Сава Дамјанов у •Низу•

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ ИСКОСА

[1] Вртови нестварног

[2] Велики код: Ђорђе Марковић Кодер

[3] Српски еротикон

[4] Нова читања традиције 1–3

[5] Шта то беше српска постмодерна?

ISBN 978-86-519-0953-8

САВА ДАМЈАНОВ рођен је у Новом Саду 1956. Професор је Историје српске књижевности и Креативног писања, на Филозофском факултету у Новом Саду.

Приређивао је за штампу дела српских писаца 18, 19. и 20. века; уређивао часописе *Писмо* и *Свети Дунав*, као и *Библиотеку српске фантастике* и *Новосадски манускрипт*. Један је од уредника антологијске едиције *Десет векова српске књижевности* у Матици српској.

Поред бројних текстова у домаћој и страној периодици, објавио је следеће књиге:

Истраживање Савршенства (роман), Београд 1983; *Грађански еротикон* (антологија), Ниш 1987; *Корени модерне српске фантастике* (студија), Нови Сад 1988; *Колачи, Обмане, Нонсенси* (приче), Београд 1989; *Шта то беше млада српска проза?* (есеји и критике), Београд 1990; *Причке* (проза), Београд 1994; *Нова (постмодерна) српска фантастика* (антологија), Београд 1994; *Кодер: историја једне рецепције* (студија), Београд 1997; *Повести различне: лирске, епске, но највише неизрециве* (приче), Нови Сад 1997; *Глосолалија* (изабране и нове приче), Нови Сад 2001; *Ново читање традиције* (књижевноисторијски огледи), Нови Сад 2002; *Нови Сад – земљи рај I* (хрестоматија, у коауторству са Л. Мустеданагић), Панчево 2003; *Нови Сад – земљи рај II* (хрестоматија, у коауторству са Л. Мустеданагић), Панчево 2004; *Антологија сербској постмодерној фантастики* (на украјинском), Лавов, 2004; *Постмодерна српска фантастика* (антологија), Нови Сад 2004; *Грађански еротикон* (антологија-друго, допуњено и илустровано издање), Нови Сад 2005; *Ремек-делца* (приче), Београд 2005; *Ерос и По(р)нос* (есеји, прикази, мистификације), Београд 2006; *Историја као Апокриф* (роман), Нови Сад – Зрењанин 2008; *Апокрифна историја српске (пост)модерне* (есеји), Београд 2008. и *Порно-литургија Архиепископа Саве* (приче), Нови Сад-Зрењанин 2010.

1

ДАМЈАНОВ | СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ ИСКОСА

САВА ДАМЈАНОВ

ВРТОВИ НЕСТВАРНОГ

СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК

Крећући се у подручју које је у науци о српској књижевности једва било обрађено, Дамјанов је испољио неколико истраживачких особина које су очигледно обезбедиле успех његовом испитивању фантастике у српској књижевнсоти предромантизма. Да би се стекао увид у ово раздобље српске књижевности, било је неопходно ишчитати пре свега томове и томове на славјаносербском језику писаних романа, драма, епова и других дела, трагати за ретким издањима и систематизовати све то: он се успешно снашао на том првом и најсложенијем делу посла. Потом, је морао ући и ушао је у обимну литературу посвећену у свету и код нас феномену фантастичке књижевности, теоријским и историјским аспектима овог питања. Пошто је сва та искуства применио на материјал српске књижевности с границе XVIII и XIX века, он је своју грађу успео да презентира као добро усклађену целину. Апарат и основни текст су у срећно нађеној равнотежи, тако да овај иначе сложени поступак излагања и типолошких проверавања старих текстова, тече природно и лако се прима, а читава студија има неопходну прегледност. Ту је, дакле Сава Дамјанов пружио доказе о својој способности и дару да се креће кроз домаћу и страну литературу везану за тему коју је изабрао, да улази у суптилности старих текстова предромантичке епохе српске књижевности, што подразумева одлично познавање њиховог језика, да организује грађу тако да она проговори на аргументован и убедљив начин.

Студију *Корени модерне српске фантастике* Саве Дамјанова треба читати као озбиљан и убудуће незаобилазан књижевноисторијски увид, који подразумева и могућности реинтерпретације српске књижевне традиције у најширем контексту.

Милорад Павић

САВА ДАМЈАНОВ

ВРТОВИ НЕСТВАРНОГ

ОГЛЕДИ О СРПСКОЈ ФАНТАСТИЦИ

Библиошека
Књижевне науке

Колекција
Низ

Уредник
Гојко Тешић

Главни и одговорни уредник
Слободан Гавриловић

САВА ДАМЈАНОВ

ВРТОВИ НЕСТВАРНОГ

ОГЛЕДИ О СРПСКОЈ ФАНТАСТИЦИ

Са предговором Милорада Павића

СЛУЖБЕНИ
ГЛАСНИК

© ЈП *Службени гласник*, 2011

ПРЕДГОВОР:
О КОРЕНИМА МОДЕРНЕ СРПСКЕ ФАНТАСТИКЕ

Иако је проблематика фантастике, готово необрађена у науци о српској књижевности, посебно за раздобље о коме је реч (предромантизам), привлачила и раније пажњу Саве Дамјанова (што се види из многих његових радова), он је, приступајући изради ове студије, морао ући и ушао је у проблеме пре свега теоријске природе. Фантастика као књижевни метод предмет је у новије време све свестранијих теоријских изучавања и Дамјанов је, у једном од првих одељака, посветио томе пажњу, али је претходно у *Уводу* дао преглед досадашњих резултата у изучавању српске књижевне фантастике, истичући у први план ауторе антологија, као што су у српској средини Васко Попа или Божа Вукадиновић, а шире гледано и Донат, Урошевић и посебно Зоран Мишић и Јовица Аћин као критичари који су промишљали фантастику у нашој, и не само нашој књижевности.

У *Уводу* он се задржао на још једном питању – на питању периодизације српске књижевности, у чије оквире је ставио и своју тему, указујући на неопходност ураздобљавања оне врсте која прихвата у предвуковском раздобљу предромантизам као правац релевантан за српску књижевност.

Општи део *Корена модерне српске фантастике* уводи првим поглављем у теоријске проблеме везане за фантастику уопште и ту се, између теоријских претпоставки Цветана Тодорова, Рабкина, Јовице Аћина и других, Сава Дамјанов опредељује за сопствени став према проблему фантастике, да би у наредним поглављима ушао у теме као што су: „Српски предромантизам и фантастика“ и „Типови, видови и функције фантастике у делима српских предромантичара“. Ту је посебно разрађен проблем типологије фантастике у књижевности српског предромантизма,

повучена је граница између такозване фантастике, с кључем и чисте фантастике и најзад се систематизује на грађи коју пружа српска књижевност овог раздобља низ функција фантастичког дискурса у делима српских писаца ове епохе: Дамјанов разликује објективацијску, просветитељско-дидактичку, хумористичко-сатиричку и философско-религиозну функцију. Он је истакао – закључујући овај део истраживања – да улога фантастике код српских писаца предромантичара може бити узгредна, може представљати једну од компоненти дела и, најзад, може да захвати целокупан простор текста.

Овим уводним поглављима теоријске природе следи најважнији, средишњи део студије: „Фантастика у жанровском систему српског предромантизма". Тај део, где је Сава Дамјанов напрекидно у додиру с текстовима, организован је тако да се прате поједини жанрови српске књижевности предромантизма (роман, епско песништво, популарнонаучна, философско-есејистичка и мемоарско-путописна проза, драмско стваралаштво и кратке прозне форме).

Видећи изворе фантастици код српских романсијера с почетка XIX века у српском предромантичком епу, фолклорном стваралаштву и у европској књижевној фантастици, он ће у поглављу „Просветитељско-рационалистички кључ" упоредити романескну прексу Милована Видаковића у *Велимиру и Босиљки* (1811) и *Љубомиру у Јелисиуму* (1814–1823) са праксом критичке етнологије код српских просветитеља, јер се фантастично у овим делима најчешће јавља у кључу, да би било оповргнуто, попут – како с правом Дамјанов истиче – поступка у чувеном роману Јана Потоцког (*Рукопис нађен у Сарајоси*). Прелазећи на романе Атанасија Стојковића, нарочито на роман *Кандор* (1800), он указује на инверзност ове праксе у односу на претходно описану код Видаковића: „Збивања се ту формирају испрва по логици миметизма (тј. по логици реалистичке литерарне праксе...), али је њихово разрешење (кључ) фантастичке провенијенције"; такво разрешење доприноси већој „ирационализацији" текста и на тој основи у Стојковићевом *Кандору* „фантастичка компонента представља једно од главних конститутивних начела целокупне структуре дела". На делима Видаковића даље се експлицира

просветитељско-дидактичка (која претеже) и, ређе присутна, хомористичко-сатиричка и философско-религиозна функција фантастике, да би цело једно поглавље било посвећено другим видовима фантастике у роману *Кандор*. Хорор у српском роману овог раздобља присутан је у низу дела М. Видаковића, Ј. Михајловића, Ј. Чокрљана, при чему Сава Дамјанов разликује две провенијенције ових текстова страве и ужаса; једна иде од европске књижевне сцене ка нашој, а друга је обрађена у засебном поглављу „Хорор фантастика и фолклорна имагинација“, где се дискутује и увођење теме вампира у српски предромантизам.

Најраспрострањеније облике фантастике наћи ћемо код српских романсијера овог периода у онирички одсецима њихових дела. Те странице сновидовља расуте су по делима А. Стојковића, М. Видаковића, Ј. Михајловића, Чокрљана, Николића, Т. Илића, Стерије, Ж. Теодоровића, В. Јовановића, Д. Михаиловића, Н. Петровића и аутор је пажљиво износио примере из различитих дела, примећујући да по правилу уз комплекснији језик и симболе у профетским сновима иде тумачење и да се по садржају најчешће код поменутих писаца јављају природни и окултни снови. Поглавље о роману завршава се одељком о осталим типовима фантастике (пројекција сакралног илустрована примерима из романа Тимотеја Илића и Василија Јовановића, фолклорна фантастика илустрована примерима из романа А. Стојковића, М. Видаковића и Ж. Теодоровића). У закључку Дамјанов износи мишљење на основу навођених примера да је „фантастичка компонента мање или више у разним облицима присутна у целокупној романескној продукцији првих деценија XIX века код нас“. Управо ту, у роману, српска фантастика предромантизма се, типолошки гледано, највише приближила одговарајућим парадигмама актуелним у европској прози истог стилског усмерења. Сава Дамјанов истиче на крају да је тај моменат један од веома важних и изван оквира разматране теме, јер нам помаже да уочимо јасна предромантичка обележја у романескној продукцији овог раздобља.

У одељку о епском песништву износе се најпре општи услови под којима се истраживање врши – реч је о књижевној врсти која је уз роман најобилатија и најомиљенија у овом раздобљу. Уочавајући

везе са старом српском, и преко ње са византијском књижевношћу, потом са барокним путописима и са усменом традицијом и формом, Дамјанов српски предромантички еп дели на историјски и религиозни, при чему фантастику везује првенствено за модел религиозног епа.

„Религиозни еп као простор чисте фантастике“ – поглавље је у којем се на примеру стихованих светачких житија Виђентија Ракића и Константина Маринковића и других њихових дела указује на тежњу код предромантичара да стиховане форме не подвргавају просветитељским рационализацијама. Образлажући философско-религиозну функцију фантастике у еповима Ракића и Маринковића, аутор посебно посвећује пажњу спеву Виђентија Ракића о Еладију, који продаје душу ђаволу, а у одељку посвећеном ониричкој фантастици обрађени су: пророчки сан (на примерима Видаковићеве епике), видовити и исцелитељски снови (на примерима епике Јована Милошевића и Виђентија Ракића), док се сновидовна фантастика уопште уочава и у делима Арсенија Векецког, Петра Вучковића и Константина Маринковића.

За предромантички стилски концепт веома је карактеристично да се код српских епских песника овог раздобља може говорити о односу прасловенске митологије и христијанизоване фолклорно-фантастичке грађе, чему Сава Дамјанов посвећује посебно поглавље, указујући на спев Јефтимија Поповића *Милошијада* (1829), који носи овакве чисто предромантичке акценте, као и Видаковићев спев *Млади Товија*. У поглављу „Тамна страна неба“ кандидат посвећује пажњу поетско-епским визијама Сатане код Виђентија Ракића у спеву *Једно од чудеса св. Василија*, где се 1808. године (када излази и Гетеов *Фауст*) јавља управо фаустовски мотив продавања душе ђаволу, и код Константина Маринковића у спеву *Плач Рахили* (1808). У закључку ће Дамјанов написати: „због описане концентрације фантастичког у нашим религиозним спевовима, овај жанр представља онај литерарни простор нашег предромантизма у којем се јављају најозбиљнији знаци нарушавања свеприсутности рационалистичке просветитељске идеологије“.

Веома је важно што је аутор у одељку „Популарнонаучна, философско-есејистичка и мемоарско-путописна проза“ узео

у разматрање и области које не припадају подручју језичко-уметничке структуре, полазећи већ од Орфелиновог *Искусноī ӣодрумара* (1783), па надаље. У поглављу посвећеном *Фисици* Атанасија Стојковића ова се оријентација најбоље доказала, јер фантастички слој који кандидат прати у овом уџбенику показује сву разноликост критичке етнологије просветитеља, који под изговором да стављају под удар просвећености народне нездраве обичаје и навике, бележе у веома обимним одсецима материјал који често прелази у фантастику у просветитељском кључу. То се исто испоставља и за природословна и друга уџбеничка дела Павла Соларића, Кенгелца, али и у есејистичким радовима Еустахије Арсић и другим, објављеним у првим годиштима *Летӣописа Матӣице срӣске*".

Мемоарско-путописна проза српских романтичара понекад се такође исказује у фантастичком кључу и Сава Дамјанов то веома успешно прати чак и на делу Доситеја Обрадовића, мада се овом цртом више истичу списи Јоакима Вујића, Саве Текелије и нарочито Герасима Зелића, док је засебни одељак посвећен *Мечӣанију мусикијском* Глигорија Трлајића.

Драмско стваралаштво српских предромантичара или у делима класициста која прелазе ка предромантичком стилу обрађено је на примерима фантастичких импулса који се јављају код Стефана Стефановића и Лазара Лазаревића, док је засебно обрађен „Стеријин историјско-драмски опус и фантастика". Фантастички слој у драмским делима ове епохе он даље прати на делима Јоакима Вујића, Исидора Николића, Јована Сундечића, С. Милетића, С. Нешића и задржава се на „покушенију опере сербске", које је под насловом *Рӣовид и Илка* дао 1838. Јован Суботић.

У закључку овог одељка Дамјанов истиче да је драмско стварање српских предромантичара од првог тренутка па до гашења стила обележено фантастичким слојем и да у начелу избегава просветитељско-рационалистичке кључеве.

Завршна поглавља *Корена модерне срӣске фанӣасӣике* посвећена су кратким прозним формама у које су укључени и преводи, посрбе и компилације, чије ауторство није довољно јасно назначено, а посебно се издваја једна фантастичка приповетка антологијске вредности – *Оӣледалу будућеī вјека* (1831) Атанасија Николића.

Сводећи резултате својих истраживања, у поговору Сава Дамјанов истиче, поред осталог, да је основно и најважније сазнање до којег је дошао чињеница да је фантастика присутна у књижевности српског предромантизма, и то као значајна компонента. Дела бројних писаца то показују (М. Видаковић, Ј. Михаиловић, А. Стојковић, В. Ракић), али се поред неких из овог низа издваја и низ писаца чији су домети изузетни и чије фантастичко дело има антологијску вредност (А. Николић, К. Маринковић, Г. Трлајић, Ј. Суботић, Е. Арсић, Ј. Вујић). Опус свих ових писаца са својим фантастичким слојем релевантан је за историју српске књижевности јер се супротставља рационалистичко-реалистичким доминантама српске књижевности.

• • •

Узимајући у обзир све што је изнето, могу се извући и закључци о дометима који су остварени у *Коренима модерне српске фантастике* Саве Дамјанова.

Крећући се у подручју које је у науци о српској књижевности једва било обрађено, Дамјанов је испољио неколико истраживачких особина, које су очигледно обезбедиле успех његовом испитивању фантастике у српској књижевности предромантизма. Да би се стекао увид у ово раздобље српске књижевности, било је неопходно ишчитати пре свега томове и томове на славјаносербском језику писаних романа, драма, епова и других дела, трагати за ретким издањима и систематизовати све то: он се успешно снашао на том првом и најсложенијем делу посла. Потом је морао ући и ушао је у обимну литературу посвећену у свету и код нас феномену фантастичке књижевности, теоријским и историјским аспектима овог питања. Пошто је сва та искуства применио на материјал српске књижевности с границе XVIII и XIX века, он је своју грађу успео да презентира као добро усклађену целину. Апарат и основни текст су у срећно нађеној равнотежи, тако да овај, иначе сложени поступак излагања и типолошких проверавања старих текстова, тече природно и лако се прима, а читава студија има неопходну прегледност. Ту је, дакле, Сава Дамјанов пружио доказе о својој способности и дару

да се креће кроз домаћу и страну литературу везану за тему коју је изабрао, да улази у суптилности старих текстова предромантичке епохе српске књижевности, што подразумева одлично познавање њиховог језика, да организује грађу тако да она проговори на аргументован и убедљив начин.

Истражени материјал пружио је доказа о постојању и релевантности српске фантастике у предромантизму, и то је веома убедљивим поступком показано. Та чињеница, која сада постаје и научна чињеница захваљујући овим истраживањима, уједно је и најважнији резултат Саве Дамјанова, али није и једини. Његова студија о српској предромантичарској фантастици јесте аргумент више за прихватање предромантичког стилског концепта као релевантног за српску књижевност.

Епско и драмско стварање овог раздобља – показало се – пружају писцима мање услова за рационалистичко-просветитељске интервенције. Типолошка истраживања која су спроведена дала су веома занимљиве резултате (на пример веза са нашим фолклором, или типолошка аналогија са готским романом или хорор књижевношћу Европе). Континуитет старе српске књижевности после истраживања остварених у *Коренима модерне српске фантастике* јасније се сагледава у предромантичком одсеку српске књижевности. Што је још важније, цела српска књижевност овог раздобља сада се види у новој светлости у том смислу што је јасно да је дошло до деструкције просветитељског концепта и да су створени отпори рационалистичким доминантама које је наука и данас склона да генерализује као доминанте српске књижевности уопште. Тако се захваљујући оваквим истраживањима лакше могу схватити и појаве у најновијој српској и не само српској књижевности, која тежи ка деструирању миметичког књижевног концепта, јер Дамјанов указује на једну традицију која антиципира много шта и добија покриће у најновијим књижевним збивањима код нас. Најзад, читана у „новом кључу“, неподвргавана њој страним критеријумима, ова се књижевност отворила и пружила истраживачу могућност да нас упозори на досад неслућена књижевна богатства скривана у њој, на антологијске текстове попут оних Глигорија Трлајића, Еустахије Арсић, Милована Видаковића,

Атанасија Николића или Јована Суботића, који заслужују место у свакој антологији српске прозе.

Због свега овога, студију *Корени модерне српске фантастике* Саве Дамјанова треба читати као озбиљан и убудуће незаобилазан књижевноисторијски увид, који подразумева и могућности реинтерпретације српске књижевне традиције у најширем контексту.

Београд, 8. фебруар 1986 Милорад Павић

I.
КОРЕНИ МОДЕРНЕ СРПСКЕ ФАНТАСТИКЕ

УВОД

Досадашња књижевноисторијска истраживања код нас поклањала су врло мало пажње проблему фантастике у српској литерарној традицији. Може се, у ствари, рећи да је систематско и потпуније бављење фантастиком остало изван примарног видокруга наше науке о књижевности: једно концепцијски шире осмишљено, целовито и континуирано истраживање српске књижевне фантастике још увек није реализовано. Наравно, у ситуацији када је решавање неких основних питања и претпоставки проучавања српске књижевне прошлости тек у зачетку, када, дакле, многи елементарни послови још увек нису обављени, овај проблем се сам по себи не указује као главни недостатак наше књижевне историографије, али је у једном ширем контексту његова важност од посебног значаја.

Ако се, наиме, запитамо о разлозима преовлађујућег, готово доследног заобилажења фантастичке компоненте у изучавању наше књижевне прошлости, као и одсуства систематског, целовитог, шире и чвршће утемељеног истраживања овог феномена, видећемо да су ти разлози логична саставница оне књижевно-културне парадигме која је у развоју српске литературе интензивно присутна од најранијих времена и која је, почевши од XVIII века и епохе просвећености, све више постајала доминантна. За ту парадигму карактеристично је да у први план интересовања поставља рационалне или утилитарне елементе, што се на одговарајући начин изразило како у самим делима тако и у критичко-историјској рефлексији о њима. Исказивање *сасвим одређених* садржаја који су по правилу и (често пре свега) у спољашњем, извануметничком контексту релевантни; писање у духу Разума, Логике и (схватљивог – прихватљивог) Смисла; дискурзивност, јасност, једноставност и

здраворазумски, општепознати и општепризнати језик (наравно, не само у лингвистичком значењу овог појма); стављање књижевног текста у функцију преношења, интерпретације или илустрације једне постојеће и препознатљиве слике стварности, једног круга идеја или тренутно актуелне проблематике; моделирање књижевне збиље према искуственој збиљи; спремност да се буде у служби санкционисаног и канонизованог идеолошког, културолошког и уопште превасходно ванестетског кода; насиље поруке над чистим, нефункционалним поетским; приоритет референцијалне функције текста, дух експлицитности и миметичка литерарна пракса,[1] и слично: све су то претпоставке на којима почивају преовлађујући токови нове српске књижевности. Овакве тенденције кулминирају у XIX веку појавом Вука Караџића и инаугурацијом литерарног концепта његове школе као главног полазишта новог књижевног стварања и даљег развоја српске литературе. У том преломном тренутку кодификован је и уведен у први план управо описани тип књижевне праксе, а из сећања су „избрисане" – или су сасвим занемарене – другачије могућности (индикативна је, рецимо, чињеница да је и сам Вук био склон да у усменој поезији преобликује или елиминише из ње херметичне, ирационалне и фантастичке слојеве, критикујући истовремено њихово присуство у уметничким делима својих савременика). Међутим, с обзиром на широк значај, снажну присутност и превратнички радикализам Вуковог покрета, управо је та линија прихваћена и афирмисана као доминантно наслеђе и узорна, традицијски продуктивна стваралачка пракса, што је посредством реализма пренесено и у XX век (додуше, с временом све више модификовано, али ипак као делатна норма); такве парадигме се наша литература још увек тешко ослобађа.

Све то, наравно, не значи да нисмо имали писце и дела другачијег усмерења (па и фантастичког), него да су остали видови

1 При чему се овде, као и у даљем тексту, под термином „миметичка литерарна пракса" подразумева она концепција књижевног стварања у чијој је основи „правилни" *mimesis*, онако како тај појам и читаву ту релацију схвата и тумачи Платон у свом дијалогу *Софист:* алтернатива, у основи супротност таквој пракси био би – по Платону – онај „лоши" облик *mimesis*-а, стваралаштво као *phantastiké* (чији је производ – дело *phantasma*).

стваралаштва били обезвређивани и маргинализовани у име неприкосновености и доминације претходно поменуте парадигме. Наша књижевна критика и књижевна историографија су својски подржавале, па и стварале овако верификовану, током времена све више нормативну пројекцију српске књижевности: оне су је санкционисале и на својеврстан начин учиниле таквом каква јесте, форсирајући и позитивно вреднујући превасходно описане литерарне кодове, конституишући официјелну слику српске књижевности и њене историје, слику у којој се несумњива (ако не и једина) предност и пажња поклањају ономе што суштински кореспондира са наведеним кодовима или им у потпуности припада. Наша књижевна историографија је, дакле, од самих почетака чинила све да прогласи аутентичном једну овакву визију српске литерарне традиције, визију која происходи из поједностављеног, сведеног и схематичног посматрања и промишљања њених токова, пошто су се *a priori* следиле, интензивније сагледавале и валоризацијски уздизале пре свега оне појаве које егзистирају у простору описаних, у суштини „одржавалачких модела“[2] и доминирајуће рационалне компоненте (односно оне појаве што се на било који начин могу уклопити у тај простор). Тако је створена (и одговарајућим вредносним оценама потврђена, озваничена) једна, у нешто модификованом облику и данас владајућа слика историје српске књижевности, њених домета и њене вредносне хијерархије, устоличен је, усвојен и кодификован један редукован традицијски низ, овештала, унифицирана и монолитна слика наше традиције, слика која показује константно одсуство слуха за све што је другачије, различито од њене монолошке истине. Зато је, у име такве логике и тако схваћеног „коефицијента јединства“ наше литературе, све оно што је друго и другачије, све што је егзистирало изван – или против – описаних претпоставки и кодова (тј. појаве у којима су они

2 Наравно, не мислећи притом управо на теорију одраза и њене директне рецидиве, него на модел књижевности који у суштини подразумева сличну, посредничко-преносилачку улогу ове уметности, о чему је, користећи управо поменути појам, врло уверљиво писао један од наших најбољих познавалаца фантастике Велимир Висковић у својој књизи *Млада проза* (Загреб 1983).

маргинални или се уопште не манифестују, појаве које почивају на битно различитим законитостима и подразумевају другачији смисао, појаве у које свакако спада и књижевна фантастика), све је то тешко налазило места у „легализованом“ књижевноисторијском поретку. Све је то једноставно бивало прећутано и сасвим запостављено, или – у „бољем“ случају – насилно укалупљено у доминирајућу, природи таквих феномена потпуно неадекватну парадигму. Сасвим је извесно да је на тај начин била пропуштена и потиснута могућност да се размотре и осмисле алтернативни токови, паралелни традицијски низови српске књижевности, који често по својим квалитетима (још чешће по интенцијама и потенцијалима) представљају књижевни материјал у најмању руку равноправан озваниченој главној струји, а посматрано из данашње перспективе, садрже много занимљивије, модерније и подстицајније процесе и феномене. Тако је пружен привид јединственог континуитета наше литературе (превасходно од Вука надаље), насупрот стварније и комплексније, полифонијске слике традиције, слике која не само што је истинитија него је и неопходна, јер се она наслеђена, таква каква је, не може дубље потврдити у савременој књижевној свести, на фону актуелних литерарних кретања.

Ако уочимо да је описани „синдром“ наших, још увек владајућих и преовлађујућих књижевноисторијских концепција евидентан од самих почетака новије српске литерарне историографије до данашњих већих радова ове врсте, схватићемо основни разлог због којег је фантастика, уз још неке не мање интересантне појаве и слојеве (еротски слој, чије се трајање може пратити још од рукописних песмарица XVIII века; затим Кодер и поетски ток језичког експеримента), непрестано остајала изван примарних, а најчешће и потпуно изван истраживачких интересовања и оријентација, готово сасвим неоткривена, непроучена, вредносно неиспитана.[3] Међутим,

3 Карактеристично је, у том смислу, да прва модерна књижевноисторијска синтеза у нас, Скерлићева *Историја нове српске књижевности* (објављена 1914), и хронолошки последње дело ове врсте, *Историја српске књижевности* Јована Деретића (Београд 1983), извесним значајним подударностима потврђују поменуту „формулу“ (критичку анализу Деретићеве књиге, водећи рачуна и о овој перспективи, дали смо у тексту „Историја српске књижевности: пропусти и ограничења“, *Књижевна реч*, бр. 236,

истраживање фантастичке компоненте (као и осталих запостављених слојева и феномена) отвара не само могућност приближавања потпунијој комплекснијој и тачнијој, полифонијској слици наше литерарне традиције него представља и истинску потребу, императив једне савременије и модерније књижевноисторијске перспективе, која би као релевантне премисе подразумевала актуализујућу рецепцију,[4] осавремењивање историје и оживљавање традиције, и која би била заснована на откривалачкој тензији, на покушају премошћавања простора између минуле и данашње књижевности, на адекватном поимању оних вредности и појава које и са становишта садашњости могу значити више од пуког споменика (а свом времену су, можда, доносиле одређене иновације, антиципацију неких будућих књижевних токова или неуочен квалитет). Тако нас истраживање фантастике у српској књижевности уводи у један нови, неоткривени простор и суочава са многим заборављеним, из санкционисаног традицијског поретка избрисаним страницама наше литерарне прошлости; истовремено, на овај начин се отвара могућност да се оне у том – њиховој природи најадекватнијем – фантастичком кључу изнова ишчитају, другачије осмисле и праведније валоризују. Јер, као што смо већ нагласили, управо такав рецепцијски код – за разлику од непримерених, наметнутих парадигми – пружа шансу делима фантастике да проговоре својим аутентичним језиком, да у таквом контексту дођу до правог изражаја, открију своја суштинска значења, та докажу свој значај и своје вредности. Заправо, рецепцијски код о којем говоримо омогућава да се фантастичке странице из српске литерарне баштине изнова битно другачије промисле и да им се – у складу са њиховим стварним потенцијалима – удахне нови живот, тј. да се евентуално потврде као живи део традиције који би могао интензивније кореспондирати и са савременом литерарном свешћу, те да се, најзад, овим текстовима и њиховим писцима одреди

год. XIII, 25.јун 1984, стр. 25–26). Када је реч о фантастици, подсетимо само на један у низу изразитих примера: оба аутора на сличан начин третирају фантастичку прозу Милована Глишића (тј. једва да и помињу његове приче овог типа), који, међутим, спада међу наше најзначајније представнике овакве литерарне праксе у XIX веку.

4 Појам актуализујуће рецепције тумачи Х. Р. Јаус у књизи *Естетика рецепције*, Београд 1978, *passim*.

одговарајуће место у вредносној хијерархији српске књижевне историје. Све то, опет, значи (и нужно подразумева) да такво истраживање отвара простор за нова и другачија ишчитавања наше књижевне традиције, за проверу и преиспитивање наслеђених оцена и визија српске литерарне прошлости, простор за ревалоризацију те традиције и одређене промене њене постојеће слике.[5] Наравно, због свега тога, овакво истраживање фантастике нужно се реализује – парафразирајмо Х. Р. Јауса – као својеврсна критика традиције и заборављања, те као предисторија једног значајног подручја савременог књижевног искуства...

Описујући основне узроке због којих једно систематско и целовито проучавање оваквог типа код нас није предузимано, описујући, дакле, пре свега доминирајућу парадигму наше књижевне критике и књижевне историографије, морамо нагласити да се током последње две-три деценије ипак појавило неколико значајних – додуше, парцијалних и малобројних – подстицаја за истраживање фантастике. У ствари, први озбиљнији наговештаји у том правцу могу се уочити педесетих и шездесетих година XX века, када се код нас појављују јасни знаци повећаног интересовања за фантастичку књижевност и њено критичко-есејистичко, па унеколико и књижевноисторијско промишљање и сагледавање. Ово свакако треба довести у везу са аналогним кретањима у европској – првенствено француској – есејистици и науци о књижевности,[6] али и са појавом српског послератног модернизма, нове књижевне праксе која се

5 Што је – верујемо – најизазовнија, најзанимљивија и најаутентичнија могућност за савременог књижевног историчара: не само могућност него – ако прихватимо Елиотово становиште да и нови књижевни процеси мењају слику литерарне прошлости – и значајан императив. Наиме, традиција није нешто статично, дато једном заувек: нова читања, заснована на новим претпоставкама, мењају њену слику, осмишљавају један (или неколико) од бројних потенцијалних традицијских низова...

