

Маријана Милошевић

ЗАСТРАШУЈУЋА МОЋ ПРИПОВЕДАЊА

Мирјана Новаковић: *Страх и његов слуга*,
Revision publishing, Београд, 2001

Први роман Мирјане Новаковић *Страх и његов слуга*¹ објављен је у библиотеци „Вишња” у издању Revision-а. Овај роман био је уврштен у најужи избор за НИН-ову, Виталову и награду „Меша Селимовић”. Ауторка жанровски одређује свој роман као хорор роман: „јер ми се чини да је то најбољи начин да се премости груба подела између онога што неки називају озбиљна али досадна књижевност с једне стране и узбудљиве жанровске књижевности с друге стране”².

Осим жанровских конвенција хорор романа критичари су издвојили још неке могуће аспекте тумачења овог романа. Тако Радивоје Микић³ идентификује неколико подврста романа које је овај текст синтетисао: готски, путописни, проза детекције, фолклорна прича. Обликовању читалачког хоризонта очекивања доприноси и ауторкино објашњење процеса настајања овог дела: „Роман је инспирисан једним истинитим догађајем из 1724. године. Ради се о комисији која је дошла у Београд да испитује случај вампира. То је била иницијална каписла”⁴.

¹ Сви наводи цитирани су према наведеном издању. Број у загради означава страну.

² Интервју са Мирјаном Новаковић објављен је у НИН-у 1. фебруара 2001. године, стр. 34—35.

³ Радивоје Микић, *Нови џрози глас*, Културни додатак Политике, 3. фебруар 2001. године.

⁴ Цитат је из интервјуа објављеног у НИН-у.

Мотив истраживања или испитивања тајанствених догађаја преузет је из традиције детективске прозе и у овом роману употребљен као својеврстан оквир унутар кога су смештени и испреплетени разноврсни структурни елементи поливалентних денотативних значења.

У савременој српској књижевности мало је аутора који су на пародијски, хумористичан или ироничан начин преиспитивали мотив вампира и вампиристике. У изврсној монографској студији *Мотив вампира у митју и књижевности*⁵ Ана Радин издваја неколико прилога модерној вампиристици: текстови Станислава Винавера, Борислава Пекића и Слободана Џунића. Роман Мирјане Новаковић избором иронијских поступака у ретирању мотива вампира сврстава се у ову малобројну групу романа и ову традицију допуњава и преобликује на квалитативно нов начин. Превазилажење разлике између стварног и нестварног решено је избором жанровских конвенција хорор романа. Желећи да премости јаз између тривијалне и озбиљне књижевности, ауторка провоцира модерног читаоца да своје ставове ка субкултури критички преобликује утолико што ће читање овог романа захтевати од нас прихватање закона који су у нашем стварном, рационалистички настројеном свету одбачени као сујеверје или заосталост непросвећеног духа. То би подразумевало познавање историјата појма вампир, митолошких и фолклорних тумачења супштине и типских одлика вампира.

Веровање српског народа у вампире подразумева неке стереотипе који се тичу вампировог изгледа, нагона, века трајања, радњи које обавља, препознавања и најављивања вампира, времена и места појављивања, предиспозиција за повампирење, вампирових метаморфоза и заштите од вампира. Мирјана Новаковић бира постмодернистички код у преузимању ових мотива, а то значи да их преузима посредно, преко других текстова, а не директно из мита или фолклорног веровања, иако историјско-документарни предлогач за роман представља истинит догађај. Коришћењем технике цитатности приповетка „После деведесет година” Милована Глишића искористена је у роману као прототекст. Обред уништавања вампира који, између осталог, подразумева прописано време, препознавање гроба и коришћење апотропејских средстава исприповедан је као код Глишића, уз констатацију да је тон приповедања битно померен ка иронијском. Приповетка Милована Глишића није једини подразумевани прототекст. Осим њега у роману ће читалац наилазити на најразноврсније књижевне, филозофске и антирелигиозне реминисценције, алузије и цитате. Мото романа такође је цитат: Роман не трпи историју (Љиљана Пешикан-Љуштановић).

