажне будућности. У микроструктури овако засноване теме писац је универзализовао смисао свог избора грађе, сагледавши тај смисао као драму сотерологије. Изгледа да му је у писању овог романа више значило искуство приповедача него романсијера: као да успелије странице припадају писцу „Банатског воза“, „Жабљег скока“ и „Средњег звона“ него творцу великог „Смутног времена.“ Оваква помишљања, међутим, нису у раскоаку са истинским вредностима „Истеривања бога“. Нови роман Младена Маркова по много чему спада у трајне грађевине, јаче од помодних тренутака и краткотрајних сензибилитета. Неке његове нусклађености не нарушавају утисак целине, а по том утиску „Истеривање бога“ је дело непатворене лепоте. И није само тема његова врхунска вредност. Виктор Шкловски је писао: „Садржина књижевног дела равна је збиру његових стилских поступака.“ Уметничка значења *Истеривања бога* нису у његовој теми, него у списатељском поступку који је до ње довео. По својој слици живота, по његовом незауостављивом протицању поготову по универзалним распонима тог протицања, „Истеривање бога“ има снагу уметничког документа који високо премашује јалове естетизације стварности. Ако овим романом и није достигнута зрачна висина „Смутног времена“, она није ни изневерена.