6 У овом периоду на француском се појављује низ теоријских радова о фантастици, као и прегледа – књижевноисторијских и антологијских – фантастичке књижевности, од којих су најзначајнији били познати и нашим критичарима и теоретичарима. Књиге и текстови Рожеа Кајоа, Пјера-Жоржа Кастекса, Луја Вакса, Клода Роја, Мориса Бланшоа, Марсела Шнајдера и других помињу се и коментаришу у текстовима њихових проучавалаца.

све више окретала ирационалном, апстрактном, митском и слично, и у чијем се простору током времена почела неговати и сама фантастика. Свакако да је један од најранијих (али и најважнијих) представника тог новог тренда био луцидни критичар и есејист Зоран Мишић: у контексту оживљавања рецепцијско-критичког интересовања за фантастику, значајно место припада едицији „Орфеј“, коју је он покренуо средином педесетих година и уређивао током наредне две деценије, те циклусу есеја о фантастичкој књижевности, које је објављивао током шездесетих. Програм едиције „Орфеј“ (тј. уреднички концепт Зорана Мишића) подразумевао је издавање дела утемељених „на врелима чисте фантастике и визионарске антиципације“, најбољих остварења „поетске, визионарске, фантастичне и утопистичке литературе“.[7] Може се рећи да је током двадесетогодишњег излажења ова едиција у великој мери испунила амбициозну замисао свог уредника, објавивши на нашем језику многа класична дела светске фантастике (Апулеја, Свифта, Хоторна, Поа, Гогоља, Новалиса, Лотреамона и других), антологијске прегледе француске (чији је састављач сам Мишић), руске и пољске фантастике, те немачке романтичарске прозе, као и исцрпне предговоре уз све ове књиге, који су – по природи ствари – често разматрали питања фантастичке књижевности, а чији су аутори били домаћи критичари, есејисти, преводиоци и књижевни историчари. Тако конципирана и реализована, ова Мишићева едиција представљала је превасходно својеврстан пројекат истраживања фантастике у светској књижевности, што је подразумевало увођење њених репрезентативних дела у рецепцијски хоризонт српске књижевности и иницирање у нашој критици рефлексије о књижевној фантастици: ту треба сагледавати значај и пионирску улогу „Орфеја“ у контексту о којем је реч. У сличним оквирима писани су и Мишићеви есеји о фантастици:[8] они су превасходно теоријског карактера, окренути ка

7 Оба цитата су из кратке програмске белешке, штампане на омоту књига објављених у библиотеци „Орфеј“.

8 Ови есеји („Путеви фантастике“ из 1962, „Где је права фантастика“ из 1965, „Сећања и маштања“ из 1966, „Путеви француске фантастике“ из 1968) сакупљени су у постхумно објављеној књизи Зорана Мишића *Критика песничког искуства,* Београд 1976, у поглављу „О фантастици“.

разматрању општијих питања фантастичке књижевности и традиције европске фантастике, у чему и јесте њихова основна вредност; Мишићев рад, у ствари, представља први свеснији, компетентнији и потпунији покушај српске критике да промисли и одреди природу фантастичке књижевности. Међутим, овај аутор није показао знатније интересовање за откривање и интерпретирање таквих текстова и такве традиције у српској књижевности.

На том пољу, пре свега у откривалачком смислу, прву значајнију појаву представљао је антологичарски рад песника Васка Попе (ово се делимично односи и на руковет народних умотворина *Од злата јабука,* објављену у Београду 1958, но, пре свега на *Поноћно сунце,* зборник песничких сновиђења, публикован у Београду 1962). Вредност и улогу ових антологија, у поменутом процесу оживљавања рецепцијско-критичког интересовања за фантастику, огледа се управо у томе што су оне окренуте домаћој књижевној традицији, те први пут указују на релевантно постојање и сасвим модерно значење једне поетске и прозне струје онирички, ирационалног, митског и фантастичког у српској књижевности. Прва поменута антологија представља текстове из усменог стваралаштва и на тај начин скреће пажњу на изражено присуство и вредност овакве струје у нашој усменој литератури (из чијег су корпуса дуго форсирани другачији токови, а овај је био неоправдано потиснут на маргину). Друга, за нашу тему битнија Попина антологија, *Поноћно сунце,* у целини је посвећена трагању за примерима онирички, визионарске и фантастичке имагинације у српској литератури XIII–XX века, при чему аутор сугерише могућност праћења исте такве струје у српској ликовној уметности, илуструјући књигу ликовним прилозима сличне провенијенције. Ипак, за *Поноћно сунце* се само условно може рећи да је зборник књижевне фантастике, пошто су у првом плану Попиних интересовања песничка сновиђења и поетски потенцијали онирички уопште (те када је реч о фантастици – превасходно онај њен тип који грађу налази у овој области): дакле, не само фантастика него, шире гледано, и поетски потенцијали ирационалне и подсвесне имагинације. Међутим, и поред тога што критерији *Поноћноī сунца* нису примарно везани за ужу перспективу фантастичке књижевности, односно искључиво за такву књижевну

праксу, ова антологија углавном захвата и просторе фантастичког, утолико пре што су и многи преовлађујући модели фантастике засновани на ониричком, митском или подсвесном искуству, тако да је несумњив њен значај као првог избора који релативно континуирано представља фрагменте српске фантастике од средњег века до новијих времена, те указујући на свежину, вредности и модерност оваквих фрагмената, имплицира знатне могућности њихове реинтерпретације и реактуализације (иако их сам Попа не осмишљава експлицитно и развијеније на такав начин).

Кључну тачку оваквог развоја (у којем свакако одређену улогу игра и неколико краћих огледа о књижевној фантастици, објављених у нашој периодици крајем педесетих и почетком шездесетих година) представља несумњиво опус рано преминулог критичара и есејисте Боже Вукадиновића. За истраживачки рад Боже Вукадиновића у области фантастике карактеристичне су две премисе, које на специфичан начин синтетишу продуктивне иницијативе и постигнућа што их на том плану дају Мишић и Попа, те у таквој синтези допуњују и превазилазе непокривене аспекте њихових погледа на фантастику. Као прво, то је тежња ка промишљању особених кодова фантастике и ближем теоријском одређењу самог појма и природе фантастичке књижевности; као друго, то је откривање и проучавање – на основу претходних сазнања и критерија – фантастике у нашој књижевној прошлости и савременој српској литератури. У ствари, може се рећи да је Божа Вукадиновић први озбиљније и потпуније конципирао једно систематско истраживање фантастике у историји српске књижевности, иако је читав тај пројекат остао недовршен због ауторове преране смрти. Овакве интенције присутне су и у *Интерпретацијама* (Београд 1971), јединој за живота објављеној Вукадиновићевој књизи, док њихов главни резултат представља *Антологија српске фантастике*,[9] на којој је овај аутор радио још од краја шездесетих година, да би се сама *Антологија* (тј. она њена верзија која је остала у Вукадиновићевој заоставштини) појавила тек

9 Прве фрагменте будуће антологије српске фантастике Вукадиновић објављује већ 1969. Видети: Б. Вукадиновић, „Мала антологија српске фантастике“, *Дело*, књ. XV, 1969, бр. 3, стр. 269–327.

постхумно, 1980.[10] године. Када је реч о *Интерпретацијама,* важно је истаћи да су у тој књизи реализоване обе премисе: као прво, аутор у неколико огледа теоријског карактера („Увод"; „На путевима фантастике"; „Аутентична фантастика") разматра општија питања фантастичке књижевности, посебне кодове ове специфичне литерарне праксе, али, с друге стране, објављује и низ огледа о фантастици у деловима српских писаца (обимну студију о Глишићевим приповеткама оваквог типа, те о фантастичном код Венцловића, Кодера и Владана Радовановића, Момчила Настасијевића, Филипа Давида). Сусрећемо се ту, дакле, први пут с једним развијенијим и јасније конципираним покушајем да се уочи и критички растумачи фантастичка компонента у примерима минуле и актуелне српске књижевности, тј. да се поједини текстови из наше литерарне традиције и савремености ишчитају у њима примереном фантастичком кључу. Што се тиче оних есеја из *Интерпретација* у којима Божо Вукадиновић излаже своја схватања књижевне фантастике, њихов значај ваља сагледавати у томе што представљају – у нашим оквирима – корак даље у поимању овог феномена, једно модерније, теоријски и методолошки утемељеније схватање и одређење које је било у дослуху са тадашњим кретањима теоријске мисли у свету. Сама *Антологија српске фантастике* почива – као што смо већ нагласили – на критеријима који проистичу из Вукадиновићевог општег поимања фантастичког и у њој доминира гледиште да је фантастика у српској књижевности све до првих деценија XX века слабо присутна, врло ретка (прва права фантастичка проза у нас јесте – по овом аутору – „Врт благословених жена" Милоша Црњанског): став који се ипак не може прихватити без резерви иако одговара ауторовим поменутим критеријима. Заправо, у старијим периодима српске књижевности овај тип литерарне праксе појављује се најчешће фрагментарно, у врло специфичним модусима, у особеном контексту, неретко

10 Божа Вукадиновић, *Антологија српске фантастике, Замак културе,* Врњачка Бања 1980. Приређивачка белешка уз предговор такође сведочи о томе да се Вукадиновићева антологија, оваква каква се нашла пред нама, не може сматрати потпуно окончаном, ауторски заокруженом целином пошто су његова истраживања била прекинута управо у тренутку када је радио на проширењу првобитног концепта *Антологије.*

и прикривен доминирајућим – у односу на саму фантастику врло различитим – литерарним парадигмама (тј. посебним путевима „прокријумчарен“ у те парадигме), тако да смо у оваквим случајевима пред књижевним материјалом који, по правилу, превасходно тражи да се у њему открије фантастичко. У сваком случају, Вукадиновићева антологија доноси први пут контуру једне концепцијски осмишљене визије историјског развоја српске књижевне фантастике (што је такође јасно одређено: управо књижевне фантастике, али не и свега онога што само кореспондира са њом), те имплицира и прво стабилније вредновање домаћих писаца фантастике и њихових остварења (ауторова намера је да пружи антологијску селекцију а не панораму или зборник истоврсних текстова) – што је нарочито успешно изражено на примерима новије књижевности која, уосталом, захвата и највећи део *Антологије српске фантастике*. Ово су, свакако, значајни домети Вукадиновићеве антологије; међутим, чини се да њене истинске доприносе и њену вредност ваља сагледати у још неким равнима. Пре свега, Вукадиновић овде наставља рад – започет још у *Интерпретацијама* – на „дешифровању“ и промишљању фантастике у делима српских писаца (тако његов Предговор садржи неколико занимљивих фрагмената, малих есеја о неким аспектима фантастике код М. Булатовића, М. Ковача, Б. Пекића, М. Главуртића, Ф. Давида, М. Павића), али даје и покушај обједињења својих парцијалних објекција, скицу – како сам каже – „мале историје“ српске фантастике. Ова мала историја српске фантастике, иако заснована на већ поменутим, дискутабилним гледиштима, те као текст недовршена, представља ипак прво и досад једино књижевноисторијско сагледавање српске фантастичке традиције као једног посебног и особеног литерарног тока, сагледавање које је на релевантан начин теоријски засновано, поткрепљено и „образложено“ заступљеним причама, и које уочава и истиче континуитет те традиције у нашој књижевности (барем од друге половине XIX века до данас), покушавајући истовремено да сигнира њене развојне карактеристике, поједина струјања у њеним оквирима, те најприсутније типове фантастичког дискурса. Сходно томе, може се рећи да тек *Антологија српске фантастике* (а као њен интегрални део можемо третирати и *Интерпретације)* експлицитно уводи у нашу науку питање

фантастике у историји српске књижевности, најозбиљније указује на неопходност трагања за коренима и традицијом тог књижевног тока, те нуди једно књижевнотеоријски и књижевноисторијски осмишљено решење поменутог питања; стога се овај пројекат Боже Вукадиновића може сматрати истинским пионирским подухватом. Вукадиновић је својим истраживањима успешно показао (како критичким разумевањем и књижевноисторијском рефлексијом тако и практично – поновним објављивањем одговарајућих текстова, њиховим увођењем у актуелни рецепцијски хоризонт) знатне потенцијале фантастичких остварења из наше ближе и даље књижевне прошлости, те оправданост и велике могућности нових осветљавања и вредновања што их једно такво истраживање нуди.[11]

Ипак, треба рећи да његов истраживачки рад на овом пољу није донео целовите, потпуније и до краја, систематски изведене разултате, чему разлоге треба тражити пре свега у трагичним околностима које су прекинуле овај рад у пуном замаху, на половини пређеног пута. Посматрајући из данашње перспективе, може се уочити како су многе ствари остале недоречене (или тек зацртане, само наговештене), као што падају у очи и поједине – не безначајне – пропасти, мањкавости и ограничења Вукадиновићевог пројекта. Неки од тих недостатака могу се приписати његовим општијим погледима на фантастичку књижевност, његовим теоријским схватањима и конкретним критеријима произашлим одатле, као и недовољно интензивном књижевноисторијском проучавању и слабијем увиду у старије периоде српске књижевности.[12] Остављајући по страни његово генерално поимање фантастичке књижевности (које се, примењено на

11 Не треба губити из вида ни чињеницу да овај аутор у *Антологији* наговештава – попут Попе нешто раније – и значајне могућности једног интердисциплинарног проучавања, бирајући за илустрацијски материјал ове књиге дела српске ликовне уметности која су, попут самих увршћених текстова, фантастичке провенијенције.

12 При чему и овде треба поновити претходну ограду: све изречено односи се на *тадашње* поставке и увиде Боже Вукадиновића, тј. на она сазнања до којих је аутор дошао у једном текућем, незавршеном тренутку свог рада, што значи да би, можда, неке од поменутих слабости – у крајњем резултату – биле кориговане. Све то било је још увек дело у настајању, тешко је претпоставити како би, да је време дозволило, изгледала дефинитивна верзија *Антологије.*

конкретни материјал српске књижевности, у неким аспектима указује као нефункционално, нееластично, не увек прилагођено специфичним кодовима самог тог материјала), ваља нагласити да се као један од кључних недостатака Вукадиновићевог пројекта издваја унеколико сужена слика историје фантастике у нашој литератури, тј. ограничена визија историјског развоја српске књижевне фантастике. Као што смо већ рекли, Вукадиновић заступа мишљење да се њени почеци код нас могу пратити од последњих деценија XIX века (тачније: од неколико позноромантичарских импулса и Милована Гишића), док се аутентични простори фантастике простиру тек од поменуте приче Милоша Црњанског, објављене 1922.[13] Ово гледиште примењено је у потпуности, тако да *Антологија српске фантастике,* иако започиње једном Венцловићевом прозном целином, у ствари, континуирано следи токове српске фантастике тек од седме деценије XIX века (прва следећа заступљена прича, од које *Антологија* тече, континуирано је „Мртва а жива“ др П. Михаиловића из 1862). Очигледно, изван видокруга ауторовог истраживања нашла се читава стара српска књижевност и већи део барока, а остао је сасвим необрађен и огромни временски простор између Венцловића и позног романтизма, простор који у нашој књижевности испуњавају барокна и рококо кретања, те класицизам, предромантизам и први таласи романтизма. У сваком случају, последње поменуте недостатке Вукадиновићевог пројекта можемо ипак убројати у плодотворне грешке, пошто оне на својеврстан начин откривају правце којима би превасходно ваљало упутити даља књижевноисторијска изучавања српске фантастике, тачније: откривају књижевне просторе које је неопходно истражити у оваквом кључу да би се, уз поновно ишчитавање *Антологијом* покривених периода, могла успоставити једна потпуна и целовита визија историје фантастике у српској литератури, али и да би се добила једна сложенија и истинитија слика књижевности поменутих епоха...[14]

13 Видети: Б. Вукадиновић, „Уместо предговора“, *нав. дело,* стр. I–III.

14 Мишљење о *Антологији српске фантастике,* као и о Вукадиновићевом истраживању српске фантастике уопште, детаљније смо изложили у тексту „Фантастика у српској књижевности“ (*Поља*, бр. 266, год. XXVII, април 1981, стр. 205–206).

Најзад, у овом оквиру треба истаћи још неколико новијих момената који представљају значајне чиниоце у развоју проучавања фантастике код нас и који речито сведоче о томе да су интересовања, која смо претходно описали, иницирала доста озбиљан рад на том пољу, те довела до неких резултата које новија књижевнотеоријска, књижевноисторијска и књижевнокритичка сагледавања литерарне фантастике никако не могу заобићи. Седамдесетих година фантастика је већ врло присутна тема у нашој књижевној мисли (али се, исто тако, све модерније, освешћеније и квалитетније исписује у самој његовој пракси), тако да се у том периоду појављује низ занимљивих критичких и есејистичких текстова о њој, а неки значајни часописи посвећују и тематске блокове фантастичкој књижевности (*Дело*, *Књижевност*), при чему се пажња превасходно усмеравала ка теоријским аспектима фантастике, њеном присуству у нашој савременој литератури и класичним делима светске фантастике. Уочљиво је да су оваква интересовања карактеристична за шири југословенски простор, што доказују и *Антологија хрватске фантастичне прозе и сликарства* Бранимира Доната и Игора Зидића (Загреб 1975), те *Црна кула* Владе Урошевића (Скопље 1976), антологија фантастичке приповетке у југословенским литературама; индикативно је, међутим, да су обе ове антологије у погледу књижевноисторијског аспекта теме коју обрађују примениле концепт у потпуности сродан Вукадиновићевом. Коначно, у то време појављује се и *Паукова политика* Јовице Аћина (Београд 1978), књига у којој аутор, у поглављу „Фантастика и књижевност", разматра теоријска питања везана за фантастичку књижевност, излажући сопствено поимање поетике фантастичког, заступајући ново одређење појма и природе фантастичке литерарне праксе, чије специфичне кодове промишља кроз анализу прозе Милорада Павића. Аћинова концепција (којом ћемо се бавити у следећем поглављу) представља до сада свакако најзначајнији тренутак у нашој књижевној мисли о фантастици, нудећи једно доиста подстицајно, модерно и адекватно теоријски засновано поимање овог типа књижевности, које поседује релевантност и актуелност не само у домаћем контексту него и шире...[15]

15 Овде свакако треба споменути и неколико значајнијих радова о књижевној фантастици, који су се појавили у последње две године: најпре, књигу есеја и критика

• • •

Оправданост проучавања фантастике управо у српском предромантизму могуће је сагледати барем на два основна нивоа. Као прво, Вукадиновићев пројекат, најозбиљнији досадашњи покушај истраживања историје српске фантастике, оставио је, као што смо видели, управо овај период сасвим непокривен, за разлику од барока и романтизма, који су у суштини такође необрађени, али су макар дотакнути указивањем на поједине ауторе. Ова чињеница већ сама по себи јасно говори о томе да се предромантичка књижевност мора ишчитати у фантастичком кључу како бисмо се могли приближити једној потпунијој и систематској слици историје српске књижевне фантастике. Ако се томе, међутим, дода и чињеница да је крајем XVIII и у првој половини XIX века фантастичка литература у европским књижевностима доживљавала прави процват, онда постаје разумљиво зашто посебну (можда и примарну) пажњу у контексту историјског проучавања српске фантастике заслужује баш предромантизам, који се јавља управо у то време, у раздобљу све интензивнијег укључивања српске књижевности у западноевропске културно-литерарне токове. Осим тога, не треба губити из вида да фантастика у водећим европским књижевностима у овом периоду не само што остварује изузетно велико присуство него се дешавају и врло значајне промене и иновације њених парадигми, формира се један нови, модернији тип фантастичког писма који ће још дуго потом бити актуелан и функционисати као доминирајућа формула књижевне фантастике. Сходно томе, логично се намећу питања о томе како је српска књижевност реаговала на таква кретања,

Млада проза Велимира Висковића (Загреб 1983), у којој се он бави прозом хрватских писаца – „фантастичара“, „борхесоваца“, који су на нашу књижевну сцену ступили почетком седамдесетих година (реч је о прозаистима који су, први пут у историји југословенских књижевности, фантастику унели као експлицитну и доминантну ознаку сопствене генерацијске поетике); потом, зборник објављен у Новом Пазару *Књижевност и фантастика,* у којем су публикована саопшења са симпозијума о књижевној фантастици, одржаног у јуну 1984. године; најзад, почетком 1985. САНУ је, под руководством Предрага Палавестре, отпочела рад на пројекту „Српска фантастика“, који окупља велики број сарадника из земље и иностранства.

да ли се и у њој дешавају аналогне промене, извесна обнова фантастике, модернизација и иновација њених парадигми у односу на облике какви су преовладавали у средњовековној, барокној и фолклорној традицији?

С друге стране, истраживање фантастике у српском предромантизму налази добре разлоге и у контексту једне шире књижевноисторијске перспективе. Наиме, предромантизам представља један од значајних феномена наше литерарне баштине, који је традиционална књижевна историографија – вођена једном канонизованом визијом и вуковском догмом – готово сасвим запостављала, или је овој књижевности прилазила из мање-више неадекватних перспектива, са полазишта која нису била најпримеренија специфичним одликама њене литерарности. Овај „синдром“ присутан је још од Скерлићеве *Историје нове српске књижевности* (где нису уочене поменуте стилске тенденције, а писци предромантичке оријентације тумачени су или у контексту „рационализма“/„јозефинизма“ или у контексту „прелазног периода“), да би у нешто модификованим варијантама доминирао нашом књижевном историографијом све до најновијих времена, утичући на то да се читава једна књижевна епоха (коју уз предромантизам обележава и класицизам) дуго третира као појава од споредне важности, те да се, сходно томе, и не чине велики напори у правцу целовитог идентификовања и потпунијег осмишљавања њених стилских оријентација, као и адекватног тумачења књижевних текстова из перспективе поетичких кодова самих тих оријентација. Већ прва савремена, углавном тривијална осветљавања неких појава и аутора српске књижевности последњих деценија XVIII и с почетка XIX века у једној другачијој, стилски јасније одређеној перспективи, показала су колико се релевантнијим и примеренијим увидима књижевна историографија приближава на тај начин.[16] Међутим, прво

16 Овде мислимо на радове Драгише Живковића, који се бавио истраживањем сентименталистичких и предромантичких стилских црта у српској књижевности (видети његове књиге *Почеци српске књижевне критике,* Београд 1957. и *Европски оквири српске књижевности* I, Београд 1970, II, Београд 1977. и III, Београд 1982), као и на радове Јована Деретића о Доситеју Обрадовићу, у којима се проучава и сентименталистички слој његових дела (*Доситеј и његово доба,* Београд 1969. и *Поетика Доситеја Обрадовића,* Београд 1974). Треба нагласити да је у поменутом контексту ово важно

систематско и синтетичко истраживање српске предромантичке књижевности, које је Милорад Павић предузео у оквиру рада на осветљавању сложеног периода српске литерарне традиције између средине XVII и средине XIX века, открива не само једну суштински – и вредносно и концепцијски – нову слику ове књижевности, њених специфичних карактеристика и истинских домета него указује и на сасвим релевантно присуство фантастичке компоненте у окриљу поменуте стилске оријентације.[17] Најзад, о томе да интересовање за књижевну фантастику представља један од значајних елемената предромантичарског укуса и литерарног концепта, говори и чињеница да су могућности њеног остваривања садржане и у многим другим делатним „ставкама" предромантичарског сензибилитета и поетике (занимање за сан, егзотику, тајанствено, мистично и чудесно; склоност ка митским и симболичким сликама и представама, те средњовековљу и његовим култовима; карактеристичан интерес за тематику ноћи, смрти, помраченог ума и слично). У којој мери и на који начин су те могућности остварили српски предромантичари, у чему су се огледале специфичности преламања фантастичког у њиховим делима, какве су биле функције ове компоненте, који су видови и типови фантастике присутни у тадашњој српској литератури, где треба тражити њене изворе и који су њени токови релевантни за наш предромантизам, какве се аналогије и разлике могу уочити у односу на фантастику у европским књижевностима овог стилског усмерења; најзад, какво је место и улога фантастике у жанровском систему српског предромантизма, у којој је мери она стилски одредила поједине жанровске обрасце, те који се писци и дела посебно издвајају у овом контексту; све су то питања о којима би истраживање фантастике у књижевности српског предромантизма морало водити рачуна. Наравно, у пракси то означава пут ка таквом читању литерарног наслеђа српског предромантизма које ће се реализовати као откривалачко, тј. које подразумева могућност да

зато што је сентименталистичка компонента значајно обележила српску књижевност предромантизма.

17 Видети: Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности,* Београд 1983, одељак „Предромантизам" (стр. 411–601).

се – у светлу фантастике – изнова истражи овај обимни књижевни материјал, да се уоче и протумаче његови до сада слабије обрађени али важни аспекти, те да се на тај начин преиспитају значај и домети појединих дела и аутора у једном другачијем, за многе од њих и једино адекватном контексту, у којем би могли да дођу до изражаја њихови особени кодови и вредности, као и истинска комплексност стилске оријентације којој су припадали...

ФАНТАСТИКА И КЊИЖЕВНОСТ

У последњих тридесетак година теоријска мисао о фантастичкој књижевности доживела је у свету интензиван развој, тако да су, захваљујући бројним и квалитетним радовима публикованим у том периоду,[18] проблеми литерарне фантастике најзад почели да добијају одговарајући третман у науци о књижевности (тј. коначно су прихваћени као равноправан и релевантан предмет проучавања). Теоријске студије ове врсте разматрају релативно широку скалу питања везаних за фантастичку књижевност, не сужавајући хоризонт својих интересовања чак ни онда када се баве специјалним, а не општим истраживањима књижевне фантастике; међутим, у контексту нашег проучавања фантастике у књижевности српског предромантизма, неколико начелних питања привлачи посебну

18 Наведимо само неке од најзапаженијих студија о фантастичкој књижевности: Piere-Georges Castex, *Le conte fantastique en France,* Paris 1951; Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques,* Paris 1960; Marcel Schneider, *La Littérature fantastique en France,* Paris 1964; Roger Caillois, *Au coeur du fantastique,* Paris 1965; Roger Caillois, *Images, images...,* Paris 1966; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris 1970; Peter Penzold, *The Supernatural in Fiction,* London 1952; Marianne Thalmann, *The Romantic Fairy Tale : Seeds of Surrealism,* translated by Mary Corcoran, Ann Arbor 1964; Lin. Carter, *Imaginary Worlds : The Art of Fantasy,* New York 1973; C. N. Manlove, *Modern Fantasy,* Cambridge 1975; W. R. Irwin, *The Game of the Impossible: The Rhetoric of Fantasy,* Urbana 1976; Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature,* Princeton 1976; Brian Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature,* Bloomington 1980; Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion,* New York / London 1981; *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art,* edited by Roger C. Schlobin, Notre Dame / Brighton 1982; Florian F. Marzin, *Die phantastische Leteratur,* Frankfurt am Main / Bern 1982; итд.; наравно, овом тексту припадају и радови Зорана Мишића, Боже Вукадиновића, Јовице Аћина и других, о којима смо детаљније говорили у Уводу.

пажњу. Пре свега, то је питање одређења самог појма фантастичке књижевности, тј. дефинисања описа оне литерарне праксе коју можемо сматрати фантастичком: наравно, то подразумева указивање на управо оне специфичне карактеристике захваљујући којима неки текст представља остварење књижевне фантастике. Осим тога, врло значајан је и проблем жанровског статуса фантастике, јер се на тај начин одређују обим и границе књижевног материјала у чијим оквирима заиста може да се реализује фантастичка литерарна пракса и у чијим је оквирима, сходно томе, оправдано истраживати књижевну фантастику. Најзад, треће важно питање јесте питање књижевноисторијског статуса фантастике: да ли је фантастичка књижевност феномен везан само за поједине књижевноисторијске епохе и стилове или се постојање такве литературне праксе може пратити у дијахронијском континуитету, од најранијих периода литерарног стваралаштва па све до наших дана?

Када је реч о одређењу и дефинисању самог појма фантастичке књижевности, треба истаћи да је то питање које не заобилази ниједан релевантнији рад о литерарној фантастици (што је и логично, јер се на тај начин детерминише сам предмет једног таквог истраживања). Најчешће се фантастичка књижевност покушава одредити у односу на реалистичку књижевност (тј. кроз супротности и разлике између ова два типа језичко-уметничке праксе), или на основу релација које књижевна фантастика успоставља према искуственој стварности, „реалности“ (релација чија је суштина у томе да фантастичка литература подразумева нарушавање, померање, преобликовање природних закона и познатог поретка ствари, супротстављање логици и законима „објективне стварности“), или се, опет, њена дефиниција ослања на појмове „натприродно“ и „чудесно“, „мистериозно“ и „необјашњиво“, „надреално“ („метареално“), „тајанствено“, „окултно“, „имагинарно“, „ирационално“ и томе слично; најзад, неретко се и поједине психолошке или психоаналитичке категорије истичу као компоненте релевантне за поимање феномена књижевне фантастике. Не поричући извесну вредност коју поседују поменуте детерминанте (у најмању руку стога што свака од њих упућује на поједине специфичности књижевне фантастике и њене односе

према неким литерарним и ванлитерарним феноменима), треба ипак уочити да је кључно питање како се те детерминанте рефлектују на уметничком тексту фантастичког типа, тачније: фантастичку литерарну праксу ваља одредити пре свега на нивоу саме текстуре, као особени тип књижевног писма.

Уочљиво је да најзначајније новије теоријске студије из ове области окрећу своју визуру у том правцу, али не успевају у потпуности и до краја лоцирати одређење фантастичке књижевности на поменутом нивоу, иако је неоспорно да и поред тога пружају многе важне и занимљиве увиде: овде пре свега мислимо на две, у последње време врло запажене и много коментарисане књиге, *Увод у фантастичку књижевност* Цветана Тодорова[19] и *Фантастика у књижевности* Ерика С. Рабкина[20]. Тако, Цветан Тодоров описује фантастички дискурс помоћу неколико, по њему, најрелевантнијих ознака које поседују књижевнофантастички текстови, а које се односе на њихов вербални, синтаксички и семантички аспект (тј. које карактеришу поменуте нивое оваквих текстова). Међутим, његова дефиниција књижевне фантастике (или, како то сам аутор каже, *жанра фантастике*) у суштини се ипак своди на тезу да је она заснована на колебању/оклевању читаоца у односу на природу неког чудесног догађаја (прихватити или не прихватити такав догађај као стварни), и то оног читаоца који се може идентификовати са актерима представљеног чудесног догађаја (јер и они, по правилу, осећају слично колебање – оклевање, које на тај начин постаје и један од предмета фантастичког литерарног дела). Најзад, по Тодорову, фантастика подразумева још један битан услов у равни рецепције: одређену врсту читања (могли бисмо га описати као дословно читање или читање дословног смисла), које је различито од алегоријског и поетског читања (тј. од рецепцијских модуса какве подразумевају алегоријски или поетски текстови).[21] Ерик С. Рабкин,

19 Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature fantastique,* Paris 1970.

20 Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature,* Princeton 1976.

21 Tz. Todorov, *нав. дело* (посебна поглавља: „Définition du fantastique“, стр. 28–46, „Le discours fantastique“, стр. 80–97, „Les thèmes du fantastique: conclusion“, стр. 148–165 и „Littérature et fantastique“, стр. 165–184).