Структура романа обухвата три целине које ауторка сегментира на по седам глава: Под образинама, Под образином и Цистерна. Фабула је смештена у 18. век и организована укрштањем нараторских перспектива два приповедача и преклапањем (по угледу на филмску монтажу) приповедног времена и приповеданих времена. Један од приповедача и учесника исприповеданих догађаја је принцеза Марија Августа Турн и Таксис, жена принца Александра Виртембершког, регента Србије. Она се појављује тек у првој глави првог дела и води неку врсту замишљеног дијалога са својим рођаком четрдесетак година након исприповеданих догађаја: „Много је година прошло и много тога се изменило. Ето и та револуција у Француској. Ко је то у оно време могао да зна? А ви мене испитујете о стварима давним и зато небитним...” (143). Принцезина прича је својеврсна исповест јер је она

⁵ Ана Радин, *Мотив вампира у митју и књижевности*, Просвета, Београд, 1996.

и започиње на захтев рођака. Он се не појављује као учесник догађаја осим што принцеза констатује да се у Београду појавио када се већ све одиграло: „Онда сте се ви појавили ниоткуда, али у право време” (287). Занимљиво али неразјашњено остаје позивање на извесну књигу која је написана у вези са догађајима: „Неко је о свему овоме о чему вам ја приповедам написао књигу? Ха. Сад разумем зашто ме испитујете. Шта се стварно збило није битно, важно је шта пише у књизи” (144). Рођак који испитује принцезу дозволиће јој да прочита одломак из књиге која описује те догађаје (Други део, глава шеста).

Дистанца коју принцеза као наратор има омогућава јој да, захваљујући напредном искуству, ретроспекцију допуњава коментарима (догађаја и учесника) и да рођак (као онај који слуша) и читаоци не заборављају да су се догађаји о којима приповеда већ одвијали. Отуда извесна непоузданост у њеним коментарима: „Извините, али не чујем добро” (67). „Тешко је сетити се свега како је речено и пропраћено погледима” (143). „Сада сам већ толико стара да ми је свеједно” (209).

Приповедачка перспектива грофа Ота фон Хаузбурга укршта се са перспективом коју нам пружа принцезина нарација. Наиме, фабула романа и започиње појављивањем антропоморфизованог хришћанског ђавола (Ото фон Хаузбург) у Београду 1736. године. Време приповедања поклапа се са приповеданим временом, али се у току његове нарације перспектива преклапа и са неким другим временима (нпр. време Исусовог распећа). Наглим изменама позиција приповедача ауторка остварује ефектно онеобичајење текста које за последицу има динамику фабуле. У том смислу ауторкина намера „да држи читаоца у сталној неизвесности наговештеним тајнама или преокретима, живим ликовима, изазивајући га да не престаје да окреће страну за страном”⁶ заиста је, у естетском смислу, испунила своју функцију.

С обзиром на то да се појављује као антропоморфизовано биће ђаво више подсећа на ђавола из шаливих народних прича. У обликовању његовог лика примењени су пародијски поступци гротескног снижавања. Он улази у низ ситуација које се могу дефинисати као тип ситуацијске комике (Србин Новак, његов слуга наговара га да понесе устаљена средства за борбу против вампира — венац белог лука и крст, он стрепи од напада српских хајдука, пуши хашиш са својим слугом итд.). Због таквог начина третирања лика његова позиција наратора није свезнајућа мада се поједини фрагменти његових монолога могу перципирати као универзални или алегоријски искази. Управо из његове позиције читаоци откривају демистификовану реинтерпретацију неких библијских прича (васкрсење Исусово, сукоб Бога и Луцифера). С друге стране, иако као мотив долази из хришћанске традиције, поступак обликовања лика ђавола омогућио је ауторки да митску (а то подразумева колективну) свест транспонује делимично кроз лик самог ђавола. Страх који мотивише ђаволове поступке страх је архајског човека. То подразумева да, како Ана Радин каже: „Демон је, дакле, истог порекла као и бог и у миту припада истој категорији. При томе треба држати на уму да је мит неосетљив на вредности или етички суд”.⁷ Гроф Ото фон Хаузбург долази у Београд мотивисан страхом од Страшног суда који, по Библији, подразумева његов крај у овоземаљском паклу и поновну власт

⁶ Интервју са М. Новаковић објављен је у листу *Данас*, 20—21. јануар 2001. године.

⁷ Ана Радин, наведено дело, стр. 22.