опет, покушава да одреди појам фантастичке књижевности на основу њених наративних правила и особености језичко-семантичких поља која формира фантастички дискурс. И наративна правила и језичко-семантичка поља фантастичке књижевности обрнута су, потпуно изокренута у односу на стандардна, и на тај начин се добијају дијаметрално супротне наративне перспективе и формирају се нови, фантастички светови; али, литерарна фантастика је, по овом аутору, ипак детерминисана и појмовима као што су „реалност" и „овоземаљска правила и закони", јер, читајући фантастички текст, ми увиђамо разлике управо у односу на поменута правила и законе (или њихову инверзију, која се реализује у фантастичком наративном свету). Управо обрт у односу на овоземаљска правила и законе (што су у наративни свет уведени из спољашњег света) проузрокује ефекат фантастике, а перспективе које она усваја/обликује у контрадикцији су са перспективама „реалности" или са перспективама „овоземаљских правила и закона наративног света": наиме, по Рабкину, фантастичко као компонента књижевног дела није такво само по себи, него егзистира на фону супротне перспективе.[22] У сваком случају, очигледно је да и Тодоров и Рабкин застају на пола пута између спољашњег (контекстуалног) и унутрашњег (текстуалног) дефинисања фантастичке књижевности.

Најпотпуније и концепцијски најдоследније одређење фантастичке литерарне праксе на нивоу саме текстуре чини се да је понудио Јовица Аћин у већ помињаној *Пауковој йолиūици*. Полазећи од Платоновог схватања књижевности (и уметности уопште), Аћин уочава извесну дихотомију у Платоновом третману производа књижевноуметничке делатности, дихотомију која се указује као изузетно значајна за поимање природе фантастичке литерарне праксе и која отвара могућност управо за унутрашње одређење тог типа књижевног стваралаштва. Интерпретирајући Платонов дијалог *Софист*, у којем се разматра поменута концепцијска дихотомија, Аћин подсећа на Платоново дефинисање књижевности као *mimesis*-а, али истиче како истовремено овај филозоф разликује

22 E. S. Rabkin, *нав. дело* (посебно поглавља „The Fantastic and Fantasy", стр. 3–42, „The Fantastic and Perspective", стр. 74–117 и „The Scope of the Fantastic", стр. 189–227).

два облика *mimesis*-а. „Добар“ облик је онај чији су производи копије – слике које су имитације модела/ствари[23] и које у целини уважавају парадигматске односе што их подразумева узор према коме су створене: копије су, дакле, слике које су веродостојне јер су створене по мери одрешеног „оригинала“/узорка (модела) и апсолутно су му сличне, подражавајући у потпуности његове спољашње и унутрашње пропорције (стога је њихово покриће у идентитету самог модела). „Рђав“ облик је онај чији су производи лажне слике, привиди, фантазме (*phantasma* или, у латинској верзији, која се такође користи у литератури, *simulacrum* – симулакрум); насупрот копијама, фантазме не поштују парадигматске односе, и не само што не подражавају моделе/ствари, него су и суштински различите од њих: за тај „рђави“ облик *mimesis*-а, за тај очигледно другачији тип уметничког стваралаштва Платон је – да би га што јасније одвојио од правог *mimesis*-а – употребио и другачију терминолошку ознаку: *phantastiké* – фантастика. И управо у тој тачки, на тој платоновској дихотомији Аћин заснива своје схватање фантастичне књижевности: слике-фантазме нису другостепене у односу на неки модел, њихово покриће и идентитет је у њима самима (јер и нису стваране по мери сличности са неким узором, „оригиналом“, моделом), оне успостављају, стварају сопствене парадигме, што се не поклапају са одређеним моделима/стварима; фантастичка литерарна пракса била би она чији су производи слике (текстови)–фантазме, (тј. текстови који следе описану логику фантазме, формирају се у њеним кодовима и реализују се кроз неједнакост и разлику, а не сличност у односу на „оригинале“–моделе): најједноставније говорећи – *фантастичко* се тако, у крајњој инстанци, може одредити као *немиметичко*.[24]

23 При чему, дакако, термин *модел* овде не подразумевамо у књижевнотеоријском значењу, него у значењу које овај појам има у платоновској хијерархији ентитета: идеје – њихови модели (ствари)-слике.

24 Видети: Јовица Аћин, *Паукова политика,* Београд 1978, стр. 230–264 (поглавље: „Фантастика и књижевност“). Наравно, притом не треба губити из вида да појам немиметичке књижевности обухвата литерарне просторе нешто шире од књижевне фантастике у ужем смислу речи (на пример, лирску поезију), али остаје чињеница да фантастичко *увек као нужан услов подразумева немиметичко* (тј. немиметичку уметничку праксу).

Прихватајући овакво Аћиново схватање, прихватили смо да књижевнофантастичким остварењима сматрамо оне текстуалне целине које не припадају подручју *mimesis*-а (платоновског „доброг“ *mimesis*-а, схваћеног као подражавање, имитација ствари и њихових парадигми), односно које се реализују по логици и у моделу *фантазме* (при чему овде термин „модел“ – за разлику од претходног разматрања – треба разумети *искључиво* у књижевнотеоријском значењу). С друге стране, треба одмах нагласити да специфичности саме књижевне материје коју проучавамо онемогућавају строгу и круту примену оваквих критерија[25]: та материја захтева еластичност и флексибилност у њиховој примени, тако да ће они понекад морати да се „отворе“ за особене кодове литерарно-фантастичке грађе српског предромантизма, али не и да се суштински одвоје од претходно описане, фундаменталне парадигме фантастичке књижевности.

Што се тиче жанровског статуса фантастике, може се рећи да је ово питање у теоријској литератури решавано на различите, често и сасвим супротне начине. Стога у досадашњим радовима сретамо врло разноврсна мишљења о поменутој проблематици, почевши од ставова да је фантастичка компонента везана искључиво за жанр приповетке, преко мишљења да сама фантастичка књижевност представља посебан жанровски феномен, па све до схватања да се фантастика може наћи у свим књижевним родовима и врстама, као и у уметничком стваралаштву уопште. Нама се, међутим, чини да одређено решење на том плану – барем када је у питању литерарно стваралаштво – имплицира и сама дефиниција фантастичке књижевности за коју смо се определили. Наиме, ако прихватимо схватање фантастичког као немиметичког, као литерарне праксе која следи логику и кодове фантазме, тада не видимо разлоге због којих се

25 Са сличним методолошким проблемом суочио се и Божо Вукадиновић приликом рада на *Антологији српске фантастике* (видети: „Уместо предговора“, *Антологија српске фантастике,* Врњачка Бања 1980, стр. 5). Уосталом, превеликом строгошћу и тежњом ка апсолутној чистоти критерија не добијамо много шта, јер, како је то и сам Вукадиновић приметио, истраживање фантастике у историји српске књижевности подразумева пре свега откривање текстова (или фрагмената) фантастичког карактера, који су и сами често „нечисти“, тј. у које су често укључене и компоненте сасвим другачије врсте.

такав текстуални образац не би могао реализовати у било којем књижевном жанру. Наравно, овакав став би се могао реализовати у случају лирске поезије, јер је она већ по самој својој природи удаљена од миметичке парадигме, тачније, већ сама структура поетско-лирског језика/дискурса имплицира суштинско гравитирање ка немиметичком; осим тога, предметни ниво поетско-лирских текстова и парадигме које су му сагласне по правилу су такви да их релација модел–копија (или фантазма) не детерминише на неки релевантнији начин. Стога нам се чини најоправданијим мишљење – које у новије време заступа и Ерик С. Рабкин[26] – да књижевна фантастика може егзистирати у било ком *наративном* жанру, те ће наше истраживање следити управо један такав пут: пратићемо фантастику у роману, епском песништву, драмском стваралаштву и кратким прозним формама српских предромантичара, а такође и у мемоарско-путописној, популарнонаучној и филозофско-есејистичкој прози ових писаца.

Најзад, пошто концепција коју смо прихватили нуди једно релативно широко схватање фантастике, она нужно подразумева и одговарајуће импликације на плану књижевноисторијског одређења фантастичке литерарне праксе. Пре свега, очигледно је да такав тип књижевног дискурса (немиметички) није и не може бити везан само за поједине књижевноисторијске епохе или стилове, јер је могућност постојања две описане опречне књижевне парадигме (миметичке и немиметичке) иманентна самој природи књижевноуметничког изражавања: уосталом, видели смо да још у античко време Платон раздваја *mimesis* и *phantastiké* као две различите уметничке праксе и естетске концепције. Зато се чини сасвим оправданим промишљање књижевне фантастике као феномена који у традицији литерарног стваралаштва егзистира од самих почетака па све до данас. Наравно, овакво схватање не подразумева некакву статичност, монолитност, непроменљивост феномена о којем је реч: напротив, у и фантастичкој књижевности (као и у књижевности уопште) током времена и сменом стилова

26 Видети: E. S. Rabkin, *нав. дело* (посебно поглавља „The Fantastic and Genre Criticism“, стр. 117–151 и „The Scope of the Fantastic“, стр. 189–227).

одигравале су се динамичне промене – тематске, типолошке, промене одређених постулата и техника фантастичног дискурса и сл. Једном речју, током времена мењали су се поједини кодови фантастичног иако је основна парадигма (фантастичко као немиметичко) остајала иста, тј. она је увек представљала суштину такве литерарне праксе, и то је прави заједнички именитељ свеколике фантастичке књижевности од самих почетака па све до наших дана. Сходно томе, наше истраживање неће третирати предромантизам као раздобље у којем се рађа књижевна фантастика, како то, на пример, чини један од најауторитативнијих теоретичара фантастике Цветан Тодоров, занемарујући управо промене које је сама фантастичка књижевност доживљавала током времена[27] (мада, с друге стране, не треба предвидети чињеницу да европски предромантизам и романтизам иницирају модерне форме књижевне фантастике); фантастику у књижевности српског предромантизма посматраћемо као одређену етапу у историји српске фантастичке књижевности, тј. као део једног традицијског континуитета фантастичке продукције, који у српској литератури траје (чак и онда када су његове директне линије и споне слабије изражене) од средњег века до данас.

27 Тодоров, у ствари, под фантастичком књижевношћу подразумева само онај њен облик који егзистира у XIX веку, тј. он своју дефиницију књижевне фантастике заснива на формули фантастичког која је била доминантна у том периоду, из чега као крајња консеквенца произлази став о томе да све оно што се разликује од *таквe* формуле заправо и није фантастичка књижевност; дакле, по Тодорову, пре и после поменутог периода она заправо не постоји. Видети: Tz. Todorov, *нав. дело* (поглавље „Litterature et fantastique“, стр. 165–184).

СРПСКИ ПРЕДРОМАНТИЗАМ И ФАНТАСТИКА

Може се рећи да књижевни систем српског предромантизма није подразумевао дефинитивнији и *концепцијски* чвршће одређен однос према *литерарној* фантастици. Пре свега, у доба када код нас егзистирају предромантичке књижевне тенденције (крај XVIII и прве деценије XIX века), не појављују се есејистички или теоријски текстови који би се озбиљније бавили проблематиком релевантном за књижевну фантастику, текстови чију би основну тему представљао неки моменат из те области. Једноставно, наши писци у својим радовима, у којима су писали о појединим питањима књижевне уметности, углавном нису експлицитно износили своје ставове о књижевној фантастици, нити је то као важнија тема улазило у њихова разматрања. У ствари, епоха просвећености у српској књижевности (у којој је предромантички стил трајао напоредо са класицистичким) давала је примат сасвим другачијим проблемима: књижевност је требало да служи на „ползу“ (корист) и „увесељеније“ народа, при чему је акценат ипак више био на „ползи“ (превасходно морално-поучној), дакле, на дидактичкој компоненти. Осим тога, у тадашњој теоријско-есејистичкој рефлексији о књижевној уметности постојали су још неки моменти који су несумњиво били у првом плану, што је посебно дошло до изражаја након Вукове појаве на јавној сцени (то се, пре свега, односи на питање књижевног језика, затим на проблем конституисања литерарне продукције која ће носити недвосмислена национална обележја, а такође се доста пажње поклањало усменој књижевности и питањима поетских – између осталог и версификацијских – норми итд.). То не значи да у својим текстовима српски предромантичари уопше нису изражавали властити однос према фантастици: они су то понекад

чинили, али превасходно путем експликације ставова према фантастичним појавама у веровању у њих (а такви феномени представљају потенцијалну грађу за књижевну фантастику). У ствари, доситејевски просветитељски рационализам, који представља идејну основу и главну интенцију литературе српске просвећености, подразумевао је и оштру борбу против „сујеверија", те је већина наших писаца, кад год би им се указала пригодна прилика, критиковала појаве које су, по њиховом мишљењу, спадале у ту категорију.[28] У овој равни њихов однос према фантастичном (тачније, према потенцијалној литерарнофантастичкој грађи) исказује се као негативан, уколико већ није био потпуно индиферентан, тј. уколико потпуно не заобилазе такву проблематику.

С друге стране, однос српских предромантичара према књижевној фантастици – изван непосредне теоријске есејистичке рефлексије, али управо *на фону* њених доминантних момената – указује и на једну другачију димензију. Пре свега, они су у својим прозним и поетским остварењима неговали фантастичку литерарну праксу, иако су, по правилу, експлицитно били критички настројени према њеној потенцијалној грађи или је књижевна фантастика остајала изван видокруга преовлађујућих интересовања у њиховим теоријско-есејистичким радовима. Чак и саме поетичке претпоставке појединих жанрова српске предромантичке литературе отварају значајан простор и велике могућности за реализацију фантастичке компоненте, што су наши аутори мање-више и користили (ово се превасходно односи на религиозни еп и роман, о чему ћемо детаљније говорити у поглављу о овим жанровима). Очигледно, у књижевном систему српског предромантизма постојала је противуречност између *прокламованих* (начела и интенција литерарног стваралаштва, те доминације просветитељског рационализма и Доситејевих литерарно-културолошких и филозофских концепција) и једног

28 Карактеристичан пример ове врсте пружа нам „Предисловије", које је Јевстатиј Михајловић написао за свој роман *Цвет невиности или Добривој и Александра* (Будим 1827): између осталог, он ту говори о чудесним и необичним појавама, на које ће читалац наићи у његовом роману, али одмах затим додаје: „...чућеш како и зашто треба гадно сујеверије из срца они[х], који су пороку том човечества предани, искорењавати и здравом разуму у свачем следовати..." („Предисловије", стр. XI).

новог сензибилитета, чије су се компоненте рефлектовале и на поетичком нивоу. Тај нови, предромантички сензибилитет (који је све интензивније долазио до изражаја, најпре у српској поезији крајем XVIII и почетком XIX века) подразумевао је и извесна интересовања блиска просторима књижевне фантастике: наши песници окрећу се прасловенској прошлости и митологији, средњовековљу и свету хришћанских мистерија и чуда; у први план ступају тематски кругови смрти, ноћи, сна, а интересовање за Исток и егзотично често се преплиће са једним новим, на моменте и езоретијским језиком симбола.[29] Сви ови елементи (као и претходно наведена чињеница да наши предромантичари у својим делима ипак негују фантастику) указују не само на један нови укус тадашњих српских писаца него и на формирање једне нове рецепцијске равни, једног новог укуса читалачке публике којој су ова дела била намењена. У ствари, описана двострукост односа према фантастици манифестује се и на овом плану, пошто је евидентно да у то време паралелно егзистирају барем два различита рецепцијска „хоризонта очекивања“, којима се српска предромантичка литература обраћа: први, битно одређен просветитељско-дидактичком парадигмом (и у том смислу на својеврстан начин антифантастички усмерен) и други, модернији, много ближи тада актуелним европским предромантичким и романтичким књижевним обрасцима (и у том смислу склонији књижевној фантастици и тематским круговима кореспондентним са њом). О рађању тог новог, модернијег читалачког укуса, којем фантастика није страна и о којем су, свакако, и сами писци водили рачуна, сведоче и многи други, сасвим директни подаци: тако, на пример, Милован Видаковић у „Предисловију“ „второј части“ *Љубомира у Јелисиуму* објашњава да је у овај роман уводио разна „изображенија“ како би удовољио различитим читалачким укусима, па у том контексту спомиње и „...дух волшебни ...који ће овде на више мест чудо неко от себе показати...“[30]. Исто

29 Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности*, Београд 1983, стр. 441–477 (одељак: „Рађање нове осећајности“).

30 Милован Видаковић, *Љубомир у Јелисиуму*, част вторија, Будим 1817, „Предисловије“.

тако, српској читалачкој публици очигледно није непозната готска проза (без обзира на то да ли изворно или некаквим посредним путевима), јер Стаматовић у „*Сербској пчели* говори“ о „готическом романтизму“, али не као о појму који захтева објашњење, него као о феномену чије се значење подразумева.[31] Најзад, и изузетна распрострањеност и популарност превода и прерада источњачких повести у српској предромантичкој књижевности, жанра у којем фантастичка компонента најчешће игра видну улогу, такође сведочи о постојању поменутог модернијег рецепцијског „хоризонта очекивања“...

Све у свему, ако бисмо желели прецизније формулисати почетну реченицу овог поглавља, она би гласила: *може се рећи да у књижевном систему српског предромантизма постоји двоструки однос према фантастици, да је положај ове компоненте у том систему унеколико двосмислен – у једном аспекту (заснованом на утилитаристичким, доситејевско-просветитељским премисама) подразумева се и иницира негативно одређење према њој, док се у другом (који произилази из новог, предромантичког сензибилитета) имплицира и остварује позитиван однос према књижевној фантастици.* Да би превазишли и разрешили овакву противуречност, наши писци су често морали проналазити специфичне модусе, „оправдања“ и покрића на жанровско-поетичком, идејном и другим нивоима, о чему ћемо детаљније говорити у одељку о фантастици у жанровском систему српског предромантизма. Овде бисмо за сада указали на још једну појаву, карактеристичну за српско просветитељство, али истовремено индикативну и за поменути двоструки однос српских предромантичара према фантастици: реч је о тзв. *критичкој етнологији.*[32] *Критичка етнологија подразумева један рационалистичко-просветитељски, критички интониран став према фолклорној грађи, нарочито према оном њеном делу који – по схватању наших аутора – спада у област „сујеверија“. Први српски*

31 *Сербска пчела,* Будим 1832, стр. 121.

32 О појму критичке етнологије видети: Душан Недељковић, „Матија Рељковић“, *Од Хераклита до Његоша,* Београд 1971; о критичкој етнологији у српском просветитељству видети: Милорад Павић, *нав. дело,* одељак „Усмена књижевност у време предромантизма“ (посебно стр. 545–555, поглавље „Бележење народних веровања и обичаја“).

писац овог раздобља који је неговао такав приступ био је Доситеј Обрадовић (на кога је у том смислу свакако подстицајно деловао Рељковићев Сатир), а затим су истим правцем пошли и други аутори: Јован Мушкатировић (*Краткоје размишљеније о празници* из 1786), Алексије Везилић (*Краткоје написаније о спокојној жизни* из 1788), Јован Рајић (у првој књизи *Историје разних славенских народов* из 1794), Атанасије Стојковић (*Фисика* I–III, 1801–1803) итд. У радовима који следе овакво усмерење може се открити у низу записа фолклорне грађе (наравно, пропуштене кроз рационалистичко-критичку визуру), која неретко представља и потенцијалну грађу за текстове фантастичке оријентације, посебно када је реч о описима „сујеверија“, веровања у натприродно и ирационално, те обичаја и предања такве врсте. Тако се у делима критичке етнологије донекле разрешава (или ублажује) поменута противуречност: у њима се са просветитељско-рационалистичких позиција критикује, али, захваљујући управо томе, и *износи* фолклорна грађа фантастичког карактера, те на тај начин ова дела паралелно рефлектују и владајућа књижевно-идејна начела наше епохе просвећености и један нови укус, један круг тематских и стилских интересовања у којима и фантастика заузима запажено место.

• • •

У овом контексту треба истаћи и то да се фантастика у српској предромантичкој литератури осмишљава и реализује и на фону одговарајућих, у том тренутку, релевантних традицијских и актуелних компоненти. Наиме, у раздобљу када делују српски предромантичари, сусрећу се три књижевнофантастичка тока, од којих сваки има своје специфичности – типолошке, концепцијске и друге.

Први књижевнофантастички ток који се улива у српски предромантизам јесте онај што потиче из наше старе, средњовековне књижевности и хришћанске религиозне литературе уопште, и он је битно одређен религијским кодовима, тачније – хришћанским теолошким концептом. Управо стога, овај ток нуди – за тадашњи књижевноисторијски тренутак – најтрадиционалније фантастичке парадигме, које су у водећим европским књижевностима тога

доба углавном већ превазиђене. Овај ток улази у књижевни систем српског предромантизма посредством барокне литературе и религиозног епа наших предромантичара,[33] али је његовом присуству у српској књижевности крајем XVIII и почетком XIX века допринело и обновљено интересовање за средњи век, а у том оквиру и за нашу стару, средњовековну литературу и уметност (тако, на пример, Кирил Живковић 1794. издаје *Житије свјатих сербских просветитељеј Симеона и Сави,* Вук двадесетих година XIX века започиње своје „описаније српских намастира", а истовремено се слични текстови публикују и у *Летопису* и сл.).

Други књижевнофантастички ток који се улива у српски предромантизам је фолклорне провенијенције, и он нашим ауторима нуди фантастичке парадигме из усмене књижевности и, уопште, из народног стваралаштва: на том плану српска предромантичарска литература кореспондира са актуелним европским кретањима, јер је и у европској књижевности овог стилског усмерања изражено интересовање за народно стваралаштво, а у том контексту и за фолклорнофантастичку грађу. Као што смо већ рекли, интересовање за традицију усмене књижевности и народне умотворине било је развијено код српских предромантичара, тако да је и књижевнофантастички сегмент те традиције допирао до њих, у чему је посебно важну улогу одиграла критичка етнологија.

Најзад, трећи књижевнофантастички ток, са којим се такође сусреће српска литература крајем XVIII и почетком XIX века, јесте онај који је у то време у Европи најактуелнији и који доноси модерније фантастичке парадигме, по правилу, ослобођене доминације хришћанско-теолошког кода или суштинске заснованости на премисама фолклорне имагинације. Тај ток подразумева пре свега прозна и поетска остварења тзв. готског смера (која најчешће репрезентују хорор фантастику),[34] каква негују најзначајнији европски предромантичари (аутори готског романа, потом Биргер,

33 У литератури је већ уочено да религиозни еп српских предромантичара кореспондира са житијном традицијом наше старе књижевности (видети: Милорад Павић, *нав. дело,* стр. 489–490).

34 О појму хорор фантастике детаљније ћемо говорити у следећем поглављу.

Гете, Бајрон, Фон Арним, Хофман, Мериме, Нодије итд.), затим модерне форме онирички и психолошке фантастике, у којима је тежиште превасходно на унутрашњим фантастичким релацијама (а не толико на спољашњим чудесима, што много више одликује традиционалне облике фантастичког) и сл. О рефлектовању тог тока у српској предромантичкој књижевности не би се смело судити само на основу података о преводима или о директним рецепцијским контактима са његовим најзначајнијим представницима, него треба имати на уму и могућност вишеструког посредништва минорнијих средњоевропских писаца, као и европске тривијалне литературе, у којој је фантастичка продукција тог типа почетком XIX века већ увелико стекла популарност; исто тако, неопходно је у овом контексту помно пратити и евентуалне типолошке аналогије у фантастичком слоју наших предромантичких остварења.

У сваком случају, проблематика о којој је реч није од мале важности, јер су положај, значај и обележја фантастике у књижевном систему српског предромантизма били условљени – између осталог – и односом наших писаца према наведеним књижевнофантастичким токовима, те присуством и специфичним преламањем њихових кодова у српској литератури крајем XVIII и првих деценија XIX века.

ОБРАСЦИ СРПСКЕ ПРЕДРОМАНТИЧКЕ ФАНТАСТИКЕ

1. ТИПОЛОГИЈА ФАНТАСТИКЕ У КЊИЖЕВНОСТИ СРПСКОГ ПРЕДРОМАНТИЗМА

Питање типологије фантастичке књижевности вероватно је једно од најкомплекснијих у проучавању ове литерарне праксе. Типолошке класификације, које су рађене са циљем примене на конкретан литерарни материјал, обично имају ту ману да им недостаје универзалност, тј. по правилу остају уско везане и релевантне само за онај материјал на чијим темељима настају.[35] С друге стране, типологије које се праве дедуктивно, са амбицијама да имају максималну меру општости, врло брзо откривају своју релативност – хронолошку (јер се током времена поједини типови фантастичког дискурса мењају, иновирају или напуштају), културолошку (литературе различитих културних простора и традиција не познају идентичне типове фантастике) и сл.[36] Поједини аутори, посебно ако се баве историјским проучавањем фантастике, једноставно пренебрегавају детаљније бављење овим питањем: они користе општеприхваћену терминологију (сновна фантастика, SF и сл.) занемарујући притом чињеницу да овим терминима, пошто подразумевају поједине облике фантастичког дискурса, треба одредити и јасније, прецизније типолошко значење.[37]

35 Узмимо за пример поделу онирично-фантастичког коју предлаже Роже Кајоа у књизи *Моћи сна* 1, Загреб 1983, стр. 5–34.

36 Пошто смо већ помињали Р. Кајоаа, покушајмо применити његову тематску класификацију фантастичких дела на српску књижевну фантастику XIX или XX века: много шта би, несумњиво, остало изван те шеме (видети: Роже Кајоа, „Од бајке до science fiction“, *Књижевна критика*, год. II, 1971, св. 5–6, стр. 61–81).

37 Као пример нам могу послужити два угледна рада из ове области: Marcel Schneider, *La Littérature fantastique en France,* Paris 1964. и Braian Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature,* Bloomington 1980.

Осим тога, разноликост типолошких критерија и полазишта у савременој литератури о фантастичкој књижевности довела је до тога да типолошке поделе и класификације постају већ и ствар несврсисходне педантерије, где се – као, на пример, код Е. Блејлера[38] – нуди врло детаљна, широка и разноврсна скала мотива и типолошких образаца фантастичког. Међутим, такво (претерано) уситњавање категорија, у ствари, релативизује њихов статус, јер се многи конститутивни елементи понављају из једног модела у други, или се поклапају и преплићу, те се стиче утисак о томе да би – када би се оваквим путем ишло до крајњих консеквенци – готово свака прича, која се макар у нијанси разликује од осталих, могла представљати нов типолошки образац. Слични разлози доводе такође до тога да поједине типолошке поделе и класификације делују више као литерарна игра, захваљујући апсурдности примењених критерија: такав је случај, рецимо, са Јакубовским и Едвардсом, који као да сматрају како *било који критериј* може бити релевантан за класификацију и типолошку поделу фантастичких и SF остварења, па се тако ствара својеврстан хаос уместо неке чвршће систематизације, која би требало да буде циљ оваквих покушаја.[39] Када свему томе додамо и чињеницу да је фантастичка књижевност – нарочито у прошлом и овом столећу – имала изузетно сложен и динамичан развој, да су типолошке, тематске, концепцијске и друге промене у њој током тог времена биле веома богате и разноврсне,[40] онда постаје јасније зашто је питање о којем је реч толико комплексно и зашто свака типологија фантастике увек подразумева и властита ограничења, релативност сопствених домета.

Дефинисању типова фантастике у српском предромантизму ваљало је приступити индуктивно, дакле, поћи од самог књижевног материјала, његових специфичности и успоставити типолошке

38 Everett F. Bleiler, *The Guide to Supernatural Fictio,* Kent State University Press 1983.

39 Видети: Maxim Jakubowski & Malcolm Edwards, *The Complete Book of Science Fiction and Fantasy Lists,* London – Toronto – Sidney – New York 1983.

40 „... Типологија фантастичне приче ... достигла је данас невероватну разгранатост, па се у књижевним круговима више и не говори о жанру књижевне фантастике, него о фантастичким жанровима класичнога и модерног типа“ (Предраг Палавестра, „Сатира, гротеска и критичка фантастика“, у зборнику *Књижевност и фантастика,* Нови Пазар 1984, стр. 5).

категорије које му у максималној мери одговарају, тј. које су најоптималније примењиве на њега и које најадекватније покривају целокупну књижевнофантастичку продукцију српског предромантизма. Стога постојеће типологије нису могле бити механички преузете и примењене; међутим, неке од њих су, и поред одређених недостатака, представљале корисно полазиште. То се, пре свега, односи на већ поменути покушај Р. Кајоа,[41] као и на сличну, иако нешто сажетију поделу Луја Вакса[42]: у оба случаја реч је о класификацији фантастичких прича на основу тема којима се оне баве, те су ти примери предочили моделе типологија које почивају на семантичком критерију (што се показало као најпотпуније мерило и за класификацију наше грађе). Такође је на својеврстан начин била упутна и Тодоровљева мала типологија „... приповедака у којима натприродно добија извесно оправдање“,[43] пре свега утолико што уводи дистинкцију између „чистог чудесног“ и „оправдаваног чудесног“, што је унеколико блиско стању у српској предромантичкој књижевној фантастици, јер и ту имамо чисту фантастику и неку врсту „оправдаване“ фантастике – *фантастику с кључем*. Најзад, и неки домаћи аутори су улазили у разматрање ових проблема. Тако, на пример, Предраг Палавестра, сумирајући искуства савремених теоретичара фантастике, наводи десет основних типова („жанрова“) фантастичке прозе,[44] а др Ново Вуковић у својој студији о фантастици у дечијој књижевности такође покушава да разграничи неке основне типолошке категорије које се појављују у том контексту.[45] Посебно корисна за нас је била типологија фантастике коју Милица Николић даје у поговору своје *Антологије руске фантастике*:[46] она је такође заснована превасходно на семантичком критерију, али подразумева општије категорије

41 Роже Кајоа, „Од бајке до science fiction“, *Књижевна критика*, год. II, 1971, св. 5–6, стр. 61–81.

42 Louis Vax, *L'art et la littérature fantastique,* Paris 1970 (треће издање), стр. 24–34.

43 Цветан Тодоров, „Чудно и чудесно“, *Off*, бр. 2–3, Загреб б. г., стр. 94 (превод III поглавља Тодоровљеве студије *Introduction à la littérature fantastique,* Paris 1970).

44 Предраг Палавестра, *нав. дело,* стр. 5.

45 Др Ново Вуковић, *Иза граница могућег,* Београд 1979.

46 Милица Николић, *Антологија руске фантастике,* Београд 1966, стр. 587–590.

(шире схваћене типолошке групације) него оне Рожеа Кајоа и Ваксова, те један еластичнији однос према питању шта се све може сврстати у фантастичку књижевност; осим тога, овде је постигнута задовољавајућа терминолошка прецизност и адекватност (избегнути су компликовани описни термини или термини превише апстрактни и уопштени да би одговарали материји на коју се односе).

Водећи рачуна о претходно коментарисаним моментима, покушали смо успоставити једну типологију фантастике у српској предромантичкој књижевности, типологију која би била заснована превасходно на семантичком (тематско-садржинском) критерију, која би респектовала сав регистровани књижевни материјал фантастичког карактера и која би, стога, била примењива на све жанровске структуре у којима истражујемо фантастичку компоненту. Испоставило се да су три основна типа фантастике у књижевности српског предромантизма *онирична фантастика, хорор* и *пројекција сакралног,* а да уз њих све већи значај задобија *фолклорна фантастика,* те да се појављују први обриси још неких типова фантастичког дискурса (*SF, фантастика реалности, делирична фантастика*), који ће праву актуелност у нашој књижевности стећи много касније. Дакако, пошто су поменути типови фантастичког дискурса дефинисани тако што се пошло од конкретних књижевнофантастичких остварења евидентираних у српском предромантизму, јасно је да би, следећи овакво опредељење, типологија фантастике у неком другом раздобљу српске књижевности изгледала нешто другачије (рецимо, када је реч о реализму, пројекција сакралног не би била релевантан феномен и сл.).

Под појмом *онирична фантастика* подразумевамо онај тип фантастичког дискурса чији основни садржај представља основни материјал. Тај тип фантастике има веома дугу традицију, постоји још у књижевним делима цивилизација, а предромантичари и романтичари поново га актуелизују у контексту својих ширих интересовања за онирично, подсвесно и ирационално уопште. Међутим, треба имати на уму да исписивање основне грађе не значи *a priori* реализацију аутентичне фантастике, иако се таква грађа може и сама по себи конституисати по немиметичкој логици фантазме. Дакле, представљене ониричке слике могу садржати фантастичку димензију, али ако све то остаје само у оквиру сна,

тј. ако, не превазилазећи те оквире, егзистира као пуко сновиђење а не као „стварни“, „реални“ ентитет (једнако „реалан“ као и остали елементи представљене збиље), онда ту не може бити говора о чистој, аутентичној фантастици. Да би онирички материјал створио аутентични фантастички дискурс, он мора активно и равноправно учествовати у приказаној стварности, и то тако да јој намеће своју немиметичку логику и парадигму (а не да се дешава обратно), тачније: снови морају бити – као што су то сматрали Р. Кајоа и З. Мишић[47] – у некој тајанственој, окултној, натприродној вези са стварношћу и тако у тексту формирати каузалитет збивања, немиметички модел збиље. Стога не представља изненађење што је у српском предромантизму онирична фантастика најчешће везана за *пророчки/профетски* сан: он апсолутно одговара претходно описаној схеми, њиме се најједноставније постиже ефекат фантастичког, пошто је његова – предодређујућа, детерминантна – веза са стварношћу коју дело описује најдиректнија (пророчки сан антиципира једну будућу стварност мање или више јасним симболима, а она се доиста и реализује онако како су то предвидели његови знаци). Наравно, у појединим жанровима сретамо и друге специфичне врсте снова, као грађу ониричке фантастике, и о њима ћемо говорити анализирајући сама дела у којима се појављују.

Термин *хорор* данас се најчешће употребљава у вези са филмском уметношћу и односи се на сасвим одређен жанр филмске фантастике, на тзв. „филмове страве и ужаса“. Теме оваквих филмова су, као што је познато, везане за ирационалне, натприродне силе, демоне, вампире, духове и слично, а такође их обележава карактеристична атмосфера страха, тајанства, неизвесности. Мада овакав модел фантастике изворно потиче из књижевности – његову модерну (нефолклорну) варијанту инаугурише у Европи управо предромантичка и романтичка готска проза[48] – у теоријској литератури термин „хорор“ није нашао ширу примену када је

47 Роже Кајоа, *Моћи сна* 1, Загреб 1983, стр. 10–11 и 14; Зоран Мишић, „Где је права фантастика“, *Критика песничког искуства,* Београд 1976, стр. 272–273.

48 На такву везу савременог хорор филма и готске прозе указује и Марија Јањион (*Романтизам. Револуција. Марксизам,* Београд 1976, стр. 248–351).

реч о књижевној фантастици овог типа.[49] Нама се, међутим, чини да таква ознака сасвим одговара оном типу предромантичарске и романтичарске фантастике који води порекло од готске прозе и чији су основни садржаји – као и у хорор филму – приче о духовима, сабластима, вампирима, аветима, демонима и сл. Наведени термин нам се, дакле, чини потпуно адекватним – како својим изворним значењем, тако и оним које се усталило у филмској терминологији – пошто обележава поменути карактеристични круг тема, али подразумева и карактеристичну атмосферу, сензибилитет, те визуелни и акустички миље везан за фантастички дискурс овог типа (сви ови елементи уведени су да би изазвали ефекте страха, сумње и ужаса, као посебних манифестација натприродног, да би унели дах мистерије, тајанства, уклетости и сл.).[50] Наравно, у овом контексту могла би се – на основу доминације различитих тематских кругова – извести подела на поједине подврсте хорор фантастике, међутим, с обзиром на изузетну тематску сродност већине њених примера у српском предромантизму, ми смо у даљим анализама условно издвојили само једну такву подврсту (коју смо назвали *демонско-дијаболичка фантастика*), пошто је она унеколико самосвојна – и жанровски и тематски – у односу на нашу преовлађујућу хорор материју, а такође доноси и једну тему (сатанистичку), која је посебно значајна за предромантичку и романтичку књижевност.[51]

49 Понекад се – као у већ помињаној књизи Јакубовског и Едвардса или код Лавкрафта (у његовом познатом есеју „Supernatural Horror in Literature“) – он и употребљава у тој функцији, али се код савремених теоретичара није усталио.

50 О оваквим елементима као обележјима готског романа говоре Brendan Hennessy (*The Gothic Novel,* London 1978, *passim*) i Ernest A. Baker („The Gothic Novel“, у *The History od the English Novel,* Vol. V, New York 1950, str. 175–227); Рене Велек и Остин Ворен такође указују на слична својства готског романа (*Теорија књижевности,* Београд 1965, стр. 267).

51 Видети: Марио Прац, *Агонија романтизма,* Београд 1974, стр. 63–91 (поглавље: „Метаморфозе Сатане“). Индикативно је да и овај аутор разматра у истом контексту сатанистичку тематику, готску прозу, вампиристику и сл., тј. већину књижевнофантастичких феномена који – по нашој типологији – спадају у хорор фантастику; уосталом, суштинску повезаност демонско-дијаболичке фантастике и хорора поразумева и констатација Марије Јањион да се „... готицизам најчешће везује са сатанизмом“ (М. Јањион, *нав. дело,* стр. 254).

Пројекција сакралног представља тип фантастике који је религијске провенијенције и који има дугу традицију везану управо за ту врсту литературе. Њен основни материјал су сакралне слике и визије, засноване на кодовима једног религијског концепта и религијске имагинације, у нашем предромантизму најчешће хришћанског карактера, мада понекад наилазимо и на другачије предзнаке (исламске, античке, прасловенске). Управо ти кодови, чије присуство у тексту не мора бити експлицитно, него се може само подразумевати, омогућавају већ *a priori* да се све фантастичке појаве и збивања у делу успоставе као „реалитет", као аутентична збиља (јер је *све* могуће у оквиру једног религијског концепта, једног система који почива на премисама, законима и представама битно различитим од модела позитивне искуствене стварности). Стога се у пројекцији сакралног увек сусрећемо са присуством оностраног, небеског света, једне више стварности, која има ту моћ да управља овоземаљским збивањима и намеће им своју немиметичку логику и моделе – директно, или индиректно, преко својих овоземаљских представника (отуда и најчешћи облик пројекције сакралног у српском предромантизму јесу *чудеса светаца*): заправо, све фантастичко овде је, у крајњој инстанци, пренесени одблесак врховне, божанске (апсолутне) моћи. Отуда и наше терминолошко одређење овог типа фантастичког дискурса повлачи сакрални карактер његових садржаја, који је још очигледнији у случајевима када пројекција сакралног подразумева директан опис слика те друге, оностране стварности.

Фолклорна фантастика је онај тип фантастичког дискурса чији је основ грађа фолклорне имагинације: предања, веровања и легенде, окултна учења и обреди, митолошке представе, читав један специфични фантастички свет који је почивао у усменом стваралаштву. Понекад су српски предромантичари користили елементе ове занимљиве грађе на тај начин што су – уметнички их преобликујући у складу са потребама текста – градили од њих такав фантастички дискурс у којем је доминирајући фактор остајао фолклорни код. Међутим, понекад су користили поменуте елементе на тај начин што су их интегрисали као компоненте другачијих, али у неким аспектима ипак комплементарних типова фантастике

(карактеристичан пример за то је спој хорора и фолклорних вампиристичких и спиритистичко-окултистичких елемената, спој који је дао значајне резултате у српском предромантичком роману и краткој прози). Најзад, дешавало се да у својим делима наши аутори директно препричавају фолклорнофантастичку грађу, покушавајући да је изнесу у аутентичном облику, без озбиљнијих сопствених литерарних интервенција. Исто тако, чинило се најупутнијим да у ову типолошку групу сврстамо и оне фантастичке странице које немају увек поменута „спољашња" обележја фолклорнофантастичке грађе, али се зато реализују у *моделу* бајковне фантастике. Јер, без обзира на то да ли његов садржај чине типични елементи фолклорне имагинације (одређени реквизитариј, натприродна бића, митологеме и сл.), то је модел који представља једну од основних парадигми аутентичне фолклорне фантастике уопште. За тај модел карактеристично је – парафразирајмо Б. Вукадиновића[52] – да подразумева један систем који је већ по себи фантастичан, у којем су чудесно и натприродно већ унапред дати као образац представљене стварности.[53] Треба напоменути да је ово једина тачка у којој смо унеколико одступили од семантичког критерија наше типологије; али, до тог одступања је дошло стога да бисмо сачували целовиту слику једног типа фантастичког дискурса чији је интегрални део свакако и *бајка* (тј. бајковни модел фантастике).

На крају треба споменути још неке типове фантастике који се јављају у књижевности српског предромантизма: *делирична фантастика, фантастика реалности* и *SF* (*science fiction* – „научну фантастику"). У ствари, њихово присуство у српској предромантичкој књижевности не подразумева нити такав обим нити такву обликовну дефинитивност и стабилност да бисмо их могли посматрати као већ формиране посебне типове фантастичког дискурса. Када је о њима реч, најпримереније је говорити о зачецима (антиципацији) одговарајућих типова фантастичког

52 Божо Вукадиновић, „На путевима фантастике", *Интерпретације,* Београд 1971, стр. 11–13.

53 Везујући такође појам *чудесно* за жанр бајке, Цветан Тодоров износи сличну концепцију (Ц. Тодоров, *нав. есеј,* стр. 93).

дискурса, који ће се у српској књижевности развити касније. Тако *делирична фантастика* претпоставља фантазмагоријске визије или представе, чији су корени у унутрашњем, психолошком стању и које баш због тог, по правилу „помереног“ стања егзистирају као објективни, „реални“ ентитет. *Фантастика реалности* своју немиметичку структуру гради на пароксизму реалности, користећи могућност да сама искуствена стварност „...невероватном комбинаториком чињеница делује савршено неаутентично, нестварно, фантастично...“[54] SF, опет, можда најбоље дефинише дословaн превод изворне, енглеске одреднице (science fiction = научна уобразиља, научна фикција), чиме се истиче једна од темељних претпоставки овог типа фантастике, а то је да сопствену игру могућности и маште гради полазећи од извесних научних или псеудонаучних претпоставки; уосталом, савремена теоријска поимања SF литературе њену суштину и прави предмет углавном теже да сагледају управо у перспективи тог односа сцијентистичког и фикционалног.[55]

2. ФАНТАСТИКА С КЉУЧЕМ И ЧИСТА ФАНТАСТИКА

У књижевности српског предромантизма фантастика се реализује у различитим видовима. Тачније, могу се уочити три основна вида, три модуса њене реализације.

Први вид у којем се фантастика појављује у текстовима српских предромантичара може се именовати као *фантастика с кључем*[56] и за њега је карактеристична релација: (привидно) фантастичко збивање – рационални кључ. У ствари, овде се текстуална збивања испрва конституишу по логици фантазме: текст

54 Милица Николић, *нав. дело,* стр. 589.

55 Зоран Живковић, „Шта је научна фантастика“, Предговор зборнику *Научна фантастика,* Београд 1976, стр. 5–15. Овде ћемо и даље користити ознаку SF, пошто се она усталила у највећем делу литературе.

56 Термин који користи и Милорад Павић говорећи о фантастичкој компоненти Видаковићевих романа (*Рађање нове српске књижевности,* Београд 1983, стр. 494).

се формира у немиметичком моделу, да би потом добио рационално разрешење, нефантастичко објашњење које све преводи у раван реалног и које открива праву позадину, нефантазмичку структуру привидно фантастичких збивања или слика (тј. открива да у свему што је представљено није заправо било ничег натприродног, метареалног: текст је „преведен“ у миметички образац, који је он у суштини и следио, само што до појаве рационалног објашњења то није било видљиво). Или, како то каже Цветан Тодоров, описујући модус који он назива „фантастично-чудно“ (а који је сродан ономе што ми подразумевамо под термином фантастика с кључем): „Догађаји који се чине натприродни у току цијеле приче, добивају на крају разумско објашњење“.[57] Овде треба истаћи да све до увођења рационалног кључа представљени догађаји у рецепцијској равни (али и у текстуалном ткиву) ипак функционишу као фантастички и да статус фантастичког предмета дефинитивно губе тек накнадном интервенцијом (тј. после разоткривања њихове праве природе), тек када добију реалистички расплет. Наравно, овај вид фантастике није спецификум српске предромантичке књижевности; напротив, многи европски предромантичари и романтичари користили су га у својим фантастичким делима (подсетимо се само примера у *Рукопису нађеном у Сараїоси* Ј. Потоцког, Бајроновом *Дон Жуану,* Казотовом *Заљубљеном ђаволу,* Хофмановој *Принцези Брамбили* и сл.). Врсте оваквих кључева који рационализују фантастичку текстуру многобројне су: Тодоров их, рецимо, помиње неколико – случајну коинциденцију, сан, утицај опојних средстава, подвале и варљиве игре, илузију чула, лудило;[58] том списку може се додати и алегоријски кључ, а у српском предромантизму (посебно у романима) најфреквентнији је један особени, *просветитељско-рационалистички кључ,* који је условљен доминирајућим (доситејевско-просветитељским) књижевно-идејним интенцијама и који је умногоме сродан моделу критичке етнологије, кључ чије ћемо специфичности детаљније анализирати у поглављу о роману.

57 Цветан Тодоров, *нав. есеј,* стр. 88

58 Цветан Тодоров, *нав. есеј,* стр. 89.

Преостала два вида у којима се фантастика појављује у делима српских предромантичара припадају простору *чисте фантастике:* реч је о модусима где се фантастика не објашњава, не рационализује (тј. не оправдава ни на који начин). Први од њих подразумева осмишљавање фантастичног искључиво унутар себе самог, при чему се текст као фантазма не успоставља постепено, кроз интеракцију са другачијим парадигмама, него се одмах и директно реализује у немиметичком моделу. Овде заправо постоји само једна раван, која егзистира сама по себи, без неког битнијег односа према евентуалним другачијим димензијама: то је раван фантастичког, то је немиметички модел фантазме, који функционише као једини аутентични образац и закон представљене збиље, и у оквиру којег је све ирационално, натприродно и метареално могуће и легално (ту другачији обрасци нису на суштински начин укључени у игру); у књижевности српског предромантизма овај вид фантастике најчешће је везан за пројекцију сакралног. Други поменути вид чисте фантастике реализује се кроз интеракцију миметичког и немиметичког текстуалног модела, међутим, крајњи исход је прихватање фантастичког (немиметичког) модела као аутентичног обрасца представљене збиље[59]: овде се, наиме, привидно реална збивања разрешавају фантастичким кључем и преводе у раван фантазме. Очигледно, овај модус обележен је релацијом дијаметрално супротном оној која карактерише фантастику с кључем, релацијом коју бисмо могли описати као (привидно) реално збивање – фантастички кључ. Ту се, дакле, одвија процес где се у тексту формира један наизглед миметички модел збиље, али се фантастичким расплетом (кључем) разоткрива његова права, немиметичка природа: у српском предромантичком роману, где имамо парадигматичне примере овог вида фантастике, такав фантастички кључ се може јавити на самом крају, као нека врста поенте, или може претходити привидно реалистичкој текстури.

59 Овај модус сродан је Тодоровљевом концепту „фантастично-чудесног“ (Ц. Тодоров, *нав. есеј,* стр. 92–93).

3. ФУНКЦИЈЕ ФАНТАСТИЧКОГ ДИСКУРСА У ДЕЛИМА СРПСКИХ ПРЕДРОМАНТИЧАРА

Основни парадокс ове проблематике састоји се у томе што чиста фантастика представља суштински нефункционализован феномен, тачније: она је превасходно изван неког *спољашњег* функцијског усмерења – чиста фантастика је пре свега у функцији самоозначавања. Међутим, у књижевности српског предромантизма фантастичка компонента врло често подразумева и другачија, спољашња, прагматична и примарно нефантастичка постигнућа, тако да је – у оваквим функцијама – она више *средство* помоћу којег се остварују неке друге интенције (дидактичке, сатиричке и сл.) него сам *циљ* текстуалне стратегије.

Но, вратимо се почетку – изворној, основној функцији фантастичког дискурса, која је превасходно унутрашња, самоозначавајућа, а коју познају и дела српских предромантичара. Обележићемо је термином *објективацијска функција,* пошто је њена суштина у текстуалном упредмећењу једне фантастичке структуре, у конституисању (у *језику*) једне збиље, која је битно различита од познатих и препознатљивих образаца позитивне искуствене стварности и која се формира по логици фантазме. Једном речју, суштина ове функције је у објективацији (*у тексту*) немиметичког модела/поретка збиље. Наравно, сваки аутентични фантастички дискурс, свака чиста фантастика већ по дефиницији подразумева и ову функцију, с тим што у сваком фантастичком остварењу она није примарна, доминантна. О њој се као о основном функцијском одређењу неког текста може говорити само тамо где је објективација једне фантастичке збиље превасходни (понекад и једини) циљ текстуалне стратегије; тамо где је, међутим, поменути процес само неопходан основ да би се изградио фантастички дискурс којим се, у ствари, желе постићи сасвим другачији (превасходно нефантастички ефекти), тамо не може бити говора о њеној примарности.

Управо последња наведена ситуација карактеристична је за преостале функције фантастике у делима српских предромантичара. Тако *просветитељско-дидактичка функција* подразумева фантастички дискурс само као предложак за изношење одређене

рационалистичке дискурзије – просветитељске дидактике. Парадигматични примери те врсте појављују се у Видаковићевим романима и везани су за онај вид фантастике који смо назвали *фантастика с (просветитељско-рационалистичким) кључем:* ту се (привидно) фантастичке слике и збивања испрва износе и развијају, да би на крају – после увођења кључа – послужиле као доказни материјал за тезу да ништа натприродно, метареално, фантастично не постоји и да је свет у потпуности објашњив здраворазумским искуством и логиком, те позитивним рационалним знањем (тј. науком). Наравно, овако функционализована фантастика не мора увек имати поменути смисао (тј. поука може бити другачије природе: моралистичке и сл.), нити такве текстуалне целине обавезно фигурирају као предложак за који је везана *накнадна* просветитељско-дидактичка дискурзија, а осим тога, оне нису нужно везане за фантастику с кључем: битно је да оне суштински подразумевају дискурс поуке, који може бити – експлицитно или имплицитно – уписан и у саму фантастичку текстуру (што се понекад и догађа с примерима чисте фантастике у српском предромантизму).

Умногоме сродна претходној јесте и *хумористичко-сатиричка функција* фантастичког дискурса у делима српских предромантичара: њена постигнућа ту се у крајњој инстанци често своде на просветитељску дидактику. Само, метод којим се постиже тај циљ унеколико је другачији иако је такође неретко везан за рационални кључ: (привидно) фантастичке слике и призори изазивају хуморне ефекте обично на тај начин што бивају унапред разоткривени као варка, тако да је читалац од самог почетка свестан тога да се ту ради о фалсификату или подвали, али актери „фантастичких“ збивања нису: они у свему учествују савршено озбиљно и понашају се по свим правилима фантастичке игре (у том конфликту, дакле, исходиште је поменутих ефеката). Друга варијанта остваривања овакве функције фантастичког знатно је једноставнија: (привидно) фантастичка збивања испрва се износе, а затим се ауторским коментаром – пошто бивају разоткривена као нефантастичка – директно излажу подсмеху или сатиричкој оштрици. Ипак, крајњи циљ овде најчешће представљају критика веровања у натприродно, исправљање лоших

обичаја везаних за „сујеверије“, сличне тенденције карактеристичне за доситејевско-просветитељски књижевно-идејни програм.

Најзад, када је реч о *филозофско-религиозној функцији*, треба нагласити да је она најрелевантнија у фантастичком слоју епског песништва српског предромантизма (тачније: у религиозним спевовима) и њене карактеристике ћемо детаљније осветлити у поглављу о овом жанру. За сада је довољно истаћи да је у поменутим делима ова функција, по правилу, везана за чисту фантастику (што се углавном може рећи и за сродне примере у другим жанровима) и да је, у односу на хумористичко-сатиричку и просветитељско-дидактичку функцију фантастике, овде мање изражена спољашња, нефантастичка усмереност. Суштина фантастичког дискурса филозофско-религиозне функције је у томе што он као примарни циљ подразумева исказивање одређених филозофских (када је реч о нашим религиозним спевовима: хришћанско-теолошких) идеја, постављање или разрешење неког проблема те врсте (што се може реализовати експлицитно или имплицитно), али овакав фантастички дискурс често поседује и изразит религиозно-морални смисао. Што се тиче терминолошког одређења ове функције фантастичког дискурса, битно је уочити да и просветитељско-дидактичка функција подразумева (барем у подтексту) одређену филизофску димензију, само што је она тамо детерминисана просветитељско-рационалистичким идејним системом, док је у случају филозофско-религиозне функције ова димензија детерминисана једним битно другачијим, религијским, хришћанско-теолошким системом. Пошто нам се наведена дистинкција чинила значајном, отуда и овакав терминолошки избор.

• • •

На крају, у овом контексту треба напоменути и то да је улога фантастике у структури дела српских предромантичара тројака:

а) фантастичка компонента се може јавити само као узгредни онеобичавајући импулс, који нема неког већег значаја за структуру дела:

б) фантастика може представљати компоненту која се јавља на извесном парцијалном нивоу (на нивоу ликова, појединих

фабулативних секвенци, релевантнијих сижејних тачака и сл.), али тако да пресудно детерминише поменуте моменте и на тај начин фигурира као један од битних структуралних чинилаца текста;

в) фантастичка компонента може да захвата целокупан простор текста или да на неки други начин представља његову апсолутну доминанту: у сваком случају, фантастика се појављује као врховна, главна одредница структуре дела (тј. дело у потпуности припада простору фантастичке књижевности).

Свакако да се за наше истраживање као посебно важна указују дела или жанровски модели у којима је фантастичка компонента присутна у некој од последње две поменуте улоге, мада то не значи да текстуалне целине у којима је она сведена само на безначајни онеобичавајући импулс не могу представљати такође занимљива остварења (типолошки, вредносно и сл.): напротив, низ врло успелих фантастичких фрагмената српски предромантичари су исписали управо у делима у којима је фантастика иначе имала сасвим минорну улогу...

РОМАН

1. ПОДСТИЦАЈИ

Може се рећи да је роман српских предромантичара (или *рани српски роман,* како се такође назива у литератури[60]) једна од најзначајнијих књижевних врста коју су они неговали, и то не само по огромном угледу и популарности које је у свом времену уживао него и по месту које заузима у једној широј књижевноисторијској перспективи, пошто управо њиме започиње романескна традиција у новој српској књижевности. Прве деценије XIX века с правом се третирају као доба процвата раног српског романа, када своје „романтическе повести“ пише и објављује велики број аутора и када се, сходно сличним интересовањима из последњих деценија XVIII века, такође интензивно читају и преводе „поучителни“ и сентиментални романи са немачког, руског, француског... У књижевној историографији већ много пута је истакнуто да у овом контексту нарочите заслуге припадају Миловану Видаковићу, који, додуше, није први код нас у то време почео писати романе (читаву деценију пре њега два романа објавио је Атанасије Стојковић, а 1807. и Николај Шимић публикује своју „наравоучителну повест“ „Турчин Абдалах и Сербии Сербослава“), али је свакако наш тадашњи најпродуктивнији, најпопуларнији и најутицајнији романсијер аутор чија су дела ове врсте била својеврсна парадигма романескне продукције у српској књижевности све до половине XIX века (тј. у раздобљу када су бројни Видаковићеви следбеници и епигони исписивали своје „романтическе повести“ у потпуности следећи и понављајући модел који је он инаугурисао већ својим првим романима). Осим тога, Видаковић је значајан и као аутор који је у предговорима

60 Јован Деретић, *Видаковић и рани српски роман,* Нови Сад 1980.

својих романа настојао да теоријски осмисли сопствену романескну праксу (неки од тих текстова – нарочито они који су настајали после Вукове критике – представљају праве манифесте једне прозне оријентације), тако да овог писца можемо посматрати и као својеврсног теоретичара романа, чији су ставови – рецимо и то – у неким аспектима ближи савременом поимању овог жанра него Вукови погледи, његово круто и нормативно инсистирање на фактографији, стварносној аутентичности, етнографско-географској веродостојности, историјској тачности, језичком чистунству и томе слично. Међутим, Видаковићево теоријско промишљање сопственог романескног модела указује и на поједине моменте који су значајни за целовито сагледавање фантастичке компоненте у српском предромантичком роману уопште.

Наиме, Видаковићева поетика романа (онаква каква је изложена у предговорима његових „романтических повести“) истиче, између осталог, важност морално-дидактичке компоненте, али истовремено подразумева и једно (у односу на Вука) слободније схватање овог жанра, тј. романескно као *фикционално*, а не као *функционално* (као саму истину, фактографију, примењену етнографију, историју и сл.). Залажући се тако за већу аутономност књижевне уметности, Видаковић истиче да је роман какав он негује, у ствари, „поетическо измишљеније“, плод пишчеве маште („воображенија“), форма коју „поетическа фантасија“, тј. „поетическиј дух“ ствара у неспутаном узлету, у креативном напону своје „живе фантасије“: „Дух поетическиј у живој својој фантасији као муња плане, из далечајше чужих земаља пределе отлети, пак скида себи испред очију своји от старине завесе, и умно загледав тамо, какве обичаје и какаве нарави, које добродјетељи, које ли праотаца наших пороке они покривају, и за нас, потомство их, и исправљеније наше чувају“.[61] Оваква концепција, очигледно, за „романтическе повести“ отвара и оправдава шире просторе имагинативног, а инсистирајући на том фактору, имплицира веће могућности и за несметано увођење саме фантастике у тако схваћен роман. Друго је

61 Милован Видаковић, *Љубезна сцена у веселом двору Иве Заiорице,* Будим 1833, „Предисловије“, стр. XVIII.

питање зашто те могућности нису још оптималније и релевантније искоришћене: нужно је увидети да је у овом случају поетички оквир пружао, омогућавао и осмишљавао знатан простор за реализацију фантастичког, далеко већи но што су га наши писци хтели, умели и могли искористити, али је свакако и такво теоријско поимање жанра значило за њих известан подстицај у том правцу, један додатни „алиби“ и покриће за фантастичке елементе које су уносили у своје романе. С друге стране, истовремено истицање морално-дидактичке компоненте (што се види и из наведеног фрагмента) вероватно је спутавало да се назначене могућности фантастичког остваре онолико колико им је претходни аспект „теоријског програма“ то дозвољавао, тј. та компонента била је у латентној супротности са чистијом и слободнијом фантастиком, а њена просветитељско-рационалистичка варијанта дубоко је обележила романескну продукцију о којој говоримо. Међутим, по некој логици парадокса, инсистирање на морално-дидактичкој компоненти представљало је и посредни пут за увођење фантастике у ову литерарну материју, те се може рећи да је и поетичка димензија српског предромантичког романа на свој начин допринела фантастичком слоју у њему (што је, наравно, извесна противуречност унутар самог идејног система наших „романтических повести“ из првих деценија XIX века, али противуречност која се са становишта фантастике указује као плодотворна). Наиме, једно од главних подручја просветитељске критике ових писаца било је веровање у ирационално и натприродно, у феномене који су – по њима *само привидно* – изван природно-објективних закона стварности: и на тај начин је оваква фантастичка грађа (превасходно зато да би била критикована!) ипак уношена у њихова дела. О овоме ће још бити речи, а за сада је довољно констатовати да је и на поменутом плану теоријски оквир на својеврстан начин имплицирао увођење фантастичких елемената у ову романескну прозу, тако да се може закључити како су већ у поетици (тј. *аутопоетици,* пошто је изложена од стране самог Видаковића) раног српског романа функционисале две важне компоненте, за које је у литератури истакнуто да најбитније одређују његово опште значење и вредност,[62] но, које су, између

62 Ј. Деретић, *нав. дело,* стр. 30–31.

осталог, представљале и подстицај за уношење фантастике у његову структуру, у сваком случају подразумевале су и отварале могућности реализације фантастичког дискурса.

Осим овог, назовимо га *теоријско-(ауто)поетичкої* подстицаја, може се уочити још неколико момената значајних за фантастику у роману српских предромантичара. Три главна подручја која су у том смислу била инспиративна за наше романописце јесу српски предромантички еп, фолклорно стваралаштво и европска књижевна фантастика тог времена.

Први од поменутих импулса, српски предромантички еп, освојивши на прелазу између XVIII и XIX века знатне просторе фантастике, представљао је том својом особином како претходницу, тако и потенцијални извор фантастичког слоја видаковићевске романескне продукције барем на два начина: директно, подстицајним деловањем и непосредним утицајем ове компоненте спевова на „романтическе повести", угледањем на неке аспекте фантастичког у тадашњој стихованој епици, која је била врло популарна и врло присутна у српској књижевности првих деценија XIX века; осим тога, ове везе су се могле остваривати и на индиректан начин, тј. посредством прозног дела Милована Видаковића, који користи разноврсне могућности фантастике, најпре у својим спевовима (ослањајући се ту на фантастичко искуство већ постојећих, њему претходећих дела тадашње српске стиховане епике), да би потом неке од њих наставио да развија и у својој прози, преневши тако поједине облике фантастичког дискурса из спевова (стиха) у онај романескни образац који ће следити остали српски предромантичари. Овакве везе односе се пре свега на онирички фантастику, која игра видну улогу у фантастичком слоју оба поменута жанра, а коју управо спевови Ракића, Видаковића и осталих аутора први уводе (и конституишу као једну од главних фантастичких парадигми) у српску предромантичку књижевност још крајем XVIII и у првим годинама XIX века. Посредством религиозног епа, рани српски роман долази у додир и са елементима једног значајног фантастичког слоја хришћанске религиозне књижевности и наше старе, средњовековне литературе (онирички), успостављајући тако известан типолошки континуитет са одговарајућим током фантастичке традиције старе српске књижевности.

Исто тако, посредничку улогу епа – иако не толико релевантну као у претходном случају – треба имати на уму и када је реч о подстицајима који су фантастичкој компоненти раног српског романа долазили из фолклорног стваралаштва: наши спевови су и иначе у неким моментима били блиски усменој поезији, тако да им се спонтано и лако могао приближити и један њен онироманатички и онироломшки слој, који је постојао и шире, у фолклорним веровањима, слој какав налазимо (не без везе са фолклорним извориштем) испрва у нашем предромантичком епу, а ускоро затим и у роману. Међутим, у посредовању фолклорне фантастичке грађе нашим „романтическим повестима“ много значајнију улогу одиграла су савремена просветитељски оријентисана прозна дела (превасходно она која су егзистирала негде на граници између књижевности и популарно-научне прозе), дела у којима је долазило до изражаја интересовање за најширн регистар фолклорног стваралаштва, пре свега, кроз призму критичке етнологије.[63] Захваљујући таквој литератури, пред српским романсијерима првих деценија XIX века нашао се богат репертоар облика фолклорне имагинације[64] (ониричке, бајковне, магијске и окултистичко-спиритистичке, и томе слично, као и облици фолклорне демонологије и вампиристике), а све то свакако је поспешило и њихово непосредно интересовање за народне умотворине. Уосталом, сви они су припадали култури и времену у којима је фолклорно наслеђе било још увек живо и делатно у аутентичном виду, изван књига и фиксираности типографским медијем, тако да је оправдано претпоставити и њихов директан увид у разноврсност усменог стваралаштва (поетског, прозног, магијско-ритуалног итд.), те непосредније подстицаје који су фантастичкој компоненти нашег предромантичког романа долазили одатле.