Христа. Зашто се ђаво плани вампира? Он их у страху доживљава као евентуални почетак остваривања Јовановог откровења. Уколико прихватимо закључак Ане Радин: „како је вампир у митском контексту један од видова демонске еманације, хипостаза једне од многоструких објава демона, који је, опет, по пореклу (а у миту то значи и по суштини) једнак богу”⁸ онда се страх Ота фон Хаузбурга (ђавола) од вампира изједначава са страхом од Бога. Необичност овог књижевног мотива и реинтерпретација хришћанске догме нису једино у овом слоју романа искориштени у постмодернистичком коду. Такви су и монолози о пореклу уметности (уз директну асоцијацију на Платоново учење) које изговара гроф Ото фон Хаузбург а допуњени су принцезиним сведочењем. „Знате ли шта је уметност? И каква је разлика између уметности и света? Ја сам је измислио. Створио. Не, ја нисам рекао → нека буде уметност → то није мој начин стварања” (275). Сукоб између Бога и Луцифера настаје онога тренутка када између слика које су сви анђели стварали Бог бира Михаилову иако на њој није било насликано ништа. Луцифер тада добровољно напушта Бога и силази на земљу. Једно од депотативних значења овог монолога упућује нас на разумевање уметникове природе (као јеретичке, а на уметничко дело као ђаволско по својој суштини. Он (уметник) је онај који се непрестано супротставља. Приповедајући принцеза наглашава како је свака савршена прича лаж. Гроф Ото фон Хаузбург такође тврди: „Извртање језика је извртање света. То је посао самог ђавола...” (143). Отуда као нераскидиви елемент релација које се успостављају између аутора-дела-јунака-читаоца бивамо увучени у игру која је по својој суштини ђаволска.

Захваљујући управо овом елементу постмодернистичке поетике (игри цитатима) и други аутори и њихови јунаци појављују се као могући саговорници ђавола. Неки од њих су и: Андрићев велики везир из приповетке „Мост на Жепи”, дервиш из Селимовићевог романа, Вук Исакович из романа Милоша Црњанског, сељак из приповетке „Глава шећера” (коме сам ђаво украде главу шећера и одгризе јој врх).

Скривене алузије на почетак Толстојевог романа („Сви несрећници су исти, а свако срећан је срећан на свој начин” (195)) или на монолог владике Данила из Његошевог *Горског вијенца* („А ја што ћу, али са киме ћу, у ђаволским рукама, ђаволска је и снага или нешто слично” (112)) само су два примера за пародијске поступке којима се ауторка служи у карактеризацији антропоморфизованог хришћанског ђавола.

Ђему је дата привилегија да изговори и неке монологе који се могу реципирати и као аутопоетички коментари: „Добар приповедач успори пред најважније догађаје, па онда изненади читаоца обамрлог од филозофирања. Изненађење следи после досаде. Па онда изненађење одмах после изненађења — сјајан иронијски обрт. Кажем ти, иронија није од стварног света” (151). Један од илустративнијих примера за премошћавање граница између озбиљне и тривијалне књижевности је и разговор (који води принцеза са једним од јунака за време ручка) о књижевности и о припремању кинеског специјалитета. Ова два наративна пиза укрштају се иронијским поређењима о дужини трајања одређених кулинарских радњи: „... поклопите и кувате колико траје → Много буке ни око чега → у бољим позоришима”; „... ставити изнад паре и држати колико траје Хамлетов монолог у другом чину” (141).

⁸ Исто, стр. 22.

На сличан начин је поређењима са књижевним јунацима (Хамлет, Парис, Одисеј) исприповедана Новакова животна прича. Њу, наравно, читаоци сазнају од Ота фон Хаузбурга.

Критички и оспоравајући ставови о најразличитијим темама: српски менталитет, однос Србије и Европе, однос између историје и књижевности у роману, за стрпљивог читаоца, могу бити позив на својеврсно истраживање.

На крају романа категорија зла намеће се као вечна и иманентна људској природи (а не само ђаволу) и оставља читаоце без коначних одговора. С обзиром на то да жанровско одређење романа и припадност савременој продукцији овај роман сврставају у тип романа који на те (коначне) одговоре ни не претендују, предуслов за обликовање добре рецепције код читалачке публике је остварен. Упркос чињеници да се наш стварни свет, сагледан кроз такву призму, спознаје као нужно и непроменљиво трагичан, уживање које овај роман може да пружи читаоцима неће бити умањено.

Као још један прилог аутопоетичким исказима навешћемо принцезин монолог: „На неки начин, читање је налик телесним страстима које се састоје колико од кретања, толико и од прекида. Прекида током којих знате шта је било и радујете се ономе што следи. Да ли нам је заиста потребно објашњавање света? И романи или песме не служе да објасне овај свет, нити да га покваре, већ нам служе да отпутујемо у њих, боравимо неко време у ваздушним бањама речи, стихова, поглавља, књига и збирки...” (143)