Треће значајно подручје, које је такође могло подстицајно деловати на увођење фантастике у српски предромантички роман,

63 О овом појму детаљније смо говорили у одељку „Српски предромантизам и фантастика“.

64 „Фантастика ... у романима самог Стојковића или Видаковића не може се схватити и објаснити до краја без улажења у питање овог слоја у народним веровањима која су записана у предромантичкој епоси“, примећује Милорад Павић у *Рађању нове српске књижевности,* Београд 1983, стр. 553.

јесте европска књижевна фантастика друге половине XVIII и почетка XIX века. Пре свега, то се односи на онај ток прозне фантастике који је у европском предромантизму и романтизму иницирао енглески готски роман: иако је тешко поверовати у то да су наши романсијери читали дела Волпола, Редклифове и других енглеских „готских“ аутора, зачетника тог тока, неки карактеристични фантастички елементи готске прозе допрли су и до њих (разноликим, али вероватно највише немачким посредовањима[65]: у немачкој књижевности готицизам је тада врло актуелан, а везе и утицаји готског романа и немачке прозе овог смера су вишеструки), тако да је један значајан слој фантастике у раном српском роману типолошки сасвим сродан готској фантастици.[66] Наравно, то се превасходно односи на хорор слој „романтических повести“ (тј. на типичну предромантичарску и романтичарску фантастику): иако наши предромантичари пропуштају кроз сопствену идејну призму тај тип фантастичког дискурса, дајући му

65 Као што су, уосталом, многи стилски елементи карактеристични за оријентацију којој припадају ови романи, посредовани у српску књижевност такође немачком литературом, на шта упућују налази Драгише Живковића (видети: „Почеци српске књижевне критике“, Београд 1957, стр. 29–38 и „Одјеци сентиментализма у српској књижевности XVIII и прве половине XIX века“, *Европски оквири српске књижевности* I, Београд 1970, стр. 79–104).

66 У том правцу је одређену посредничку улогу могла одиграти и руска књижевност, која је у овом периоду такође познавала трагове готике – код Карамзина и Жуковског, на пример; ту се „репродукује у малом структура и идејни комплекс готског романа“ (Н. Н. Петрунина, *Проза 1800–1810. х гл.* У: *История русской литературы* II, Академия наук СССР, Ленинград 1981, стр. 59–63); видети и Ф. Н. Мойсеева – И. З. Серман, *Зарождение романа в русской литературе XVIII в.* у *История русского романа* I, Ак. наука СССР, Ленинград 1962, стр. 51–57). Уосталом, одјеци готског романа актуелни су не само у европским књижевностима него и у америчкој књижевности, што је доказ врло широког утицаја који је овај правац имао крајем XVIII и почетком XIX века (видети: Вера Илић, „Предговор уз: Натанијел Хоторн, *Скерлетно слово*, Београд 1952, стр. 10).

На крају, о извесним увидима у готски жанр, које су наши аутори поседовали, сведочи и чињеница да се термин „готическо“ спомиње у нашој периодици тридесетих година XIX века, у вези са „романтическим“ стилом (видети алманах *Сербска пчела*, Будим 1832, стр. 121, где се као „готически“ романтизам означава управо рана фаза романтизма).

различит, неретко и супротан смисао од оног који изворно, код европских писаца најчешће поседује, у нашим делима можемо наћи не само најопштије типолошке сличности него и низ истоветних појединачних компоненти (сталних места, топоа, као и пиктографских елемената) које представљају управо карактеристичан основ на коме су хорор фантастику градили енглески готски роман и европска проза готског смера уопште. Може се рећи да су наши романописци блиски једној актуелној формули, једном актуелном обрасцу европске предромантичке и романтичке фантастике, који происходи из готског романа, али га другачије (тј. просветитељско-рационалистичким кључем) контекстуализују и осмишљавају. С друге стране, не треба занемарити ни чињеницу да се исти ток европске књижевне фантастике радо служио и онирички материјалом, што је још једна типолошка додирна тачка романа српских предромантичара и прозе готског стила. Најзад, посматран у ширем кантексту тадашње европске литерарно-фантастичке продукције, хорор слој наших „романтических повести“ могао је значајне и директне подстицаје добити и из немачке приповедне прозе тог раздобља,[67] у којој – уз импулсе готског романа, али и уз врло интензивне импулсе из фолклорног наслеђа – цветају и у високој литератури и у тривијалнијем, популарнијем виду приче о духовима, утварама и вампирима, једна занимљива струја хорор фантастике, о чијем јаком присуству сведочи и Хајнеов критички есеј „Die romantische Schule“, у коме овај аутор, критикујући романтичку књижевност, своју оштрицу усмерава и на немачку хорор фантастику, узимајући за пример прозу Ахима фон Арнима као појаву типичну за такав литерарни правац. Наравно, поменута фантастичка оријентација наших романсијара могла је, с друге стране, бити потпомогнута и сличним поетским струјањима, која су у европској предромантичкој и ранoромантичкој поезији била врло релевантна („гробљанска поезија“, песме о ноћи, сну и смрти, баладе у којима фигурирају сабласни светови, духови и демони, читав онај ток чији су

67 Могућност коју је – у једном другачијем контексту, мање везаном за саму фантастику – наслутио и Павле Поповић (*Милован Видаковић*, Београд 1934, стр. 65–67).

најпознатији и најпопуларнији репрезенти Јангове „Ноћне мисли“ и Биргерова „Ленора“), а која су и у српском песништву овог стилског усмерења имала одјека.[68] Још шире, хорор слој раног српског романа (а у нешто мањој мери и онирички) близак је немачкој фантастичкој прози предромантичке и романтичке оријантације и по оној њеној општијој особини коју један проучавалац обележава као склоност ка исцрпљивању у „релацијама према реалном реду ствари“[69] (наравно, у нашој верзији те релације су много прагматичније, очигледније и једносмерније, утилитарне): у сваком случају, такав концепт је знатно сроднији фантастици српских „романтических повести“ него затворенији, чисто спиритуалне, апстрактне фантазме, какве, примерице, сретамо код француских фантастичара овог раздобља...

На крају, треба скренути пажњу на још једно подручје европске књижевности, чији су одјеци били присутни код нас, а које је такође могло деловати подстицајно на фантастички слој романа српских предромантичара. То је просветитељска проза XVIII века, која се у једном свом току обрачунава са веровањима у ирационално, натприродно, те са сујеверјем неуког пука, супротстављајући му рационалну, свеобјашњавајућу мисао (знање, науку) и објективну, позитивноискуствену стварност, или се подсмева, критикује и пародира сањарије и идеални, нестварни свет познобарокне литературе (чиме, опет, скреће пажњу на фантастичност критиковане материје, што су, видећемо, поступци готово истоветни као и у хорор слоју наших романа). У неким другим, литерарно далеко значајнијим струјањима, проза епохе просвећености користи елементе фантастике у функцији сликовитије, убедљивије или додатне илустрације својих филозофских или морално-дидактичких премиса: таква струјања представља, рецимо, Волтеров *Задиг*, којем је, иначе,

68 Видети: Драгиша Живковић, „Одјеци ’Ноћних мисли’ Едварда Јанга код Стерије и у српској поезији прве половине XIX века“, *Европски оквири српске књижевности* II, Београд 1977, стр. 15–37 и Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности,* Београд 1983, одељак „Рађање нове осећајности“ (посебно јединице „Сан“ и ноћ, стр. 464–468 и „Метафизика смрти и помрачени ум“, стр. 471–477).

69 Зоран Глушчевић, „Фантастика и проблем отуђености“, *Путеви хуманитета,* Београд 1964, стр. 187.

унеколико сродан *Кандор* Атанасија Стојковића (1800).[70] Често фантастичке елементе у сличној улози налазимо и у источњачкој повести, која је у српском предромантизму једна од најинтензивније превођених и компилираних краћих прозних врста европске књижевности. Најзад, извесни импулси у правцу интересовања за фантастику могли су нашим раним романсијерима стићи и из позних изданака традиције барокног романа, тачније из његових тривијалних прерада, врло популарних и распрострањених у немачкој књижевности XVIII века, тим пре што се Видаковићев роман у неким битним компонентама ослања и на поменуту традицију[71]...

2. ПРОСВЕТИТЕЉСКО-РАЦИОНАЛИСТИЧКИ КЉУЧ

Везујући се за поменуте изворе, српски предромантички роман је фантастику у оквиру сопственог прозног ткива осмишљавао на специфичне начине, захваљујући превасходно доминантним (доситејевским просветитељско-рационалистичким) идејним тенденцијама културне епохе у којој је настајао, као и неким властитим поетолошким претпоставкама (које такође произилазе из поменутих тенденција). Може се, у ствари, рећи да главне особености и посебну природу фантастичког (као и односа према њему) у српском предромантичком роману најбоље карактеришу видови реализације овог литерарног дискурса.

Наиме, у видаковићевским „романтическим повестима“ врло је изражено присуство једног специфичног модуса фантастике с кључем, једне карактеристичне варијанте оног вида фантастике који је обележен релацијом: (привидно) фантастичко збивање – рационални кључ; реч је о фантастици с просветитељско-рационалистичким кључем. Поменути модус даје посебну боју фантастичком слоју ових

70 Јован Деретић, *нав. дело,* стр. 105–106 и Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950,* Београд 1981, стр. 63.

71 Видети: Павле Поповић, *нав. дело, passim*, и Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности* I, Београд 1970, оглед „Пародично-хумористички и иронични стилски елементи као творачки принцип у српској прози“, стр. 186–189.

романа (али не само том слоју него и читавој њиховој семантичкој структури), иако – квантитативно посматрано – не мора увек у њима представљати преовлађујући вид фантастике; међутим, у квалитативном смислу, овако моделована фантастика својом појавом оставља неизбрисив значењски траг у нашим романима, тако да је њено дејство по правилу увек шире од простора који у делу заузима. Пошто је овде кључ изразито просветитељско-рационалистички и утилитарно-здраворазумски обојен (заснован на вери у свемоћ позитивног искуства и рационалног знања – науке), основна особина наведеног фантастичког кода српског предромантичког романа је – речено парадоксом – у томе што се фантастика исписује пре свега зато да би се доказало како управо ништа фантастичко, ништа ванискуствено, мистично и ирационално не постоји, тј. да би се показало како све што је привидно натприродно, тајанствено или окултно може и мора бити објашњено у оквиру позитивне искуствене збиље, позитивним рационалним знањем (јер у просветитељском свету ништа не може остати необјашњиво).[72] Једном речју, послужимо се изразом самих наших романсијера, све што је наизглед „прејестествено“ (натприродно) има, у ствари, „јестествене“ (природне) узроке и збива се у ланцу једног рационално-материјалистичког „јестественог“ казалитета. Или, како је то казао Виланд у поднаслову свог романа *Die Abenteuer des Don Silvio von Rosalva* из 1764. године (једног од претходно помињаних просветитељских дела у којима се критикује, иронизира и пародира нестварни, бајколики и фантастични свет барокне литературе): све се завршава „победом природе над сањаријама“, победом једино истинитог, стварног, природно-рационалног поретка и разоткривањем фантастичког као пуког привида.

Парадигматичну реализацију фантастике са просветитељско-рационалистичким кључем можемо у српском предромантичком роману најбоље сагледати на примеру хорор секвенци, мада такав модус понекад прожима и друге типове фантастике, као што се,

72 „...Видаковић ће описивати замкове и тајанствености само зато да их наивно-рационалистички објасни и реши...“ приметио је један од првих проучавалаца Видаковићевих романа (П. Поповић, *нав. дело*, стр. 132; видети у том смислу и стр. 78–80 исте књиге).

рецимо, дешава у Видаковићевом *Велимиру и Босиљки* (1811), где једино елементи онирички фантастике функционишу у чистом облику, изван оваквог кода. Читав тај роман, у ствари, представља полемику са веровањем у чуда, у „прејестествено“ и „волшебно“, полемику у којој су фантастички сегменти само *једно* од средстава (али зато најочигледније средство), део – али најубедљивији – „доказног материјала“. С друге стране, аутор овде уводи читаве есејистичке пасаже, у виду дијалога (Велимирови разговори са Теофилом, Критоном, Димитријем и, на крају, са Странцем), чија је главна тема управо могућност постојања натприродног или „сујеверије“. После ових дискурзивних пасажа, фантастичка места, која ће одмах или на крају романа бити демистификована, раскринкана као пука опсена, долазе као још један, кључни доказ филозофско-научне истине, коју заступају поменути представници просветитељско-рационалистичке мудрости. „Чудо ништа друго није, него оно, када би што преко закона јестествени бити могло, а закони јестествени само се једном Богу повинују; следовательно, Бог би један чудо учинити могао, а други нитко...“; све остало је напросто сујеверје, каже Странац на последњим страницама *Велимира и Босиљке,* разоткривајући стварносне, реалне узроке свих фантастичних збитија у Велимировом животу: тајанствених сила које материјализују његове мисли и које померају кроз време и простор предмете; окултне књиге која садржи његову прошлост, садашњост и будућност и томе слично.

Притом, не треба губити из вида да *овакав* просветитељско--рационалистички кључ (који је по својој схеми и идејној оријентацији очигледно близак методу критичке етнологије) представља и испуњење једне од главних поетичких претпоставки видаковићевског романескног модела (тј. његове морално--дидактичке интенције), те да фантастички дискурс повезан са њим егзистира у простору немиметичке литерарне праксе само половично, односно функционише и рецепцијски се прима као фантастика до тренутка увођења кључа, који поништава успостављени фантастички код и читав тај слој преводи у другу, сасвим супротну раван, фундирајући га коначно у једном миметичком моделу, тј. прилагођавајући, накнадно, представљену

стварност моделима искуствене збиље. Стога, у таквим случајевима и не можемо говорити о правој фантастици – тј. чистијој верзији фантастичког писма – него о феномену који је, сагледан у целини, ближи појму *псеудофантастика.* Али, исто тако, остаје несумњива чињеница – посматрано парцијално, изван накнадно додатог кључа – да је ту фантастичка парадигма у једном тренутку ипак успостављена, остварена у текстуалном ткиву.

Међутим, баш зато не треба заборавити да овакав просветитељско-рационалистички кључ поседује још једну, скривену улогу, још један смисао. Наиме, управо захваљујући њему, омогућено је несметано увођење фантастичког дискурса који тако не долази у директан конфликт са доситејевском просветитељско-рационалистичком идеологијом, идеологијом која је експлицитно супротстављена таквим феноменима. Просветитељско-рационалистички кључ је у том смислу својеврстан „алиби“, покриће (пред доминирајућом доситејевском парадигмом) за изношење фантастике. Тако наши аутори решавају несагласје између новог предромантичког сензибилитета (који, наравно, као и у европским књижевностима, подразумева и укус за чудесно, тајанствено, ирационално, фантастично и сл.) и владајућих идејно-филозофских претпоставки културне епохе и културне средине чији су припадници, претпоставки које се стога и те како рефлектују у њиховим делима: критикујући и поричући реално постојање натприродних, ванискуствених и мистериозних (научно необјашњивих) феномена, наши писци у ствари добијају „легалну“ шансу да проговоре о њима, да опишу те феномене. Критиком појава које припадају подручју ванискуственог, фантастичког и метареалног, олакшава се могућност поетског говора о њима, или њиховог књижевног представљања (тј. могућност остварења самог фантастичког дискурса): потреба да се оне оспоре јесте суверена мотивација и оправдање за детаљно представљање тих појава, а ту је нужно на делу језик фантастике. Једном речју, увођење језика фантастике и књижевна реализација појединих облика фантастичког (посебно оних чија је грађа – као код хорора – најочигледније, суштински противна владајућем рационално-здраворазумском духу) заогрнути су овде критичко-просветитељским плаштом:

тај кључ је специфичан начин „легализације“ литерарног говора о фантастичком – литерарног говора саме фантастике (занимљиво је да се сличан метод може уочити и у еротској поезији рукописних песмарица истог периода, где се уношење у поетски систем једне друге, за дух те епохе такође табу зоне, опет „оправдава“ и „легализује“ својеврсном критичком визуром).[73]

У свим текстуалним целинама које се реализују у оваквом просветитељско-рационалистички обојеном модусу фантастике с кључем уочљив је тај двоструки смисао, то осцилирајуће између два описана статусна и значењска пола, што представља посебно обележје фантастичког слоја српског предромантичког романа. Већ смо нагласили да је поменути кључ најизразитији када је у игри хорор фантастика, што је у контексту претходних разматрања и разумљиво, јер управо феномени на којима она инсистира – духови, вампири, тајанствене силе, мистериозна бића, авети и слично – најрадикалније одступају од доминирајућег идејног система и његових главних премиса. Тако, на пример, у Видаковићевом роману *Велимир и Босиљка* (1811), сусрешћемо се са изузетно занимљивом, успелом и опширном (али и парадигматичном за модус о којем управо говоримо) епизодом Велимировог уласка у уклети град, која садржи многе елементе карактеристичне за хорор прозу европског предромантизма и романтизма – у крајњој инстанци, за готски роман, који је европској књижевности XIX века подарио језгро и основне контуре актуелног обрасца хорор фантастике. Ту су у главним цртама заступљени особена атмосфера и миље, типичан репертоар сталних места и препознатљив реквизитариј готске имагинације: „сабласни предео у ноћи“, древне развалине неког старог замка – средњовековног града, необични звуци, „тајанствене грађевине са тајним ходницима, опасним пролазима и вратима која шкрипе“, „у бело обучене фигуре на месечини“, „укус за мистерију“, „страх пред непознатим и мистериозним“, узбуђење и

73 О таквом методу „легализације“ еротско-поетског дискурса у српском песништву поменутог периода, методу за који сам аналогно критичкој етнологији предложио назив критичка еротологија/сексологија, детаљније сам писао у тексту „Еротска поезија *у* рукописним песмарицама XVIII и почетка XIX века“ (*Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XXXII, св. 2, 1984, стр. 267–285).

ужас, „тактилне и визуелне сензације које атмосфери дају нестварно--аветињску и чудесно-тајанствену боју“, подруми осветљени бакљама и просторије обасјане свећама, зидови и подови који су хладни и влажни попут гроба и сл.[74]

> Стене зелене древност и запуштеније показују; по њима древа израсла, и от вињажни лоза повитњаци се ухватили; једна кула повисока на јужну страну к мору окренута; на њој три стаклена прозора. Около града зид великиј, но на много места срушен, трава зелена свуд унаоколо, један бистар из самог града поточић преко авлије тихо савија се. Тишина, нигди се нитко, као у пол ноћи, не чује, само гди која по гранами птичица цверкуће. Велимир угледа баш спроћу оне велике куле једно бердашце, попење се тамо да би одатле, ако што буде, боље видити могао; науми ту преноћити.
> Он се спусти на зелену траву да мало проспава, да би ноћом боље стражу чувати могао.
>
> Кад се пробуди, сунце већ село бјаше, и мрак по дубрава између планина црни се. Ни птице си више чути не могаху; глубочајше молчаније свуд царствоваше: само гди који у трави попак цвркуће, и преко камења поточићи тихо жуборе. Мало потом роди се месец, обуче у своју слабу светлост све предмете; токмо долове, до којих допрети не могаше, у црној остави одежди. Ужасно представи му се позориште. Спроћу месеца сенка от предметов разна привиденија изображаваше, особито јему у оваковом месту из самог предрасужденија то се чинити могло. Мисли дакле шта ће сад; но што је ту је, рекне, чекаћу овде и даћу добро позор, хоћу л’ што онаково, као што су ми казивали, чути и видити. Он не смејаше ни с места свог устати. Седећи загледи се наспрам себе у море како се, отијајући от себе месечне зраке, чисто као жеравица учинило бјаше и овако црвено,

74 Brendan Hennessy, *The Gothic Novel,* London 1978, стр. 7–8 и *passim.* Сличне карактеристике као стална места готске прозе истиче и Ernest A. Baker („The Gothic Novel“, у: *The History of the English Novel,* Vol., V, New York 1950, стр. 175–227), при чему указује на још једну важну и занимљиву специфичнст, коју такође можемо уочити у хорор фрагментима Видаковићевих романа: у пејзажу повезаном са хорор сликама запажа се одређена сентименталистичка боја, тј. траг препознатљивог сентименталистичког пејзажа (видети посебно стр. 187 поменуте Бејкерове студије).

лаким ветрићем колебајући се, рекао би да пламеном пол света гори. Ал' једанпут нека труба почу се! Тергне се у себи, и баци око на кулу. О! Има шта и видити, гору тамо свеће! Затим мало засвира опет труба, а за њом тиха музика, и уз музику једва се чује танкиј некиј глас. Велимир на то тако да позор да чисто у себи не дисаше, само да би боље саслушати могао. Њему страх сердце већма и већма обузимаше, почне га хладниј зној пробијати, и коса му се на глави дизати. Он с трепешчушчом руком извади из жепа сат, спрећу месеца види да је пол дванаест. Сам у себи рекне: Но, Велимире! Што ћеш сад?...

...Ободри себе, и тек што устане с намеренијем сићи се к зиду ближе, ал' нешто отуд тако страшно затутњи и загерми, да се земља под њим затресе? А он ти нам опет седне: Воистину страшна виденија, говораше у себи, дај да се то бега. У тај ма(х) смотри да с верха куле, на којој се мало спрам месеца дима светљаше, слети нешто бело и дугачко, от којего варнице полету, и смота се кроз прозор у собе; како ово улети, свећа се наједанпут угаси, и све се утиша. Он мане главом, и мисли у себи шта би то било...

..При овом пећути мало и о збившему се делу даље расуждавајући, отвори му се сердце к жељи да се приближи том месту мало, и послуша хоће ли што сад чути. Он подаспе своји два пиштоља, узме мач у руку, и лагано низ брег спусти се ко граду! Нигди никога, тишина свуд; месец кроз густе от древеса гране осветљаваше зелене и црне града стене. Вода из једне у граду чесме преко камичака текући шапуташе. Он се уз некиј мало порушени зид успуза, хода по њему као бедемом, гледа около себе и слуша. Кад ал' наједанпут се нешто поред зида бело миче, које мало по мало почне се исправљати. Он то видећи, лагано све на персти уступи натраг и скочи са зида на поље, пак се склони за један терњак, и отуда гледи к зиду. На то један старац с белом брадом набури главу преко зида, погледи на обе стране около себе и стане. Велимир рекне у себи: Воистину, овиј мене с очима тражи, ваљда ме је како спазио...

...То изрекне, пак устане, и управ у град пође. Како униде у авлију, смотри кроз сумрачак једног великог човека, који насред авлије стојаше! Извади нож, пак све ближе к њему: Тко си? повикне. Овиј ћути, ништа не одговара, приступи јошт ближе, кад тамо, ал' једна

велика от камена статуа бјаше. Ондак он упути се у ходник, слуша при сваком коракљају, но нитко се не чује. Из долњега ходника најде степене (басамаке) који на горњу част дома воде. Ногу пред ногу успење се и уз ове, дојде у један великиј и дугачкиј ходник, и опази кроз један прозор свећу; приближи се тамо и завири: види у једној соби низ дувар обешено кандило, и у њему тихо зејтин гори. Извирује да би кога спазити могао, но нејма никога. Дај, помисли у себи, да чекам овде док се не сване; хода лагано по ходнику, и сам се себи чуди гди је дошао, шта ли ће то бити. Ал' зашкрипе једна унутри врата, стане неко по соби ходати, и запалу се свеће. Но што ће бити, сад ће бити, рекне у себи; само, вели, да се у присуствију духа налазим, и да се из почетка не збуним. На то отворе се и у ходник врата, и ето ти оног старца! Он держаше у једној руки велику от воска жуту свећу, а у другој голиј мач. Превали на Велимира испод намергођена чела страшне очи и с умереним, обаче величественим гласом повикне: „Тко си Ти, бедниј јуноше, и шта си толико согрешио, да Те је Небо у ово место дојти осудило?"...

(Милован Видаковић, *Велимир и Босиљка*,
Будим 1811, стр. 223–230)

Међутим, на крају, после једне овакве слике, коју као да смо пренели из романа Волпола, Редклифове или М. Г. Луиса, читалац од Видаковића добија разрешење-тумачење, тј. рационално-просветитељски кључ представљених „прејестествених" и „волшебних" збивања, кључ који их разоткрива као обичну маскараду (све утваре и беле авети су, у ствари, прерушени људи, који на тај начин штите своје богато налазиште руде од непожељних посетилаца; истој намери служе и сва остала тајанствена звучна и визуелна средства, која ови људи такође вештачки производе на најједноставније, најпростије начине):

. . . за поплашити, дакле, просте људе и пастире, који се туда находе, да не би смели граду приступити, измислимо којекаква страшилишта, каткад ноћом између 11 и 12 сатиј упалимо на оној великој кули кандило и свеће, засвирамо у трубу, ударимо у добове, лупамо, и плашимо, као што си морао ноћас чути и видити. Имамо на

> подобље змаја прилику справљену, коју у исто време на прозор спустимо, и горе дигнемо. Показаћемо ти како је то направљено. То многи кад су видили, зачну мњеније да овде каковији духови пребивају и назову место волшебноје: усели им се таков страх у сердце да ни дањом, а камо'л ноћом, не смеду ко граду приступити...

– каже један од маскираних људи „духова“ Велимиру, откривајући му тајну „уклетог“ града.[75] Овакво, наивно и банално разоткривање праве позадине онога што из почетка делује као фантастичко збитије хорор типа, појављује се у нашим „романтическим повестима“ и у још драстичнијем облику, тачније: са још наглашенијом, експлицитнијом дидактичком намером него што је то био случај у наведеном примеру. Наиме, понекад су „духови“, „утваре“ или „авети“ – као, рецимо, у Видаковићевом *Љубомиру у Јелисиуму* (I–III, 1814, 1817, 1823) – управо учитељи или ментори (мудри старци, често пустињаци, од којих млади јунаци црпу знања): они се маскирају да би искушали свог васпитаника, да би видели колико је њиме заиста овладао здрав разум и рационални дух или је, можда, још увек остао *неизграђен,* непросвећен (тј. склон да наседне сујеверју); наравно, после тако радикалног раскринкавања мистериозних појава као пуке опсене и привида, пред којима се

75 М. Видаковић, нав. дело, стр. 239.
Треба, међутим, скренути пажњу на то да слични кључеви хорор фантастике – иако не са истом идејном наменом – могу понекад да се нађу и у самом готском роману, када се поједине такве секвенце разоткривају као маскараде или вештачки ефекти разбојника (видети Е. Вакег, *нав. дело,* стр. 191): дакле, реч је управо о модусу какав сретамо код М. Видаковића и других српских романсијера тог раздобља. Занимљиво је да су својеврсни кључеви понекад присутни и код најзначајнијих аутора овог жанра, рецимо код Ен Редклиф, која у појединим романима „све загонетне појаве на крају рационално објашњава“, или код Кларе Рив, која помоћу „додатних тумачења духове и друге натприродне појаве своди на објашњиве феномене“ (Иванка Ковачевић, „Готски роман“, *Енглеска књижевност II,* Сарајево–Београд 1983, стр. 125–126). С друге стране, фантастика с кључем јавља се и у руској прози првих деценија XIX века, и то управо у једној наглашено рационалистичкој варијанти, идејно блиској кључевима наших „романтических повести“: ову појаву руска критика је објашњавала и страхом од духовне цензуре (видети: Н. Н. Петрунина, „Проза второй половини 1820–1830-их“, *История русской литературы II,* Ак. наук СССР, Ленинград 1981, стр. 504–506).

млади јунаци, по правилу (а да би дидактичка страна романа могла да се са што уверљивијом мотивацијом интензивира), испрва ломе између „правилномислеће“ сумње и склоности да поверују у стварност „прејестествених“ феномена, менторска поука добија на очигледности и аутентичности...

Ово је само један модус оног вида фантастике који смо назвали фантастика с кључем: осим идејно-филозофске и поетичке подлоге на којој почива роман српских предромантичара, те метода и праксе критичке етнологије, за увођење и осмишљавање описаног кључа могли су бити значајни и евентуални одјеци бројних сатира и пародија на готски роман и хорор прозу уопште, које се од почетка XIX века све интензивније јављају у Европи као реакција на нарастајућу популарност готског жанра;[76] најзад, и у самом европском романтизму понекад се – као у Бајроновом *Дон Жуану* – рационалним кључем иронизира предромантичка хорор фантастика. Међутим, фантастика с кључем у раном српском роману егзистира и изван оваквог, изразито *просветитељски* обојеног (а у свом здраворазумљу и изразито антифантастичког) рационалног кључа: онирички елементи, на пример, понекад су дати у том виду, онирично-фантастички дискурс лишава се окултних веза са представљеном збиљом, сан нема никаквог магијског, ирационалног уплива на изванснoвну стварност, па се његов садржај – који сам по себи углавном поседује фантастичку структуру – рационализује управо тиме што се исказује и функционише само као пуко сновиђење, остајући искључиво у том домену. Једном речју, траг фантастичког дискурса овде се мотивише и „оправдава“ сном, који тако постаје својеврсни рационални кључ фантастичких збивања: онирички оквиром се подвлачи да она нису стварна, да се одвијају *само* у сну. Наравно, ово не важи за снове који се окултним путем уплићу у наративну стварност и утичу на њене трансформације, јер је тада описани однос управо преокренут; поменути облик фантастике с кључем подразумева, дакле, само оне фантастичке садржаје који остају *искључиво* на нивоу (у окриљу)

76 О појави пародија и сатира готског жанра видети: B. Hennessy, *нав. дело*, стр. 30–31 и Војислав М. Јовановић, „Вампиризам у романтичној књижевности“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVIII, бр. 2, 16. јануар 1912, стр. 133–134.

сновиђења. Најзад, ваља подсетити на то да је овај вид фантастике у ком је сан нека врста рационалног објашњења и те како присутан и у европској предромантичкој прози (један од познатијих примера је *Рукопис нађен у Сарајеви* Јана Потоцког).

3. ПСЕУДОРЕАЛИЗАМ С ФАНТАСТИЧКИМ КЉУЧЕМ

У српским „романтическим повестима“ сретамо фантастику и у другим видовима карактеристичним за нашу предромантичку књижевност. Иако остали видови фантастике – за разлику од претходно описаног – нису тако изразито специфично обележје видаковићевског романескног модела, њихова важност огледа се у томе што они представљају једину праву, чисту фантастику у овом жанру наше предромантичке литературе. Међутим, оба преостала вида фантастике не појављују се у нашим романима подједнако, нити у квантитативном смислу, нити у смислу релевантности за саму прозну структуру којој припадају.

Тако се врло ретко појављује онај вид фантастике у којем се њен образац не успоставља постепено, кроз интеракцију са другачијим моделима, него се непосредно формира по логици фантазме и осмишљава као такав искључиво унутар себе самог: два-три оваква примера су текстуално сасвим неразвијена и немају неко видније место и улогу у романескној структури, него фигурирају као незнатни, споредни, самим прозним током не дубље мотивисани онеобичавајући импулси, без значајније везе са главним нитима текстуалног ткива. Стога се може рећи да је присуство фантастичког елемента у овом виду у српском предромантичком роману скоро сасвим занемарљиво, потпуно рудиментарно, заустављено на нивоу бледог и симплификованог рефлектовања једне иначе делатне фантастичке парадигме.

С друге стране, онај вид фантастике за који је карактеристично међудејство између фантастичког и реалистичког, али – за разлику од фантастике с кључем – у корист ове прве компоненте (која се на крају намеће као аутентични образац текстуалне збиље), парадигма коју обележава релација: (привидно) реално збивање – фантастички кључ знатно је израженија у српском предромантичком

роману. Овај вид фантастике подразумева управо обрнут однос компоненти него фантастика с рационалним кључем („псеудофантастика“), те бисмо га, сходно томе, могли именовати и као *псеудореализам с фантастичким кључем.* Текстуална збивања се ту формирају испрва по логици миметизма (тј. по логици реалистичке литерарне праксе, аналогно препознатљивим или потенцијалним моделима искуствене стварности), али је њихово разрешење (кључ) фантастичке провенијенције: такво разрешење доприноси управо ирационализацији представљене збиље. Суштинско објашњење, мотивација и откривање праве природе текстуалних збивања коначно почивају у сфери фантастике, чиме се представљена збиља, привидно реалистична до интервенције фантастичког кључа, преводи у нову раван управо тим кључем: тако се, заправо, захваљујући тој интервенцији, разоткрива истински (фантастички) статус представљене збиље. На тај начин фантастички кључ нарушава и поништава успостављене конвенције реалистичког дискурса, на којима је привидно почивала текстуална збиља, и успоставља сопствену логику (логику фантазме) као њен врховни принцип и прави образац.

У другој варијанти оваквог вида фантастике у нашим „романтическим повестима“, фантастички кључ претходи текстури која се даље на спољашњем, предметном нивоу формира по миметичком моделу, али се у целини не успоставља као реалистичка, јер је то унапред онемогућено њеном фантастичком подлогом. Фантастички кључ ту има улогу својеврсне каузалне детерминанте даљег тока збивања, тако да је логика фантазме ипак врховни принцип и делатна законитост таквог тока, чија се привидна реалистичност стога и указује само као привид: изнад и пре те парадигме стоји један моћнији и релевантнији, фантастички образац, који суштински одређује текстуалну збиљу и управља њеним нитима, представљајући истинско исходиште целокупне њене мреже.

За прву описану варијанту овог вида фантастике карактеристичан је филозофско-фантастички роман Атанасија Стојковића *Кандор* (1800), који је, иначе, једини роман наших предромантичара у ком фантастичка компонента представља једно од главних конститутивних начела *целокупне* структуре дела. У овом роману сва привидно „јестествена“ збивања, истоврсан миље, као

и поједини продори ирационалног и фантастичког, откривају своју праву природу и истинску позадину на крају, када један од главних јунака, мудри старац-учитељ, износи на видело да је он у ствари анђео, а „вертоград“, у којем је учио свог васпитаника, неземаљски, онострани предео. У другој описаној варијанти најчешће сретамо онирички фантастику, посебно када је заснована на профетском сну: тада управо такав сан представља фантастички кључ који детерминише и унапред формира контуре једне будуће збиље и ова веза окултне природе даје читавој оваквој конструкцији боју фантастичког.

4. ПРОСВЕТИТЕЉСКО-ДИДАКТИЧКА, ХУМОРИСТИЧКО-САТИРИЧКА И ОБЈЕКТИВАЦИЈСКА ФУНКЦИЈА ФАНТАСТИКЕ

Када је реч о функцијама фантастичког дискурса у роману српских предромантичара, може се уочити да је доминантна просветитељско-дидактичка и објективацијска, да је такође присутна и хумористичко-сатиричка функција, док се филозофско-религиозна функција јавља сасвим маргинално, по правилу, у секундарној улози, никада и као примарно функцијско одређење фантастичке текстуалне целине (тако она овде понекад прожима фантастику у просветитељско-дидактичкој функцији или објективацијски усмерен фантастички дискурс, што је случај са већ помињаним *Кандором,* где „прејестествено“ увођење у мудрост показује да је она и божанска тајна, небески дар и изданак).

Неке интенције и начине остваривања просветитељско-дидактичке функције фантастичког дискурса приказали смо у претходном одељку, говорећи о просветитељско-рационалистичком кључу фантастике у српском предромантичком роману. Заиста, чињеница је да се у српским „романтическим повестима“ у поменутој функцији, по правилу, користи фантастика с кључем, па је та функција, стога, углавном везана и за типолошки образац (хорор), који се у овим делима најчешће реализује у наведеном виду (ипак, подсетимо се важне чињенице да је такво функцијско усмерење само једна страна медаље, један смисао просветитељско-рационалистичког кључа

– други његов смисао, као и функције која је превасходно за њега везана, управо је супротан: наглашена просветитељско-дидактичка функционалност такође је и покриће за слободније коришћење језика фантазме). Пошто у таквом контексту фантастичка текстуална целина служи као повод за изношење једне рационалистичке дискурзије (просветитељске дидактике), одређена драстичност и симплификованост разоткривања (кључа) фантастике сасвим је примерена таквој сврси: настава мора бити што једноставнија и очигледнија да би била разумљива, доступна и пријемчива најширим конзументским слојевима (што је опште правило сваке утилитарно-дидактичке тенденције, не само у књижевности), заправо, мора бити прилагођена свим нивоима „васпитаника“ (у крајњој линији – просечном нивоу, што је златно правило просветитељске педагогије). Исто тако, крајњи докази против „волшебног“ и „прејественог“ морају бити недвосмислени, јасни и толико очити да никако не остављају места за евентуалне дилеме, а баш такав је доказ ако се открије да су привидни духови, авети и вампири, у ствари, маскирани неваљалци, шаљивџије или сами учитељи, у сваком случају, неко ко се прерушава из сасвим практичних разлога. Репертоар прерушавања, разних варки и подражавања „прејестественог“ је широк, свему томе се на крају открију „јестествени“ узроци (што је већ довољно за жељени просветитељско-дидактички ефекат), а обично се појављује и допуна у виду експлицитне рационалистичко-„поучителне“ дискурзије. Тако наша дела следе преовлађујући доситејевски дух ове српске културне епохе (могло би би се рећи: повлађују му, удовољавају), настављајући борбу „српског Сократа“ против сујеверја, незнања, примитивизма, веровања у ирационално и натприродно, а за светлост разума, за веру у позитивноискуствену стварност и у рационално знање, али успевајући успут, ипак, да између тих незаобилазних просветитељских Сцили и Харибди одговоре свом (и читалачком) укусу за фантастику, исказујући и на тај начин да их није мимоишао нови предромантичарски сензибилитет.

С друге стране, за фантастику с кључем често је везана и хумористичко-сатиричка функција. Тако, рецимо, „дух“ из Видаковићевог *Љубомира у Јелисиуму* (тј. маскирани Леон, који уз то користи и мађионичарске трикове) чини „прејестества“ између

осталог и зато да би се касније забављао, подсмевао Светозаревом препричавању „волшебних“ сусрета и његовој рађајућој вери у натприродне феномене. Наиме, већ само радикално и грубо раскринкавање фантастике као подвале често садржи и хуморне ефекте, као што и критичка усмереност таквог метода подразумева извесну – експлицитну или имплицитну – сатиричку оштрицу уперену против веровања у „волшебне“ и „прејестествене“ феномене. Тај подсмешљиво-критички тон неретко долази до изражаја и у експлицитним рационалистичким дискурзијама – објашњењима (тумачењима, разоткривањима) фантастичких сцена, у којима је понекад несумњиво намеран и тенденциозан. Међутим, и сам интензиван контраст између два типа слика које се конфронтирају (почетне фантастичке, чија природа подразумева тајанство, језовитост, страх и неизвесност, посебно када је у питању хорор, те завршне, откривајуће, која до краја демистификује и детронизује мистерију, готово јој се изругујући својом једноставношћу – тј. простом позадином те привидне мистерије) носи одређене комичке потенцијале. Дакле, на плану фантастике у видаковићевском романескном моделу исходиште оваквих ефеката налази се и у самом примењеном књижевном поступку, што је, иначе – како је то уочено у литератури[77] – један од главних извора „нехотичне комике“ уопште у романима Милована Видаковића. Наравно, у фантастичким секвенцама о којима је реч у првом плану је, по правилу, њихова просветитељско-дидактичка функција, мада је и присуство хуморног (понекад и сатиричког) незанемарљиво, управо због описаних особености самог поступка. Тамо где је такав поступак доведен до врхунца, тамо где је тензија између два поменута супротна пола (два типа слика) непрестана, где се елементи једног и другог литерарног обрасца константно преплићу још током самог конституисања слике (која се, стога, и не успева *до краја* конституисати као – привидно – фантастичка), таква места често делују као пародирање или иронизација типичне предромантичке фантастике. На таквим местима је тек

77 Ј. Деретић, *Видаковић и рани српски роман,* Нови Сад 1980, одељак „Хотимична и нехотична комика“, стр. 72–73.

наступајући, али у бити никад довршени језик фантазме примарно у хумористичко-сатиричкој функцији, што се лепо види и из чињенице да овде изостаје изразитији просветитељско-дидактички набој, или је он потиснут у други план.

За разлику од претходне две функције фантастичког, које имају одређену спољашњу усмереност, не оријентишући се само ка фантастичким ефектима, тј. рачунајући и на ширу ванестетску релевантност, објективацијска функција – која је у српском предромантичком роману карактеристична као примарна за онирички фантастику – окренута је превасходно ка унутрашњим, чисто фантастичким ефектима. Као што знамо, ова функција најдубље је везана за просторе аутентичне фантастике и њу на неки начин подразумева сваки фантастички дискурс (као текст који, конституишући се по логици фантазме, објективира један немиметички модел збиље), али не као своје примарно функцијско одређење. У нашим „романтическим повестима“ увођењем онирички фантастике реализује се у појединим фрагментима једна другачија парадигма текстуалне збиље, која почива на немиметичким премисама, изван простора стандардних („реалних“) каузалних веза, изван рационално-логичке мотивације збивања и саобразности моделима општепознате искуствене стварности: њени кодови засновани су управо на акаузалитету, ирационално-алогичкој мотивацији и законима, на чудесном синхроницитету и објективацији елемената ванискуственог, метареалног, фантастичког. Таква парадигма уводи се, међутим, у једну структуру којом иначе доминира управо супротан образац као њена врховна законитост, тако да ови повремени пробоји фантастичког – пошто по значају у тој структури нису маргинални – нарушавају целовити континуитет иначе „реалистичког“ тока и доприносе извесној *искривљености* представљене слике стварности (тј. доприносе извесном отклону од апсолутизованог миметичког модела и одређеној мери њене фантастичности). Најзад, у том процесу „искривљавања“ одређену улогу играју и присутни фрагменти фантастике с кључем (мада је њихово примарно функцијско усмерење другачије), тако да се учинак фантастичке компоненте у српском предромантичком роману, у ствари, реализује кроз тензију између нефантастички (често и сасвим прагматично-ванестетски) функционализованог, те максимално

фантастички функционализованог, односно (ако прихватимо да је у објективацијској функцији фантастика заправо у функцији самоозначавања) у суштини *нефункционализованої* фантастичког дискурса.

5. СТОЈКОВИЋЕВ *КАНДОР*, ИЛИ БАЈКА О АНЂЕЛУ-ПУСТИЊАКУ

У првом од преко двадесетак романа српских предромантичара, *Кандору* Атанасија Стојковића, фантастичко се појављује као доминанта целокупне романескне структуре, остваривши се у том делу – гледано у глобалу – потпуније и релевантније но што ће то бити случај са било којом другом нашом „романтическом повешћу". Поменути роман, који иначе представља прво дело ове врсте у новој српској књижевности, у ствари, осцилира између две структурне парадигме: есејистичке (популарно-научно-филозофске) и романескне, која би се могла обележити и као романескно-фантастичка.

У основи овог романа је легенда о анђелу-пустињаку, која се у разним варијантама може пронаћи у усменој и писаној књижевности многих европских народа, а њена најпознатија новија обрада свакако је Волтеров *Задиī* (који је, изгледа, код нас био врло рано познат, тако да га је 1828. П. Берић и превео); исто тако, поменуту легенду сретамо у многобројним обрадама у нашој усменој и старој књижевности.[78] Фантастичка компонента *Кандора* такође носи обележје овакве путање свог основног предлошка: типолошки посматрано, у њој су видљиви трагови различитих провенијенција (фолклорне, религиозно-хришћанске, новије европске литерарне), тако да она, у одговарајућим слојевима, показује блискост са неколиким типовима фантастике – фолклорном (превасходно са оним њеним обрасцем који је карактеристичан за бајку), пројекцијом сакралног (која се јавља у српској средњовековној књижевности и уопште, у хришћанској

78 Павле Поповић, „Волтер и наше народне приповетке", *Из књижевности*, Београд 1919, стр. 38–53 и Тихомир Р. Ђорђевић, „Волтеров 'Задиг' и народне приповетке", *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. XV, св. 1–2, 1935, стр. 193.

религиозној литератури, а у Стојковићево доба карактерисала је наш предромантички еп), као и са функционализованом фантастиком европске просветитељске прозе (где је фантазма само повод за експликацију одређеног идеолошког дискурса или илустрација појединих филозофских идеја – као што је случај управо у *Задиīу*). Међутим, фантастичка компонента *Кандора* не припада у целини ниједном од ових типова фантастике, она је у пуном смислу речи остварена као синтеза неких њихових елемената, као типолошки феномен који је, додуше, конституисан обједињењем поменутих елемената у посебну целину, али који, као такав, функционише и егзистира у особеним кодовима, што се разликују од кодова исходишних образаца. Од фолклорне бајковне фантастике (чије елементе препознајемо не само у општој структури него и у појединачним манифестацијама фантастичког, као што је, рецимо, магијско деловање на збиљу чаробним језичким формулама и сл.) разликује се управо по томе што овде чудесно не представља једини „стварни", „реални" поредак ствари и нормални, природни закон те збиље, тј. по томе што чудесно и натприродно нису већ *a priori,* од самог почетка основна конвенција представљеног света (дакле, читава та стварност не почива у потпуности и без остатка у сфери чудесног и натприродног – што је, иначе, по мишљењу проучавалаца, главна особина бајковне фантастике[79]): фантастички дискурс *Кандора* настаје и почива управо на тензији између конвенција (привидно) реалистичког и фантастичког, при чему је присуство оних првих такво да је нешто слично незамисливо у свету праве бајковне фантастике. Од пројекције сакралног (чије елементе овде уочавамо, нарочито у завршној сцени, разоткривају старца-анђела) разликује се, опет, утолико што се у *Кандору* фантастичко не реализује тако нагло, директно и безусловно, него се целокупна његова реализација одвија постепено, тј. одлаже се до краја (до фантастичког кључа), а, с друге стране, ни чисто религиозни

79 Роже Кајоа, „Од бајке до science fiction", *Књижевна критика,* год. II, св. 5–6, 1971, стр. 61–81; Louis Vax, „L'art de faire peur", *Critique,* т. XV, № 150, 1959, стр. 915–942 и № 151, стр. 1026–1048; Божо Вукадиновић, „На путевима фантастике", *Интерпретације,* Београд 1971, стр. 11–13.

предзнак и теолошки смисао није овде изразито наглашен, пошто доминантна основа овог Стојковићевог романа и није хришћански теолошки систем и митос (као што је то, иначе, најчешће случај код наших дела која репрезентују пројекцију сакралног). Најзад, од фантастике какву често сретамо у европској просветитељској прози (којој *Кандора* приближава интеракција фантастичког и филозофско-просветитељског дискурса) разликује се по томе што овде фантастички дискурс није у таквој мери непосредно, чврсто и примарно функционализован у правцу пропагирања и илустрације идејне поруке (као што је, рецимо, у *Задиїу*), него је независнији од таквог задатка и у неку руку самосталнији.

Фантастичко се, као апсолутна доминанта романескне структуре Стојковићевог *Кандора,* може посматрати на неколико нивоа: почевши од конкретнијег, парцијалног нивоа ликова, где је индикативна појава фантастичког актера (старца-анђела), преко нивоа појединих епизода које су фантастичког карактера или се у њима појављују појединачне фантастичке слике, па све до најопштијег нивоа целокупне конструкцијске мреже романа, где фантастика фигурира као врховна одредница, као делатна парадигма читаве текстуалне збиље, парадигма чије је дејство од тренутка њеног потпуног успостављања и реверзибилно и чији кодови стога на својеврстан начин прожимају и остала, привидно или стварно нефантастичка текстуална подручја. Један од стварно нефантастичких аспеката овог Стојковићевог дела (тј. текстуални слој који не функционише као такав само до појаве фантастичког кључа) представља управо његова друга структурна парадигма: просветитељско-есејистички слој, који егзистира као чисто дискурзивна експликација (у популарном виду) основних филозофских и научних сазнања о свету. Међутим, за разлику од типичне просветитељско-дидактичке литературе, овде то популарно преношење (излагање) рационалистичког знања није представљено (и не функционише) као чист рационални чин, лишен сваке сакралне или мистичне димензије. Овде је пре реч о увођењу у *мисшерај знања,* о некој врсти иницијацијског чина, у ком је ученик мање ђак-васпитаник школованог и образованог ментора (по просветитељском моделу приватног учитеља што

држи „кондиције“), а много више посвећеник окружен велом тајни, који му се – под Учитељевим руководством – постепено разгрће, и он се полако приближава *просветљењу* (што овде значи – сазнању основних истина о природи, човеку и свету), да би му се, најзад, разоткрила и највећа, последња тајна – само Учитељево небеско порекло (што, још једном, читавом процесу придодаје извесну сакралну, мистичку и натприродну боју). У ствари, овај *мистеријски* карактер увођења у рационално знање, *мистеријска* аура, која окружује тај рационалистички просветитељско-есејистички слој (а коју наговештава и поднаслов дела: „Откровеније египетских таин“), резултат је његове интеракције са фантастичком романескном парадигмом, тј. целовитог дејства те парадигме, њеног прожимања целокупне текстуалне мреже *Кандора*... С друге стране, треба уочити како се та парадигма формира *постепено* током овог романа, да би се тек на крају потпуно и дефинитивно успоставила (тј. открила као прави образац текстуалне збиље). Испрва, све се одвија у једном наизглед сасвим реалистичном миљеу (Кандоров одлазак у гору једног сунчаног јутра, сусрет са старцем-пустињаком), иако се већ ту јављају извесни знаци који атмосфери уливају дах нестварног и тајанственог (гора у коју Кандор одлази као да виси у чистом, прозрачном ваздуху над градом; види се чудновати летећи пламен над старчевом свећом и сл.). Међутим, ускоро се све јасније почињу промаљати обриси фантастичке романескне парадагме, први шири (додуше, још увек парцијални) продори фантастике постају све релевантнији: више то нису само *повремени* знаци, споредног карактера, него сегменти – значајне сижејне тачке, у којима амбијент и модус збивања све више задобијају фантастички карактер, тако да и сам главни јунак, Кандор, почиње да помишља на то како се, у ствари, нашао у неземаљском, оностраном пределу. Таква је, рецимо, епизода Кандоровог уласка у врт светих тајни – чаробни врт (каквим ће се он на крају недвосмислено и потврдити), где га старац-пустињак (Учитељ) уводи помоћу магијско-језичке формуле, која отвара скривена врата и где почиње Кандоров иницијацијски пут:

> ...Кандор, все јего речи разумети не могушчиј, у воображенију својему сад старца иста за мечтаније или божество у смертно тело

облечено држаше и противити се не дерзајући, јему в молчанији следоваше. Старец пред њим идет, но рекао би на земљу не стајет. Тек што су от места вчерашњаго разговора к западу на неко отстојаније дошли, Кандор преко једне долине на страници другој шумицу предивних древес упазит. Он до днес за њу није знао. Кристаловидна вода расецала је на много места долину, островиће малене правила, на којими разновидноје цвеће тако благим јестеством јест расуто било, да вес воздух пријатњејшим благоуханијем наполњен бјаше. Они восхитителну ову долину прешедши, до леса реченаго дојдут. Што они даљше у шуму хождаху, то древеса и виша и густија бјаху, тако да на последок от густине никуда ити не могаху. Старец на једно – по доста знакомо – место станет, где тисјашчу тисјашч прутића густоту такову причињавали јесу да луче солнечне до земље проникнути не могаху. Старец, окренувши се к востоку, неке речи јуноши неразумителне изговорит. Внезапу врата, тим истим честим прућем покривена, отворе се, која – како ми продјемо – с великим шумом на старо место своје станут. Напољу пред овими врати оставит старец свешчу и књигу, о којеј је горе реч била, и коју је он и днес у руках имао.

У каково не ступит јуноша наш удивљеније видећи пред собом величајшиј неизглаголане красоте вертоград. Два реда кедров, и величином и старостију једнака очима се представе, која рекао би су у један ден посаждени били. Долгота оваго ходника јест толика да древа, којих главе в облацех сокривале се јесу, по великом отстојанију састављати се чињаху, и очима даљше зреније пресецаху. За древеси на обе стране јестествене красоте тако непорјадочно и тако вкусно помешане бјаху, рекао би да је јестество и у самом непорјатку порјадок изјашчњејшиј показати хотело. Воздух их окружајушчиј мирисом – којего јуноша до днес искусио није – наполњен глас многоразличњејших птиц к јего восхишченим ушима доношаше. Није можно красоти описати предивнаго оваго места. Путника два дојду на место от куду као из средиточија целиј вертоград видити се могаше. Тек што пут из ове средине к востоку предузму, кад се старец на лево савије. Кандор прекрасњејшу упазит палату, којеја вњешности већ се он удивљаше; внутреност обаче – дошавши тамо – до мњенија доведе да он на земљи више не находјаше се, но у неком

небесном руком посажденом вертограду, мишљаше. Округла палата амфитеатру подобна, многе је у својему кругу собе имала. Всја је от мрамора изидана, а на стенах художественими дели јесу извајана била поља Јелисејска – где душе по тјаготах живота оваго покојем се наслаждавају вечним – Тартар – у којему безаконо живушчији казн примајут својим делом сходнују. Всјака добродјетељ имала је чувственоје своје изображеније: код всјаке блаженаја јеја следствија живо јесу исечена била. Гнуснијпорок и беззаконије такожде своје символе ту јесу имали, и ужасними својими следствијами Кандора у трепет приводили. На среди амфитеатра једна соба особито сведена бјаше, где на трапези округлој свешча живим пламенем горјашча и књига совсем отворена лежаше. Посадитсја старец: Кандор по повељенију то исто учинит. Два служитеља, у беле – као снег – одежде облечена, дојду и напиток некиј донесу, кој бојом убо млеку уподобљашесја, но, што до вкуса, божествено питије бити видјашесја. Они отступе, а старец молчаније прекратит...

(Атанасије Стојковић, *Кандор*, Будим 1800, стр. 14–17)

Наравно, овакви продори фантастике – пошто су још увек парцијални и само повремени – не померају коначно основну романескну парадигму у сферу фантастичког, али је све више оријентишу у том правцу: све до самог краја *Кандорова* текстура осцилира између овог и супротног (миметичког) моделотворног пола, текстуална збивања се и даље наизглед формирају претежно по миметичкој логици, али се антиподна логика фантазме – управо због поменутих продора – током текста све више намеће, нарушавајући кохерентност и доследност потенцијално „реалистичког“ дискурса, тј. онемогућавајући целовито успостављање његових конвенција. Тако, овде структурално-романескна мрежа гравитира полако али суштински ка фантастичком епицентру и логика фантазме на описани начин припрема терен за своју коначну победу – за крај, где ће се, пошто Кандор доживи просветљење (што овде значи: *просвећење*), разоткрити права природа Старца (Учитеља), збивања која он иницира и предела кроз које води свог васпитаника, и када ће начела фантастичког, захваљујући оваквом кључу, у потпуности преовладати (па ће тако, уназад, повратним дејством, другачије

осмислити и привидно реалистичку текстуру, разрешити езотеријску симбологију појединих сегмената и изнова потврдити, легализовати статус ранијих парцијалних продора фантастике, који сада више не делују као исклизнућа из „реалистичког“ тока, него управо као увод у основну, главну романескну парадигму, као вешто дозирана припрема за њено откривање, те најзад и као природни, органски део правог, немиметичког текстуалног обрасца овог романа):

> Једну ношч кад је Кандор у најлепшем сну био, дојде к њему старец. Устај (говорећи), храм премудрости јест отворен. Половина ношчи – времја у којему все јестество покојитсја – јест времја у њего унити. Он узме јуношу трепешчушчаго за руку. Ужасноје молчаније всјуду царствоваше. Он јего водит чрез некиј до сада от Кандора невидениј лес, којего листвије, малими ветри движимо, страшноје шуштеније причињаваше. Из далека упазит Кандор већ светљашчијсја храм; што се он више к њему приближаше, то му сердце више трепеташе. Но старец, подобно тисјашчегодишњему расту, кој все буре неподвижно терпит, јего аки неко божество за руку водит и у сердце храброст уливајет. Приближутсја већ к свјатилишту. У среди храма величајшиј огњ – подобен солнцу – горјаше: около огња 12 раздељенија созидана бјаху, и у всјакому свешча јасна положена. Свешче ове хотја горјаху, ништо мењше вес их свјет от средоточнаго свјета получаваху. Сија 12 раздељенија окружаваше некиј поток, који зиду уподобљашесја. Вечноје теченије бјаше јего својство: он у окрут обрашченије своје творјаше, но оно што је већ једанпут прошло, више пред очи не исхождаше. Все свешче су от њега своје преломљеније имале, и со тим сијаније внутренаго храма умножавале. Величајшиј неподвижниј простор бјаше около онаго вечно движушчагосја зида, у којему ми јесмо стајали и изван којего ништо нисмо видети могли... Старец ово изјасњавати зачне...
>
> ... Кандор ово слушајући, тјашка воздиханија испушташе, и у старца неотвратнима очима гледаше. Внезапу упазит он да се лице старца премењавати почнет. Моршчина чела јего нестанет, као што мрака нестанет кад Аурора златним својим перстом врата восточна отворит. Очи јего – које упале бјаху – преобрате се у живе и божественаго некаго огња полне. Сребрена, долговласна

брада ишчезнет. Вместо старца предстојит Кандору јуноша некиј благозрачниј, кој от целаго прежђњаго вида само одежду белу задержао јест. На цветушчем јего лицу вечнаја младост јављаше се и луче около себе просипаше. Кандор позна то бити Ангела Божија.

О Хранитељу! (велит он), ти ли си дакле био, кој си науку твоју сина јединаго простаго человека слушати сподобио! Он хотјаше и више казати, но усне служити не хотјаху. Он уподобљаше се человеку, кој у сну говорити желит, и усне движет, но гласа от себе дати не может.

Ангел јему говорит: Кандоре! У смертному телу теби последњиј пут говорим; ја ћу те чувствено сад оставити, но душевно никогда. Мене је Божество теби на сохрањеније определило. Слушај последње моје речи...

...Тек што је ове речи изрекао Ангел, у воздух се двигне, у мрачниј облак завијетсја и испред очију Кандора ишчезнет. Ишчезнет испред очију јего и вес онај восхитителниј вертоград; појавитсја на оном истом месту обикновеноје поље. Кандор уздише, на все стране погледа, себе от всех остављена види, падне на земљу и руку к небу двигнувши, говорит...

(Атанасије Стојковић, *Кандор*,
Будим 1800, стр. 81–85)

6. ХОРОР ФАНТАСТИКА, ИЛИ МЕСТО ТАИНСТВА ОТКРОВИТЕЛНО

Као што смо видели, фантастички дискурс *Кандора* везан је превасходно за лик старца-пустињака (у ствари, анђела-пустињака), који је нека врста јунаковог ментора: уз то, у првом Стојковићевом роману овај лик, захваљујући својој оностраној природи и „ирејестественим“ моћима, представља фундаменталну тачку читаве фантастичке конструкције. Већ је уочено да видаковићевски романескни модел преузима из Стојковићевог дела овај лик („пустињака-филозофа“) као једну од централних одредница тематске структуре, али га ослобађа његовог изворно натприродног порекла (које је у *Кандору* још увек не само видљиво него

и интенционално коришћено), тако да је овде „тај лик померен из света фантазије у стварни свет, небески анђео претвара се у обичног човека, али његова основна функција остаје иста и 'волшебно' средство којим он дарује младог јунака такође је истоветно у свим случајевима: знање...“[80]

Међутим, у овом контексту важно је запазити да и поред губљења сакралног и „прејестественог“ обележја, улога поменутог лика остаје иста у још једном аспекту. Наиме, за њега је и у видаковићевском романескном моделу такође често везан фантастички дискурс (и то углавном хорор типа), само на нешто другачији начин, те би се у том смислу могло додати да овде пустињак-филозоф ипак чува трагове сећања на своје изворно порекло. У ствари, од „волшебног“, фантастичног бића он овде постаје онај који се бори против „волшебства“ и „прејестественог“, али понекад користи управо језик фантазме као најефикасније средство у тој борби. Режирајући сабласне „фантастичне“ призоре (на већ описани начин), који му потом служе као грађа за предавања о предности веровања у здрав разум, позитивно рационално знање и искуство, он тако вешто имитира фантастичка збивања да се она све до разјашњења (рационалног кључа, који обично долази тек на крају романа или после низа оваквих епизода) рецепцијски примају потпуно у кодовима фантастике, као чисти, уверљиви и аутентични хорор. Код неких наших романописаца – Милована Видаковића (у *Велимиру и Босиљки* и *Љубомиру у Јелисиуму*), Јевстатија Михајловића (*Цвет невиности или Добривој и Александра* из 1827. и *Освета и судбина* I–II из 1833), Јована Чокрљана (*Огледало добродјетељи и верности* из 1829) – таква пракса је посебно изражена, управо у оној двосмислености о којој смо говорили у одељку о просветитељско-рационалистичком кључу. Њихове „романтическе повести“ пуне су таквих хорор места, која – поред тога што носе један од најрелевантнијих значењских слојева овог романескног модела (дидактичко-просветитељски слој) – играју запажену улогу и у психолошком профилирању ликова, те развијању и покретању фабулативно-сижејне конструкције („духови“ и „вампири“ могу

80 Ј. Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Београд 1981, стр. 68.

открити име убице, „авети“ и мистериозни ентитети упућују јунака у даље правце његових путешествија и сл.). Исто тако треба уочити да поменуте хорор епизоде заузимају значајно место у формалној структури видаковићевских „романтических“ повести и по томе што је за њих често директно везан дискурс поуке, који представља, како је то већ истакнуто, један од главних елемената поменуте структуре.[81] Најзад, духови и сабласти и у самом готском роману понекад играју важну улогу у заплету, као и уопште у усмеравању фабулативно-сижејне конструкције.

С друге стране, поменуте хорор епизоде често су у романима српских предромантичара на такав начин разрађене да се, посматране самостално – тј. изван кључа који накнадно другачије осмишљава њихову функцију и статус – типолошки готово сасвим изједначују са истоврсном формом фантастике у готској прози, чак у толикој мери да почивају на истоветним топоима (сан, духови и сабласти, чудесни напици натприродног дејства, тајанствена атмосфера страха, карактеристични акустички и амбијентални моменти, које смо такође већ помињали),[82] што

81 Јован Деретић, *Видаковић и рани српски роман,* Нови Сад 1980, стр. 55–59 и 79.

82 Осим две наведене студије Хенесија и Бејкера, на оваква стална места врло информативно и сажето указује и Роберт Доналд Спектор у уводу свог библиографског прегледа *The English Gotic* (London 1983), где се, између осталог, приказују и критичка разматрања готске прозе од Х. Волпола до М. Шели, од којих многа додирују и питања њене топике. Међутим, чини се да се типолошка паралела између српског предромантичког и готског романа не исцрпљује само у досад поменутим елементима, везаним примарно за њихов фантастички слој, него се извесна сродност може тражити и на другим релевантним нивоима, посебно када је реч о „блажој“ варијанти готске прозе, какву негују, рецимо, Ен Редклиф и њени епигони. Таква сродност евидентна је, на пример, у наглашеној сентиментској компоненти или у обрасцима заплета и расплета који обилују тајанственим нестанцима, раздвојеношћу чланова породице или заљубљених, те њиховим препознавањима и сусретима на крају; извесна блискост може се наћи и у реализацији идеје прогоњене врлине/невиности, која, по правилу, на крају ипак тријумфује, као и у присуству типизираног лика злог јунака (оличења зла), са којим остали актери воде борбу, да би овај коначно био побеђен; исто тако, одређене аналогије могу се уочити и у емоционалној обојености пејзажа или у чињеници да се у средњовековне костиме облаче по многим особинама савремени људи; најзад, и наши и енглески аутори уводе поетске стиховане пасаже у романескну структуру и томе слично. У сваком случају, ова тема била би занимљива за посебно истраживање...

у сваком случају речито говори о рефлектовању актуелних образаца европске предромантичке и романтичке фантастике у српском предромантизму. У овом контексту индикативна је, рецимо, једна од репрезентативних хорор секвенци из наших „романтических повести“, епизода коју бисмо могли назвати *Место таинства откровително* (а која је везана управо за лик пустињака-филозофа Елеазара), из романа Јевстатија Михајловића *Цвет невиности или Добривој и Александра*. Овај писац, иначе, показује од свих наших предромантичара најизразитију и концепцијски најдоследнију склоност ка *жестокој имагинацији* и морбидности, пре свега на пиктографском плану, односно на плану карактеристичног хорор миљеа и реквизитарија, али је код њега присутна и склоност ка језовитости, ужасу и грози као унутрашњим, психолошким категоријама везаним за неку фантастичку ситуацију или атмосферу, чиме се још више приближава специфичном духу енглеског готског романа и европске готске прозе уопште:

> Добривој, за уверити се да чаша та никакве силе особите имати не може, узме поднешено му пиће и испије.
>
> По исхожденију из црквице ове мртвиј сан нападне на Добривоја. Лад неке широколистате липе позове га ту одморити се и подремати. Замоли Елеазара да с њим под речену липу седне, ал’ старац, изговарајући се да много посла има и да кући нужно отлазити мора, каже му да свободно ту остане и одмори се. Како Добривој у успавателниј тај лад седне, тихи ветрићи и мило шуштање лишћа ладовите липе сан му проузрокују. Међутим, сунце под оризонт зајде, и ноћ настане. При дванајстом часу ноћном великиј некиј трус Добривоја пробуди. Отвори очи, погледи око себе и види да је у оној истој капелици, гди је пре с Елеазаром био. Зачуди се, и мислећи да је само живиј некиј сан, протре очи за уверити се о истини; но всује: у капелици овој на среди гореће тавно кандило сумрачак је само причињавало, ал’ је опет предмете колико-толико распознавати могао. Дивио се стању свом и није хотео очима веровати; мислио је и расуждавао је каквим је то начином бити могло да је овде у капелици, добро се опомињући да је напољу под ладовитом једном липом заспао. Најпосле затвори опет очи, све ово за неко мечтаније

и привиденије држећи; ал' наједанпут у капелици овој загрми и муња сене, потом гром ужасан пукне. Са стране глас повикне: „Добривоју! Шта требе у место ово мртви[х] доведе, и како се усуди онима, који мира потребују, пришествијем твојим немир причињавати?"

Добривој: И сам се чудим и дивим шта ме и тко ме овамо доведе; ал' зато мислим да, ако би ово баш и у дејствију било, невин нитком немира не причињава.

Глас: Кад се невиним називаш и кажеш да ниси нам на немир дошао, то следуј ми на место таинства откровително.

Добривој: Ком да следујем кад нитког не видим.

Глас: Таки ћеш видити, и многа искусити, само се обештај да ћеш се речма мојима повиновати и совјету мом следовати; а то ће све за твоје благополучије бити.

Добривој: Како се знам оном покоравати, и речи његове слушати, ког не познајем?

Глас: Казао сам ти да све ово за твоје благополучије бива. Сад не губи више времена, јербо је кратко; ево види тко сам.

При овим речма покаже се један високиј, сав у бело обученој старац. У руци једној држао је прут свој волшебниј, на ког движеније многа су се чуда показивала, а у другој буктињу горећу, чрез коју се место оно осветљавало. Старац овај сад ни речи не проговори, него мане прутом својим, назначавајући Добривоју да за њим иде...

. . . Потом буктиња угаси се, и старац ишчезне. Добривој се сад у густој помрчини најде. Хотео се натраг вратити; ал' како до врата дојде, она се с великим звуком затворе. На страни чује гласове – ах! о! – и друго уздисање; затим опет загрми, муња сене и гром пукне. Место на ком је Добривој стајао, на велико његово чудо и стра' затресе се; поред њега сенкама подобно летиле су многе душе умерши[х] с горким уздисањем. Зачуђениј младиј наш ученик јошт мужественост своју није сасвим био изгубио, ал' чудесна и непозната му дејствија ова почну га у очајаније доводити. Помисли у себи: Гди си сад, Елеазаре! Јошт ово Добривој сасвим није ни изговорио, ал' више главе његове страшно загрми и пукне. Страдалник наш, звуком грома тог из дубоког удивљенија свог пробуђен, повикне: „Боже праведниј! докле ће се младост моја невина тако мучити, и без сваког покоја

горко узнемирена бивати? ... избави ме Творче всеблагиј, као што си ме до данас из толики беда избављао.“ При овим речма засветли се цео ходник онај, гди је Добривој био, и првиј старац у истом оном оделу покаже се, држећи у руци буктињу горећу.

Дух: Казао сам ти, младиј човече, да ћеш за твоје непокорство и неустрашимост у покајаније пасти. Сад следуј ми, неразумном је дерзновенију твом опроштено... Сад да познаш силу и власт духова.

С овим збаци свој белиј покров, и сав у ватри горети почне. Место, гди је Добривој стајао, с њим заједно пропадне, и Духа нестане. Уплашениј Добривој, мислећи сад управ у Ад падати, најде се у неком подземном месту, не знајући гди је и како је. Потом чује глас говорећи: Верујеш ли сад сили духова?

Добривој: Како је, тако је. Изведи ме само из овог заблужденог места, обештавам се речма твојима у свачем следовати.

Трећиј пут сад покаже се првиј старац у белом оделу, који назначи прутићем својим Добривоју да за њим и д е . . .

Идући кроз подземне неке ходнике и подруме, дојду до степена по којима пењајући се приспу на давно обречено место таинства откровително. На врати је написано било с ватрени слови: „Шчастниј смртниј, који си толико благополучан да си достојан на ово место дојти, знај: ово су врата места таинства откровителног.“ На страни висио је кључ један от древности зарђан. Старац покаже Добривоју кључ овај, и каже му да га двадесет путиј сад на једну сад на другу страну у брави окреће. Добривој узме кључ тај и по заповести старчевој врата отварати почне; при двадесетом путу окретања кључа, врата се сама отворе и Добривој уђе унутра. Цела ова соба от горећи свећа и кандила у самој ватри горети чињаше се, и благовони мириси неки, које дим са стране распростираше, величественост собе ове возвисаваше. Дух сад ишчезне, а Добривој, у дивном чуду находећи се, овде остане.

Глас: Младиј човече! Кад те је судбина твоја до овог степена блаженства довела да она, која су смртнима сакривена, теби јавна буду, то говори: која би желио данас таинства знати?

Добривој: Пријатне, ал’ су уму мом чудне и непостижиме речи твоје; но будући да ме је при примању чаше таинства добриј мој Елеазар опоменуо да многа на свету, која се чине да су уму нашем

непостижима, могућна јесу, то за сад питам те: шта Александра моја чини, гди је, и љуби л' ме?...

Глас: Сутра кад се пробудиш, најти ћеш на оном истом месту, гди си синоћ заспао, под твојом главом један кључић; тај узми, и иди у капелу, која ће тебе ради отворена бити; кад ућеш у њу, окрени се на десну страну и у зиду видићеш једна вратаоца, та отвори кључићем оним и ту ћеш сопственоручна Александре твоје писма најти, из којих ћеш љубов њену постојану видити, и прискорбно настојеће стање њено разумети. За не заборавити пак откровеније ово, узми неколико капљи из чаше разума слатког сока, који ће ти сва ова објављена у уму задржати; јер такова смртни врло лако заборављају. При свем том пак опомињем те строго да сва ова виђена и чувена нитком от живи јавити и открити не усудиш се.

После овог гласа велика је тишина у чудесној соби овој таинства откровителној царствовала. Добривој приступи по совјету Духа проводитеља к столићу једном, поред ког је столица богато украшена била. На столићу том стојала је чаша сребрна с изрезом: „Чаша разума". Довољно се чудио неискусниј наш јуноша сценама овима; ал' опет, желећи писма Александрина добити и по обештању свом у свачем речма духовним покоравати се, узме неколико капљи от оног из чаше разума реченог му сока, потом седне на столицу и уморен будући от целоноћног хода, ту заспи.

Сутрадан, кад већ сунце лучама својима предел овај осветли, и птице тамо и амо летећи пријатно јутро огласе, пробуди се младиј Миланић [Добривој]. Погледи око себе, ал' нигди столице оне богато украшене, нигди чаше разума, нигди собе чудесне, која се соба таинства ноћас називала. Тихиј жубор недалеко от њега текућег потока опомене га да је у оној истој башти, по којој се јуче с Елеазаром проходао. Погледи горе, и позна широколистату липу ону, под којом је пређашњег дна, кад је из капелице изишао, мртвим сном обузет био. Уверившиј се дакле да је заиста у башти Елеазаровој ноћ ову пренoћио, све је оно што му се ноћас догодило само за некиј живиј сан држао, и чудио се свом ноћашљем мечтанију. Ал' при свем том, опомене се да му је кључић некиј обештан, с којим ће вратаоца речена у капелици отворити, гди су писма Александре његове затворена. За уверити се дакле о истини, и видити је ли ноћас све оно у дејствију

било, или је само мечтаније и живиј сан био, потражи под главом кључић обештаниј, и на дивно чудо своје најде га; погледи на капелицу и види да су врата, као што му је ноћас глас Духа казао, отворена.

От дивног чуда коса му се стане на глави дизати...

(Јевстатиј Михајловић, *Цвет невиности или Добривој и Александра,* Будим 1827, стр. 34–43)

Иако овде, као и иначе на хорор страницама наших „романтических повести“, доминирају спољашњи елементи фантастике (немиметичка парадигма налази упориште превасходно у равни фантастичког реквизитарија и фантастичких бића, која се иначе могу понашати по законима „природне стварности“, као што је неретко случај код Видаковића), ипак је уочљиво и гравитирање ка унутрашњој фантастичкој димензији на нивоу успостављања фантастичког каузалитета и фантастичке парадигме збивања (који – додуше, само до појаве рационалног кључа – пркосе законима познате стварности): оваква интенција је и иначе карактеристична за Михајловићеву хорор оријентацију.

7. ОНЕОБИЧАВАЊЕ ПРОСВЕТИТЕЉСКО-РАЦИОНАЛИСТИЧКОГ КЉУЧА

Када је реч о хорор фантастици нашег раног романа, вреди обратити пажњу на још неке особености кључа који је везан за њу. Карактеристично је, управо за његов већ помињани двоструки смисао, да се управо овакав, просветитељско-рационалистички кључ понекад и сам конституише у једној перспективи блиској фантастици. Такво одступање од круте рационалне шеме, такво онеобичавање поменутог кључа заправо говори у прилог његовој профантастичкој интенцији и константна тензија између доминантне просветитељско-рационалистичке (доситејевске) парадигме и једне другачије, за онај тренутак артистички иновантније и модерније литерарне праксе, долази до изражаја и

на том микроплану, кроз парадокс унутар саме просветитељско-рационалистичке дискурзије (кључа) антифантастичког усмерења: да би се један ток „волшебних“ збитија мотивисао природним каузалитетом, који је примерен моделу објективне искуствене стварности, употребљава се (у циљу потпуног тумачења и најкомпликованијих „прејестествених“ догађаја) чак и фантастички каузалитет! Очигледно је да се у појединим моментима чисто рационално објашњење нашим романсијерима указивало као недовољно (па и недовољно вероватно), тако да је дискурс просветитељско-рационалистичког кључа морао бити допуњен сопственом противуречношћу – фантастичким елементом – управо ради сопствене целовитости и уверљивости. Колико је та текстуална стратегија кључа била неопходна да би се у рани српски роман увела фантастика (која се тамо заиста тешко и компликовано пробијала између намргођених обрва просветитељско-доситејевских доминанти), толико је понекад и том кључу она сама била неопходна као конститутивни елеменат, да би се до краја реализовао; с друге стране, оваква места описаном противуречношћу упечатљиво откривају своју суштинску везаност за фантастички дискурс и свој смисао покрића за несметано исписивање таквог дискурса. У крајњој линији, овакво необичавање просветитељско-рационалистичког кључа на убедљив и очигледан начин открива која интенција (тј. укус за фантастику) такође мотивише његово увођење; та интенција је толико изражена да захвата и сам кључ: компонента која треба да реши конфликт између просветитељске норме и фантастичког проседеа, и сама потпада под утицај тог проседеа! Томе у прилог говори и чињеница да је у примерима ове врсте друга поменута улога кључа (дидактичка) далеко мање изражена – ако и јесте, онда је то више у имплицитном виду: разлози „маскарада“ и разних трикова помоћу којих се ствара утисак „прејестественог“, мање се траже у потреби доказивања да нема „прејестественог“, у потреби неке врсте очигледне наставе младом јунаку, а више у намери да се тако лакше и убедљивије покрену нека збивања, реше извесни, другачијим средствима нерешиви конфликти, или отклоне извесне психолошке баријере и недоумице које спутавају главног јунака и онемогућавају његову неопходну акцију.

Баш такве разлоге сусрећемо у *Освети и судбини* Јевстатија Михајловића, где се све на крају објашњава у једном кључу, који открива праву, нефантастичку позадину читавог хорор слоја овог романа, али који и сам своје тумачење заснива на фантастичким елементима: на причи о чудотворном напитку, што представља типични реквизит, тачније топос романтичарске фантастике, какав ћемо наћи и код Хофмана, Поа и других. Михајловићев чудотворни напитак има то својство да умртвљује и оживљава људе и на тај начин су могуће њихове привидне смрти и враћање из света мртвих. Тако овде, као и увек када је реч о *овако* обојеном просветитељско-рационалистичком кључу, имамо једну сложену игру фантастичког и нефантастичког, која на неки начин оставља недоумицу о природи представљених збивања: она испрва имају лик фантазме, да би на крају била рационализована – „реално" објашњена; али и та њихова права, „реална" позадина у великој мери је омогућена управо дејством тајанствених сила, фантастичких агенаса и модуса, што, наравно, нарушава чистоту и једносмерност рационалистичке структуре кључа, те доводи у питање и реалистичност представљених збивања. Све ово, опет, упућује на помисао да су наши романсијери били далеко склонији фантастици но што су је у својим делима заиста *могли и смели* развити ...

8. ХОРОР ФАНТАСТИКА И ФОЛКЛОРНА ИМАГИНАЦИЈА

Посматран у ширем контексту континуитета и прожимања одређених токова наше књижевнофантастичке традиције, хорор слој српског предромантичког романа такође се указује као врло занимљив и значајан феномен. Наиме, на почетку смо већ нагласили да вампиристика и окултистичко-спиритистички елементи (што чини главни материјал хорор фантастике и у готској прози), представљају значајно подручје српске фолклорне имагинације, које је изражено нарочито у особеном систему веровања, предања и обичаја, али и у усменој књижевности.[83]

83 Видети: Тихомир Р. Ђорђевић, „Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању", *Српски етнографски зборник*, LXVI, Београд 1953; Радован

Међутим, у нашој писаној уметничкој литератури овакви облици фолклорне фантастике нису налазили одјека нити у старој, нити у барокној, нити у класицистичкој књижевности, тако да је тај тип фантастичког проседеа све до појаве предромантичког романа остајао у српској литерарној традицији везан искључиво за простор усменог стваралаштва. С друге стране, управо у том простору он је и те како развијен и познато је да модерна европска књижевна вампиристика (која је зачета у XVIII веку, а потом врхунац доживљава у предромантичкој и романтичкој хорор прози) своје рађање и замах дугује управо српској фолклорној култури. Наиме, широко интересовање европске јавности, нарочито научних и књижевних кругова, за питања вампира и духова проузроковано је првих деценија XVIII века извештајима аустријских власти из Србије о таквим веровањима и обичајима, извештајима који су најшире изазвали сензацију у тадашњој аустријској, француској и немачкој штампи, да би убрзо постали предмет стручних расправа, разговора у ученим друштвима и академијама, те популарних белетристичких штива; најзад, и сама реч *вампир* тада је – мање или више модификована – ушла из нашег у европске језике и остала до данас у њима као ознака тог појма.[84]

Уводећи први пут у нашу писану уметничку прозу такав тип фантастичког дискурса чију основну грађу представљају вампири и духови, наши предромантичари су – судећи по главним особинама оваквих њихових текстуалних целина – изгледа више следили далеке одјеке европске готске (хорор) прозе него обрасце који су функционисали у домаћем фолклору (иако је и фолклорни импулс

Н. Казимировић, *Чарање, гатање, врачање и прорицање у нашем народу,* Београд 1941; Павле Поповић, „Биргер и наше народне приповетке“, *Из књижевности* II, Београд 1919, стр. 55–58; од новијих радова видети: Ш. Кулишић – П. Ж. Петровић – Н. Пантелић, *Српски митолошки речник,* Београд 1970 (одреднице *дух,* стр. 112 и *вампир,* стр. 50–51) и Слободан Зечевић, *Митска бића српских предања,* Београд 1981 (посебно одељак „Вампир“, стр. 126–135).

84 О том „путовању“ вампиризма из Србије XVIII века у Европу писали су Тихомир Р. Ђорђевић, *нав. дело,* стр. 152–153 и Војислав М. Јовановић, „Вампиризам у романтичној књижевости“, *Српски књижевни гласник,* књ. XXVIII бр. 1, 1. јануар 1912, стр. 48–54.

свакако био присутан). Тако се у хорор слоју раног српског романа може уочити један заобилазни пут, у којем је посредничку улогу одиграла хорор фантастика европске готске прозе, а који *de facto* доводи до реактуализације, оживљавања и трансформације у новом медију наше фолклорне вампиристике, што ће се показати као далекосежан захват, јер једном уведена у фантастичку традицију наше писане литературе, ова парадигма наставиће да се развија у њој све до познијих и познатијих резултата у делима М. Глишића, Ј. Веселиновића, Д. Илића. Једном речју, парадоксално је али истинито: морали смо се окренути Европи да бисмо у пуној мери схватили могућности које нам је нудила властита баштина, била нам је потребна „инјекција подсећања“ са стране да би нам се потпуно отвориле очи за оно што се у свом богатству и разноврсности налазило овде (тј. да бисмо освежили осећај за фантазме и те како присутне у нашем фолклору). Тако је тадашња европска књижевност на неки начин подарила (а могло би се рећи и *вратила*) нашој литератури фантастичке облике које је једном превасходно из њеног усмено-фолклорног наслеђа увела у свој хоризонт интересовања, па су се вампири, захваљујући том подстицају готске прозе, поново вратили – додуше, у посебном кључу – у свет из којег (барем за новију европску културу) и потичу. Можемо слободно рећи да се тај повратак – због оновремене популарности српског предромантичког романа и његове важности, како у предромантичарском књижевном систему, тако и шире, у контексту прозних жанрова српске књижевности – одиграо заиста на најупечатљивији начин. И управо ту, на подручју хорор фантастике српског предромантичког романа, остварују се продуктивни типолошки додири наведених форми наше фолклорне – усменолитерарне – фантастике и тада актуелних, модерних образаца фантастичког писма (инаугурисаних управо европском предромантичком и романтичком прозом), спајају се и материјализују у особени дискурс елементи два поменута фантастичка тока. Модерна фантастичка парадигма асимилује и одговарајуће компоненте традиционалне, усменолитерарне, фолклорне фантастике и тако се реализује један, за српску књижевност нов облик фантастичког (што се разликује од дотад постојећег, фолклорног хорор обрасца, кога

ће, међутим, уводећи његове елементе у сопствену структуру, изнова осмислити и трансформисати на једном квалитативно другачијем нивоу): тај облик, захваљујући описаним типолошким особинама, отвориће нову страницу у историји српске књижевне фантастике. Најзад, овај спој, овај плодотворни додир резултовао је појединим фрагментима који спадају у боља и занимљивија фантастичка остварења нашег предромантичког романа; такав је, рецимо, следећи одломак из већ помињаног романа Јевстатија Михајловића *Цвет невиности*... (епизода у којој се решава један од кључних проблема романескног заплета – открива се убица):

> *Емилиан:* Лажниј разговор твој не доводи невине на неправедно признаније. Тко ће оно, што нигда ни помислио није учинити, на погибељ своју признати?
>
> *Елеазар:* Злоковарниј Емилиане! Како се усуђујеш свету већ познато грозно дело твоје таити, и дуже покривати? Доказателства и обстојателства довољно засведочавају да нитко другиј није, него да си ти безбожно оно у дому мом убиство учинио. Помисли на всемогућег и најправеднијег Судију, који ништа на свету сакривено не оставља, да ће те он издати, ако ти исповедити нећеш. Зато не таи оно, што сакривено није, него исповеди и покај се, пак ће ти и Бог опростити, а и казни ће ти се олакшати.
>
> *Емилиан* (громовитим гласом): А како се ти, несмислена седино, усуђујеш на мене невиног убиство, које се у дому твом збило, бацати? Заиста, из ови твоји речи ништа друго закључити не могу него да си ти Добривоја убио, и знајући да сам му ја његов соревнитељ у љубови био, нашао си начин себе извинути, а на мене твоје то грозно дело наметнути. Ал' от тог неће ништа бити. Пак јошт смеш мени казати да на праведног Судију помислим, који то злочинство сакривено оставити неће, а ти, седа кукавице, који свакиј дан мач смртниј очекујеш и тек што ниси ногом у гроб ступио, не мислиш да ће ти се на оном свету платити, ако баш претајено и неказњено овде на земљи и остане. Ал' високо Сушчество оно, које све пороке човеческе открива, неће заиста ни твоје злоделије дуго сакривено држати.

Није се могао стариј Елеазар довољно начудити лажним израженијама Емилиановим, којима га злодеј овај у беду бацити

хотјаше. Несрећниј сине, повикне разјарениј старац, како се не страшиш казни Божије? Како се усуђујеш правду Всемогућег на оправданије злоделија твог призивати, и гаднај порок твој пред светом на мене невиног бацати? О праведниј Боже! Праведан си, ал' је и велико долготерпеније твоје, којим неустрашимог и безбожног овог убицу јошт на земљи овде обдржаваш. Но, о великој и всемогушчиј Творче! За показати да си ти истино праведан, и да беде на невиног с оправденијем злочинца намећати не допушташ, пошљи праведниј и всемогушчиј Боже сен убијеног, која ће показати тко је невин, и тко је от нас двојице скверну руку своју на упокојеног дигнути усудио се? По овим речма спусти очи на земљу и возове: „Изићи праведна сене! Изићи и покажи тко је убица тела твог. Недај да невин с оправденијем кривца тебе ради страда". Сад опет возведе очи своје на небо и с истиним израженијем вопије: „Оче праведниј! Велика су дела твоја – велика је и сила и могућство твоје – сва от једног твог мановенија зависе – сва могућством твојим учинити можеш! – покажи, великиј Боже, покажи правду всемогућством твојим, и недај невином погинути; но изведи из недра земље сен убијеног да пред свима покаже *тко* је убица тела њеног?"

При овим речма дим из земље дизати се почне, на страни загрми и муња сене; земља наједанпут отвори се и младић један с преблед им лицем, покривало мртваца на себи имајући и у руци мач Емилианов полукрвав држећи, из земље изиђе. Сви се от стра' укоче, а Емилиан ужаснут виденијем овим на земљу падне. Младић тај земниј тихим, но притом повелителним гласом рекне: „Не таји Емилиане више злочинство твоје, и не преноси убиство на невиног. Правда Божија послала ме је невиног овог (показивајући на Елеазара) избавити, и показати да није он, него да си ме ти земног живота лишио. Ево ти орудије убиства, на ком јошт крв моја грозно дело твоје засведочава". С овим речма баци мач онај, који је у руци држао, пред Емилиана, и међ' грмљавином и севањем муња опет се у земљу спусти...

(Јевстатиј Михајловић, *Цвет невиности...*
Будим 1827, стр. 186–189)

Плод сличног типолошког додира је још једно од карактеристичних места нашег романескног хорора, где су много више него

у претходном примеру изражени особени амбијентални топои готске прозе; реч је о епизоди из романа *Освета и судбина,* чији је аутор такође Јевстатиј Михајловић:

> ...По разном разговору јави му Драгомир да ће наступајуће ноћи у град праотаца своји ићи, да је већ силу своју усугубио, и да су момци преправни; понуди га, ако би му и он љубов указао, с њим ићи да би поред себе ког от најприсни пријатеља имао. Милан му се обећа радосно ићи и от њега до саме смрти не отступати. Међутим, слуге се добро воружају, коње своје у гостилници оставе и по захожденију сунца, по заповести Драгомировој, к њему дођу даљша урежденија његова очекивајући.
>
> Кад је већ тама облака хоризонт покрила, и свако се сушчество к ноћњем покоју спремати почело, Драгомир с Миланом и слугама својима пут у давно желајемиј градић предузме. Ветар са свом силом от ладног севера дихаше, и црне облаке пред собом гордо терајући, страхогласниј шум издаваше. Муње са свију страна севаху, и силниј звук громова с непрестаном грмљавином сав предел овај страом и трепетом испуњаваше. Цело се јестество, рекао би, разјарило и гњев свој на земљу тако немилостиво пролива да камен на камену остати неће. Крупна гди која капља силом ветра донешена падати већ почне, и страховидни облаци ти све ближе и ближе к градићу Сретићевом лећаху. „Хитро јунаци!", повиче Драгомир „да нас холуја ова и претећиј пљусак овде напољу не ухвати." Сви сад удвоје кораке и за кратко време на желајемо место приспу. Тек што у град уђу, бујна киша с непрестаним рикањем громова падати почне; мислио би, цело се небо провалило и сав ће замак у земљу пропасти.
>
> Ал' сва ова страховидна јављенија неустрашимом Драгомиру у исполњенију намеренија његовог противостати нису могла. Светлост муња покаже му једну малу црквицу, која је насред замка овог стајала, у којој себи и сопутницима својима подклон нађе. „Ово је капела та" рекне Милан „у којој је Тешимир, као што сам слушао, сарањен." Но још ове речи ни изговорио није, глас из дубљине неке загрми: „Драгомире! Благословен да си и от мене и от Бога што си **гроб** мој по завету учињеном посетио; убица тела мог, као **што** сам ти у Требињу јавио, већ под земљом лежи; ја му праштам и целом

потомству његовом. Једно још от тебе иштем: да идеш у дворове моје, гди ћеш неколико злочинаца најти; победи ij с твојим верним момцима, и принуди да ти невину душу ону, коју Радивој давно затворену држи, издаду; избави ју и буди…" – при овом „и буди" страхогласним звуком гром у кулу црквице ове удари и даљшу беседу невидимог прекину…

(Јевстатиј Михајловић, *Освета и судбина* I,
Будим 1833, стр. 80–83)

9. ОБЛИЦИ ОНИРИЧКЕ ФАНТАСТИКЕ

Уз хорор, други доминантан типолошки образац фантастичког дискурса у роману српских предромантичара представља онирична фантастика. Већ на почетку овог одељка, говорећи о феноменима који су могли значити неку врсту исходишта и подстицаја за фантастичку компоненту наших „романтических повести", указали смо и на неколико момената битних за генезу оничке фантастике у њима. Као прво, то је епско песништво српског предромантизма, жанр који је нешто пре романа већ освојио и инаугурисао као релевантну парадигму тај тип фантастике. Као друго, у овом контексту важан је и развијен систем фолклорних веровања и предања везаних за сан, као и богати, разноврсни трагови тог система у нашој усменој књижевности.[85] Најзад, овде треба имати на уму и одјеке европске прозне фантастике тог раздобља (такође и оне готског типа), која се изразито користи могућностима оничког. Наравно, сви ови импулси не би деловали да нису наишли на плодно тло у самом литерарном сензибилитету наших

85 Видети: Радован Н. Казимировић, *нав. дело* (одељак „Гатање по значајним или судбоносним сновима", стр. 312– 328); Ђорђе Ј. Јанић, „Снови и њихови симболи у српскохрватским народним песмама", *Градина*, год. XV, бр. 3, 1980, стр. 129–161; Бранислав Крстић, „Окултни мотиви у нашим народним песмама", *Прилози проучавању народне поезије*, књ. 1, св. 1–2, 1934, стр. 62–70; Бранислав Крстић, „Истовремени снови у нашим народним песмама", *нав. часопис*, стр. 184–187; Бранислав Крстић, „Природни снови у нашим народним песмама", *Прилози проучавању народне поезије*, књ. 2, св. 1–2, 1934, стр. 217–227.

предромантичара, за који је карактеристично, између осталог, баш и интересовање за сан.[86]

Као и у еповима наших предромантичара, и у њиховим романима најфреквентнији облик онирички фантастике је онај који се заснива на профетском сну. Међутим, за разлику од епског песништва (тачније: религиозних спевова, где се поменути облик онирички фантастике најчешће појављује), он овде није *par excellence* религиозно обојен, тј. теолошки код није непосредно присутан и видљив у самој онирично-фантастичкој текстури. Али, ако се узме у обзир чињеница да онирична фантастика поменуте врсте у српском предромантичком роману представља једини тип фантастике који се *по правилу* даје у чистом виду, без додатних рационално-објашњавајућих кључева, теолошки код ипак треба респектовати као могуће *имплицитно* покриће за такав њен статус, барем утолико што он – уз концепт карактеристичан за фолклорно схватање снова – најозбиљније легализује окултну, „прејестествену“ природу и значење онирично-фантастичких конструкција. У тој *подразумевајућој* идеји (да онирична слике јесу нека „чудесна знаменија“, тајанствени сигнали који откривају оно што се рационалним путем не може спознати и који утичу на стварност) може се сагледати један потенцијални разлог повлашћеног положаја пророчких и других снова у оквиру фантастичког слоја наших „романтических повести“, те подтекст несметане и неспутане употребе онирично-профетског материјала као грађе за чисту, праву фантастику.[87]

Сам родоначелник модела-обрасца српског предромантичког романа, Милован Видаковић, највише је од свих аутора који су се огледали у овом жанру користио тај тип фантастичког дискурса. Све његове „романтическе повести“ (изузимајући последњу, *Селим и Мерима* из 1839) садрже карактеристичне примере онирично-фантастичких конструкција заснованих на профетском сну, тако да

86 Видети: Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности,* Београд 1983, стр. 464–468.

87 О том хришћанско-теолошком (али и уопште теолошком, познатом још у претхришћанским цивилизацијама) поимању снова говоримо детаљније у наредном поглављу, пошто је такав концепт потпуније, директније и битније одредио онирично фантастику српског предромантичког епског песништва.

се може рећи како је у Видаковићевим делима концентрисан главни романескни материјал тог типа наше предромантичке фантастике, материјал који овде на парадигматичан начин открива сопствени облик и улогу у структури српских „романтических повести“ уопште. Облик о којем је реч у видаковићевском романескном моделу следи по правилу стандардну схему, која је позната и интензивно коришћена у светској традицији књижевне фантастике, а коју, служећи се описом једног од најугледнијих теоретичара фантастике, можемо представити овако: „Спавач који улази у царство одређених предсказљивих слика види да се у њему збивају догађаји који ће се ускоро у стварности нужно збити или поновити. Након краћег или дуљег раздобља, свијет јаве слуша, слиједи, подвргава се на неразјашњив, неизбјежан, неумољив начин: он вјерно понавља призоре виђене у сну...[88] Очигледно, овде је тежиште на унутрашњем фантастичком обрасцу, на немиметичкој, фантазмичкој релацији, која изнутра прожима одговарајући сегмент романескног света на свим нивоима (који, споља гледано, не морају носити обележја фантазме), као врховно начело и апсолутна законитост; истовремено, спољашњи реквизити фантастике (фантастичка бића, фантастички објекти и сл.) овде су у суштини изван игре, иако се понекад и они могу појавити у пророчком сну (тада су обично у функцији профетских симбола). Тако се фантастички дискурс овог типа у нашем предромантичком роману реализује кроз описано окултно дејство и значење сна, те стога – ако прихватимо већ навођени став Зорана Мишића, по којем онирична литература постаје права фантастика само у случају кад снови имају управо поменути карактер[89] – можемо рећи како управо ту имамо најчистије примере праве фантастике у „романтическим повестима“ српске књижевности првих деценија XIX века.

Исто тако, важно је уочити да се поменути тип онирично-фантастичких конструкција у видаковићевском романескном моделу појављује управо на структурално повлашћеним местима, која су значајна превасходно за развој његовог фабулативно-сижејног тока, дакле,

88 Роже Кајоа, *Моћи сна* I, Загреб 1983, стр. 10–11.

89 З. Мишић, „Где је права фантастика“, *Критика песничког искуства,* Београд 1976, стр. 272–273.

на местима која нису сведена на улогу безначајног онеобичавајућег импулса. Тако, на пример, у *Усамљеном јуноши* (1810) М. Видаковића, сан жене Стефана Мусића (који је део почетне, иницијалне фабулативне ситуације) директно предестинира читаву трагедију породице Мусић (што, у ствари, представља основно фабулативно језгро – „збитије" – овог романа); али, симболи тог сна откривају и наступајућу несрећу њиховог народа, што је, опет, најбитнија контекстуална димензија *Усамљеноī јуноше.* У *Касији царици* (1827), „романтическој повести" истог аутора, овај тип фантастичког дискурса није – као у претходном примеру – повезан са самим језгром целокупне фабуле, али се појављује као детерминанта једне од кључних тачака сижејног склопа: Октавијанов сан кроз симболичке слике предсказује расплет романа – откривање и препознавање изгубљене деце и поновни сусрет са вољеном женом, тј. успостављање испрва дестабилизоване хармоније кроз поновно окупљање раздвојене породице. Најзад, онирично-фантастичка конструкција може на описане начине бити повезана и са појединим важнијим – иако не кључним – сегментима романескне приче, као што је случај са Миленином сном у ноћи уочи „младе недеље", из Видаковићевог романа *Силоан и Милена* (1829), сном који суштински кореспондира са кобним збивањима која ће се у блиској будућности заиста и одиграти (тј. у њему се објављују догађаји који ускоро следе: Миленина отмица и њено спасавање). Последњи поменути сан је, иначе, занимљив и по својој еротско-симболичкој потки: једно психоаналитичко тумачење могло би овде ући у сложеније разматрање Миленине распетости између чисте, невине еротске жудње и злог, мрачног Ероса, где подсвесни импулси као да инклинирају предавању овом другом, док се, с друге стране, као фактор надвладавања ове силе, појављује нека врста Електриног комплекса. Овај сан такође је занимљив и по атмосфери која га окружује: сан се јавља на *младу недељу* (која је као некакав окултни празник), када је пун месец и када се – по народном веровању – врача, баје и посећују видарице;[90] у Миленској свести још од раније постоји неки ирационални страх од сањаних слика, страх којег би желела да се ослободи, али не може,

90 „О младој недељи" видети: Ш. Кулишић – П. Ж. Петровић – Н. Пантелић, *Срūски миūолошки речник,* Београд 1970, стр. 210 (одредница *недеља).*

јер је опседа уверење да „...сила се пути човеку и у сну предскаже што ће му се наскоро збити ...“; описана атмосфера свакако је адекватан увод за пророчки сан који затим следи:

> Најдем се от некуд на једном високом холму, с кога сам градове неке и многа лепа села на далеко видети могла. Наједанпут баци се сенка на мене, двигнем очи, и видим више моје главе великог орла, који бјаше раширио крила своја и са њима трептећи, мене исењаваше. На то слети ми један прекраснијe голуб, бео као снег, капораст, и кљун му и ноге као пурпур червене, који управ мени на раме падне. Ја га узмем миловати, ал' један гавран залети се са стране на њега, и у истиј ма[х] затресе ми се холм пода мном, и ја стрмо склизнем низ њега у глубоку једну долину, у којој сила змија сад видим. У страху оном ни на ум не узмем куд ми се голуб деде, но истиј гавран слети за мном и у долину, и с великим устремљенијем полети ми сад у очи! Ја га руком отбијам, ал' он једнако на мене да ми очи извади. Почнем најпосле от њега и бегати, но он свуд за мном! Моје невоље, никако да га се избавим! Међутим и наоблачи се тако да се чисто смеркне, пак почну муње севати, громови пуцати, да от страха, ионако бегајући, посустанем, паднем на земљу и предам се својој судби! У крајњем том очајанију двигнем очи на небо (које се с једне стране и разведравати почело бјаше) и смотрим опет оног орла, који се као стрела с висине на мог гаврана залети, ухвати га у свој великиј и погербљениј кљун, пак га тресне о земљу тако да је одма мертав остао! Сад и киша и оно севање и громови сасвим престану, и огране ми прекрасно сунашце. Погледим за орлом куд се деде, ал' он опет над оним истим холмом кликће и узвија се по воздуху на крили својих. На то излети му са стране из једног малог облачка и онај мој голуб, који му под десно крило подлети. И у истиј ма[х] ја се невидимом неком силом са земље уздвигнем и долетим на онај холм, на који како се спустим, тергнем се и пробудим!...
>
> (Милован Видаковић, *Силоан и Милена,* Будим 1829, стр. 151–152)

Осим профетских снова, који су у нашем предромантичком роману најприсутнији, понекад се у основи онирично-фантастичког дискурса јављају и снови који не кореспондирају – попут

претходних – са будућношћу, него се у њима мистериозним, окултним и ирационалним путевима сањачу откривају непознати догађаји из прошлости, или права истина о мање-више загонетним збивањима што трају док сањач спава; у литератури о оиричкој књижевности снови тог типа називају се *видовити снови*.[91] У српским „романтическим повестима" сретамо их у најразвијенијем облику код Јевстатија Михајловића (у већ помињаном *Цвету невиности...*) и Јована Чокрљана (*Огледало добродјетељи и верности*): у оба случаја сањачу се мистичним, „прејестественим" путевима сна објављују спознаје о једној стварности која се *већ одиграла*, али о којој он рационалним искуственим путем није могао да сазна оно што је потребно; окултни карактер те релације (тј. таква функција сна) језгро је фантазми овог типа у наведеним романима. Пошто овакви снови барем у нашим делима – увек и сами по себи представљају извесно *тумачење* неке тајне (код Чокрљана сањач сазнаје праву истину о закопаном благу које је претходног дана нашао; код Михајловића, опет, главној јунакињи јутарњи сан објашњава шта се те ноћи, док је она спавала, збило недалеко од ње), ту је онирички језик довољан и једини преносилац њихове поруке. Међутим, код профетског сна често имамо и додатно тумачење сновног материјала, у виду експлицитне „интерпретацијске" дискурзије, која се ставља у уста неког од јунака, понекад и самог сањача. У ствари, може се уочити да што су онирички језик и симболи у профетским сновима камплекснији, то је, по правилу, чешће уз њих присутно и тумачење, које се некад даје одмах, а некад доцније, када профетски знаци сна већ почну да се реализују у стварности. Ипак, присуство те додатне „конкретизације смисла" профетског сна није битно за саму структуру овакве оиричко-фантастичке конструкције, јер се ту будућност *увек* неминовно остварује по моделу чије су праформе обликоване, предсказане и предодређене у сну, чак и када се његова пророчка порука не експлицира и тумачење сасвим изостане, чак и у случајевима када и сам сањач до краја остаје потпуно несвестан значења (објаве) сна. С друге стране, статус оиричко-фантастичког дискурса у раном

91 Бранислав Крстић, „Окултни мотиви у нашим народним песмама", *Прилози проучавању народне поезије*, књ. 1, св. 1–2, 1934, стр. 66–67.

српском роману не зависи ни од природе самог сновног материјала који му је у основи, него је битна, као што смо већ нагласили, функција тог материјала у уобличавању одређене парадигме текстуалне збиље.

Међутим, када је реч о природи самих снова, разлике између њих занимљиве су у једној другој равни. Наиме, снове у нашим романима, са становишта самог њиховог садржаја (тј. природе и типа онирички грађе), можемо поделити на две групе (какве су уочене и у српској усменој поезији)[92] на *природне* и *окултне* снове. Првој групи припадају они у којима је све представљено по моделима реалне збиље (они чији је садржај нефантастичке природе); наравно, ако је у тексту њихова функција и повезаност са стварношћу окултне природе, они такође могу бити основ онирички-фантастичке парадигме, што се и догађа у нашим романима. Другој групи припадају они снови чији је садржај испричан језиком фантазме, тј. снови чији је садржај већ сам по себи фантастичке природе; ипак, и они граде прави фантастички дискурс тек ако се у тексту реализују у функцији и везама наведене врсте. Међутим, присуство окултних снова у „романтическим повестима" увек подразумева – са становишта фантастике – извесну двострукост: они, пре свега, могу бити основ једне развијеније онирички-фантастичке конструкције (о каквима смо говорили), али исто тако и сами по себи представљају мале фантастичке скаске, које се као такве могу и третирати, уз напомену да им наглашени додатни оквир (покриће) сна у том случају – тј. ако их посматрамо самостално, изван контекста – одузима статус чисте фантастике. Тој врсти припадају (и у таквој двострукој игри се остварују) сан Светозара Соколовића из Видаковићевог *Љубомира у Јелисиуму* I и први Љубин сан из романа *Љуба Миланова* (1830) Атанасија Николића:

> ...Стали смо ја и старијотац на прозор и вече будући, гледимо звезде; кад ал' једна велика прекрасна звезда от северне стране полети до никле преко неба, па се устреми управ на нас; ми се тергнемо и от прозора мало на страну уклонимо, а она сквоз прозор улети нам у собу! И као да у соби свећу нисмо имали, от ње се цела соба засветли

92 Бранислав Крстић, „Природни снови у нашим народним песмама", *Прилози проучавању народне поезије*, књ. 2, св. 1–2, 1934, стр. 217 и даље.

и кандило нам се пред Св. распјатијем само от оне светлости упали! Ви сте на то из друге собе утерчали, и на кревет пали. Соба нам се сва блисташе, и ја претерчим вам на кревет; ви сте плакали, но ништа проговорити нисте могли. Ја на то уплашен повичем, паднем старому оцу около врата, и со тим се тергнем!...

(Милован Видаковић, *Љубомир у Јелисиуму* I,
Будим 1814, стр. 541)

...Тек што сам очи ноћас свела, и уморено ми с'рце покоју предала, а ја, као да сад гледим и јошт се сумњам, Мирко, је ли сан био ил' истина права, нађем се у једној пустињи. Но, то је права пустиња била, јер колико сам дуго по њој блудила и никако стазице наћи нисам била кадра. Гушће по земљи од т'рња тако је било густо да сам се с великом муком провлачити морала. А у воздуху грдне се као раширише јеле, и зрака сунчана гордо мојим заклониле очима. Пошла би[х] кроз густи шумарак онај, ал' не знам куда. Но на велико моје удивљеније и обрадовање, као не знам откуд дође мој Милан к мени. О, како сам се обрадовала кад сам га видила и радосно га, гди је до сад био, испитивати *почела.* О, радости, испуни ми ту жељу још једанпут. Но, пакосна судба и у сну ме прати; тек што сам га мојим загрлила рукама, али ми он на то хитро изјасни да у овој пустињи свирепи има зверова, и да управ на нас иду, него да бежимо кроз ово гушће што брже можемо ако живот спасти желимо. Ми онда поитимо кроз шуму, ал' жалости наше, као нема стазе, нема пута, не знамо на коју ћемо страну, а из гушћа змије помолиле главе, пружају отровне језике на нас, тек који час да нам смртне зададу ране. Једва с великом силом, муком и натегом провучемо се кроз овај т'рњак густи, и паклена освободимо се предела. И тек што смо нас безбедне бити помислили, ал' гром из ведра неба сину, пуче пусти, сва зајечи шума, и удари баш у црну преда мном земљу. Како је љуто ударио, земља се одма на двоје расцепи, и растави мене од Милана мога. С оне стране као грдне пропасти стоји Милан и у мене гледи, тужно стоји, а ништ не беседи. А ја на то љуто јаукати поче, али брзо и други пут сину; сину, а сунце нада мном потамни. Мрак ме густи увати у среду, и у ма[х] оба ми ока искочише; – на то се ја зад'рта, и љутог т'рго од сна...

(Атанасиј Николић, *Љуба Миланова,* Будим 1830, стр. 38–40)

На крају, треба истаћи да се онирички фантастика, у неком од описаних облика, може наћи готово у свим „романтическим повестима“ српског предромантизма, што такође говори о релевантности ове фантастичке парадигме за нашу романескну продукцију првих деценија XIX века. Тако, примере онирички фантастике, осим у већ поменутим делима Видаковића, Михајловића, Чокрљана и Николића, сретамо и у следећим романима: Атанасије Стојковић, *Аристид и Наталија* (1801); Милован Видаковић, *Велимир и Босиљка;* Милован Видаковић, *Љубезна сцена у веселом двору Иве Загорице* (1833); Тимотеј Илић, *Ербија, принцеза Африканска* (1827); Јован Стерија Поповић, *Бој на Косову или Милан Топлица и Зораида* (1828); Живан Теодоровић, *Описаније разнијe живота прикљученија војводе српскоі Стефана Јакшића* (1829); Јован Чокрљан, *Пољска љубичица или Владислав и Милица* (1830); Василиј Јовановић, *Светолик и Лепосава* (1831); Димитрије Михаиловић, *Венац искрене љубави Светомира и Зорице* (1840); Николај Петровић, *Грознијe растанак или Миливој и Амарола* (1840)...

10. ОСТАЛИ ТИПОВИ ФАНТАСТИКЕ

У романима српских предромантичара, осим хорор и онирички, појављују се и други типови фантастике, иако они у односу на претходно споменуте представљају споредан фантастички ток „романтических повести“, пошто ни квантитативно ни квалитативно нису у таквој мери релевантни. Тако у два романа сретамо фантастички дискурс који смо назвали пројекција сакралног (а који је превасходно карактеристичан за наш предромантички еп): у *Ербији, принцези Африканској* Тимотеја Илића, изостале су њене спољашње хришћанске ознаке (декор је пагански, сцена се одиграва у светилишту Аполона, који се кроз олтар директно обраћа јунаку), иако су основне премисе у суштини идентичне као и код – за наш предромантизам типичне – хришћански обојене пројекције сакралног. За разлику од овог примера, у *Светолику и Лепосави* Василија Јовановића пројекција сакралног је заснована на легенди о повратку вида Стефану Дечанском, коју – као својеврсну „причу

у причи“ – приповеда један од актера романа, а која, опет, потиче из наше средњовековне хагиографско-житијне традиције и њених познијих изданака; то је верзија какву налазимо у Цамблаковом житију Стефана Дечанског, као и у житију св. Николаја, тако да овде фантастички слој „романтических повести“ непосредно додирује фантастичку традицију старе српске књижевности, као и доминантну фантастичку парадигму наше предромантичке епике (у којој је, иначе, такође обрађена ова легенда).

Као што смо већ показали, сродност са извесним елементима фолклорне фантастике може се наћи у Стојковићевом *Кандору,* те у хорор и онириччком слоју српских предромантичких романа. Међутим, у Видаковићевом *Усамљеном јуноши,* као и у *Описанију разниј живота прикљученија војводе србскоī Стефана Јакшића* Живана Теодоровића, присутан је фолклорни тип фантастике самостално, а не само посредством појединих елемената, који су конститутивни део целине што у бити припада другачијем типолошком обрасцу фантастичког дискурса. Оба ова романа садрже фрагменте који се у потпуности реализују у моделу бајковне фантастике.[93] У првом поменутом случају (*Усамљени јуноша*), прича о златној јабуци и чаробном врту, иако у потпуности следи кодове поменутог модела, интенционално уписаним алегоријским значењем доводи у питање свој статус чисте фантастике, јер, како је уочено у новијим проучавањима, јасном и отвореном алегоријском индикацијом „фантастично се поново ставља под упитник.“[94] Други поменути пример представља малу уметнуту скаску, која би се могла назвати *Бекство од смрти,* а која у Теодоровићевом роману има дидактичку функцију: помоћу ње старац-пустињак показује главном јунаку како – употребимо управо његове речи – „никада човек задовољан није“ и како у људској природи почива неутољива жеђ за животом. Ту можемо, поред осталог, сагледати како језик фантазме

93 Онако како тај модел дефинишу модерни проучаваоци (Роже Кајоа, „Од бајке до science fiction“, *Књижевна критика,* год. II, св. 5–6, 1971, стр. 61–81; Владимир Проп, *Морфологија бајке,* Београд 1982; Божо Вукадиновић, *нав. дело;* Louis Vax, *нав. дело).*

94 Цветан Тодоров, „Поезија и алегорија“, *Off,* Загреб б. г., бр. 2–3, стр. 104 (превод IV поглавља познате Тодоровљеве студије *Introduction à la littérature fantastique,* Paris 1970).

и на другачије, суптилније начине него што је то карактеристично за фантастику с просветитељско-рационалистичким кључем, може бити употребљен у дидактичке сврхе: овде је морално-дидактичка идеја уписана (имплицитно) у саму фантастичку текстуру и не нарушава њен статус чисте фантастике. О блискости ове скаске фолклорној фантастици говори и чињеница да приповетку са сличним мотивом имамо и у нашој усменој прозној традицији[95] (иако су тамо њен смисао и њена поента другачији, а такође је комплекснија и развијенија митолошко-архетипска потка); Теодоровић овде користи идентичан трик у градњи фантастичке парадигме, трик који представља топос управо фолклорне фантастике, а заснива се на персонификацији неке природне појаве (овде, рецимо, смрт задобија прерогативе живог бића):

> Ходио је дакле један по свим странама, и свакојако трудио се док није богат постао, пак сам себи каже: „Но сад имаш за доста блага, можеш славно до смрти проживити.“ То је данас рекао и радити престао, а преконоћ дојде му смрт. О, како је сад њему тешко било са својим благом растати се, кому ли његову муку, што се он толики година мучио, оставити? Пак каже: „О смрти! Зашто ме не почека јошт које време да уживам благо моје. Или баш, ако није другојачије, а ти ме бар јошт који дан почекај, док све моје добро сиротам раздам, пак ћу после готов бити умрети.“ Смрт га остави, пак по кратком времену опет дојде; но он смрт видећи, уплаши се и онда се шта је обешчао досети; замоли ју опет да му јошт три дана живити термина остави, да обешчаније своје исполни. Смрт га остави и другиј пут. Тада он све своје именије прода и благо своје са собом узме, на коња седне, и у другиј предел, гди га смрт не би нашла, бегати почне. Бегао је сирома богати све једнако без одмора; но кад уречени термин дојде, најде га смрт на путу, гди је под једним дрветом у ладу за мало одморити се седио. Како ју опази уплаши се, видећи да се от ње сакрити не може; но тога ради, ободри се опет, и почне се предомишљавати како би се изговорити могао. Приступивши му,

95 „Петар бега од смрти“, у збирци Ристића и Лончарског *Срӣске народне ӣриӣовеӣке,* Нови Сад 1891.

смрт поздрави га и је ли умрети готов запита; он јој одговори да није: „Будући да у оном гди ја живим пределу“ – придода он – „немам ниједног пријатеља кому би[х] благо моје предао, и зато нисам рад да моји душмани муку моју уживају, продао сам све имениј̂е, новце са собом узео, и у другиј предел поитио, да иј онима које бар не познајем људма раздам. Него молим те“ – придода к тому – „да ми јошт који дан живити термина оставиш, док обешчаније моје исполним, и за то време, док се ја на страни бавио будем, код моје куће да ме причекаш, гди ја како дојдем, умрети готов будем.“

Заиста, лепо је овај богати у нужди лагати знао, али су га глуве уши слушале, нити је пак више живити термина добио...

(Живан Теодоровић, *Описаније разниј живота прикљученија војводе србскоі Стефана Јакшића*, Будим 1829, стр. 115–117)

Најзад, у овом контексту треба споменути и трагове делирично-халуцинантних визија, које сретамо у Стојковићевом *Аристиду и Наталији* (поглавља „Фантасиа“ и „Растанак вечниј са Софијом“), као и код Видаковића (привиђење врта у *Селиму и Мерими* и привиђење девице у *Љубомиру у Јелисиуму* II), Стерије (*Бој на Косову...*) и Атанасија Николића (*Љуба Миланова*): то је несумњиво још један важан показатељ разноврсности фантастичких интересовања наших романсијера-предромантичара.

11. УМЕСТО РЕЗИМЕА

Завршавајући разматрање фантастике у српском предромантичком роману, можемо апострофирати она њена обележја која се указују као посебно значајна и карактеристична:

– Фантастичка компонента је у разним облицима присутна готово у целокупној романескној продукцији првих деценија XIX века код нас. Додуше, осим једног примера (а то је Стојковићев *Кандор*), ми у тој продукцији немамо роман који би се у целини могао сматрати фантастичким, али је фантастика у већини ових дела присутна као релевантан чинилац (понекад и квантитативно, али најчешће у квалитативном смислу – по својој улози и месту

у романескној структури, што превасходно важи за хорор и онирички фантастику). Због тога можемо сматрати да фантастика спада у важније компоненте српског предромантичког романа, слажући се са мишљењем да су „... његове претежне особине одређене доситејевским доминантама, предромантичком сентименталном осећајношћу, тематским везивањем за српски средњи век и за природу, као и недовољно проученим слојем фантастике...“[96]

– У овом жанру српска предромантичка књижевна фантастика се – типолошки посматрано – највише приближава одговарајућим парадигмама актуелним у европској прози истог стилског усмерења. Наравно, не сме се губити из вида чињеница да су одређени облици фантастичког дискурса у нашим „романтическим повестима“ реализовани у специфичним модусима. Тако је хорор фантастика у овим делима, по правилу, везана за просветитељско-рационалистички кључ, који ту има двоструку улогу. Иако се стога функцијски и по статусу унеколико разликује од преовлађујућих хорор образаца тадашње европске прозе, она њихове елементе у великој мери следи на пиктографском и топичком нивоу, и шире посматрано, на једном општијем модулативном нивоу, тако да се може рећи како се тај тип фантастике у роману српских предромантичара реализује аналогно фантастичким кодовима готске прозе, односно европске предромантичке и романтичке хорор струје, која се надовезује на њу (једноставније речено: типичне хорор слике и теме готске прозе су ту, али је њихов смисао унеколико другачији). У овом контексту важно је истаћи и запажено место ониричке фантастике у романима српских предромантичара, пошто је она ту – за разлику од нашег епског песништва истог раздобља – лишена *директне* условљености хришћанско-теолошким концептом и, сходно томе, непосредног присуства пратећег религиозног реквизитарија, митологема, актера, мотивацијских, обликовних и функцијских премиса и сл., што је још више приближава истоврсним типолошким обрасцима фантастике у европској књижевности предромантичког и романтичког стила. Општије говорећи, фантастичка компонента српског

96 Милорад Павић, *нав. дело*, стр. 494.

предромантичког романа модернија је и ближа најактуелнијим фантастичким обрасцима европског предромантизма и романтизма, како по томе што у знатној мери тежи ка унутрашњим немиметичким релацијама, тако и по томе што се – гледано у целини – ослободила *суштинске* зависности од хришћанског теолошко-религиозног, па и фолклорног кода.

– Роман, дакле, представља жанр српске предромантичке књижевности у којем се јављају први трагови модерних форми фантастике (нови вид ониризма, хорор фантастика), први одјеци новог фантастичког језика који се у том раздобљу у водећим европским књижевностима рађа и формира изван непосредне и доминантне заснованости на премисама религиозне или фолклорне имагинације, тј. фантастичког језика који егзистира изван чистог простора ових система (иако понекад у својим парадигмама асимилује и трансформише њихове одговарајуће елементе), а који иницира концепт и формуле који ће постати поетички основ модерне књижевне фантастике у XIX и XX веку. Почеци таквог процеса у српском предромантичком роману обележени су управо сусретом традиционалних и модерних облика фантастике у простору те жанровске структуре, при чему ови други, наслањајући се у одређеним аспектима на прве поменуте, модификују из њих преузете компоненте и реализују се на једном поетолошки и идејно другачијем нивоу. Очито, у простору овог жанра истовремено се продужава – у модификованом облику – једна линија континуитета књижевне фантастике у нас (стара) и отвара се нова. Тако, рецимо, хорор слој „романтических повести“ не може да се сведе на фолклорну вампиристику и демонологију (иако су и њени трагови у појединим фрагментима разазнатљиви), пошто почива на различитим идејним и поетичким претпоставкама, топичким моментима, реквизитарију. Такође се могло видети како се у поменутим делима отвара пут ка модернизацији традиционалних форми онирички фантастике: иако стоји могућност да подлога овог слоја у видаковићевском романескном моделу у свом крајњем исходишту унеколико дугује хришћанском теолошком и фолклорном концепту сна, онирична фантастика се ту *реализује* изван таквог координатног система, тј. изван непосредне одређености његовим шифрама. Све у свему,

ако прихватимо чињеницу да управо са романом предромантичара (тј. са његовом фантастичком компонентом) српска књижевност почиње – онолико колико је то њен тадашњи развојни ступањ омогућавао – да инклинира модернијим формама фантастике, онда је поменута компонента овог жанра она тачка од које можемо даље пратити развој новог, модернијег тока књижевне фантастике код нас, развој у којем су – током читавог романтизма и реализма – још увек преовладавали традиционални облици, а модерне форме фантастике су дуго, споро и тешко задобијале своје право место и поред тога што се први импулс њиховог рађања (односно увођења у систем српске литературе) појавио још у нашим „романтическим повестима“.

– Овако схваћени корени модернијих облика фантастике у српској књижевности, на нов начин осветљавају и значај који поједини писци имају управо у таквом контексту. То се пре свих односи на Видаковића, у чијим романима је, више него код других аутора, присутна модерније обликована онирична фантастика (а такође и хорор), као и на Јевстатија Михајловића, који у својим „романтическим повестима“ интензивније и комплексније од осталих наших предромантичара показује склоност ка хорор фантастици и чија дела су, по развијености, жестини, топици, те квантитативном учешћу таквих слика, најближа адекватним обрасцима готске прозе. При свему томе не треба губити из вида да српски предромантички роман уводи у хоризонт наше литературе поменуте облике фантастичког дискурса не само кроз одређену тензију између традиционалних и модерних форми фантастике (што је, иначе, посебно када је у питању фолклор, карактеристика и зачетака модерног фантастичког тока у европским књижевностима тог раздобља), него истовремено осцилирајући и између једног модернијег, фантастичког (немиметичког) литерарног обрасца и једног, у европским оквирима тада већ анахроног, просветитељско-утилитарног начела (што је друго битно обележје наше предромантичке романескне фантастике).

– Фантастичка компонента у роману српских предромантичара, и поред тога што је понекад објашњена просветитељско-рационалистичким кључем, својим присуством *ипак* представља важан знак деконструкције просветитељско-рационалистичког

(доситејевског) система[97] – тј. доминирајуће идејне основе нашег књижевног стваралаштва у овом раздобљу. Овакав знак задобија још већи значај јер је везан за жанровски дискурс који својим суштинским одредницама егзистира управо у простору поменутог система, тако да се у том смислу фантастика овде јавља као деконструкцијски знак *унутар* самог система.

– Најзад, фантастичка компонента „романтических повести" има важно значење и у стилском контексту јер – како по својим преовлађујућим, модернијим формама,[98] тако и по свом статусу у оквиру овог жанра – представља још један елеменат који српском романескном стваралаштву првих деценија XIX века даје јаснија предромантичка обележја (што, опет, озбиљно доводи у питање и досадашње оцене о главном представнику тог стваралаштва, М. Видаковићу, као писцу који се везивао искључиво за анахроне моделе и традиционалне токове европског романа).

97 Као што се, уосталом, и сама готска проза „јавља као својеврсна реакција на рационалистичко расположење и реалистички проседе" (Иванка Ковачевић, *нав. дело,* стр. 124); видети о томе и: Марија Јањион, *Романтизам. Револуција. Марксизам,* Београд 1976, стр. 333–338 (пог. „Готски фантоми").

98 Јер, „готски квалитет се појављује као један аспект романтизма", B. Hennessy, *нав. дело,* стр. 34.

ЕПСКО ПЕСНИШТВО

1. ПОРЕКЛО И ПОДЕЛА

Епско песништво српског предромантизма представља обилну и разноврсну литерарну материју, чији развој можемо пратити од девете деценије XVIII века, када Викентије Ракић пише своје прве спевове, па до четрдесетих година XIX века, када бележимо последње позне изданке ове поетске продукције. Песништво о којем је реч, уз роман, представља најпопуларнији жанр наше предромантичарске књижевности, како по замаху и квантитету којим је стварано, тако и по рецепцији на коју је наилазило. У краћим или дужим епским поетским облицима огледао се велики број писаца, почевши од оних који су показали знатнију продуктивност на том плану, те их с правом можемо сматрати главним представницима овог песничког тока српског предромантизма (Викентије Ракић, Милован Видаковић, Гаврило Ковачевић, Јефтимије Поповић), до песника који се у поменутом жанровском контексту јављају само са једним делом (Михаило Владисављевић, Константин Маринковић, Герасим Георгијевић, Арон Георгијевић, Јован Милошовић, Арсеније Векецки и остали). С друге стране, мноштво од преко тридесетак оваквих епова имали су још за живота аутора поновљена издања, да би потом, током XIX века, били више пута прештампавани (такав је, пре свега, био случај са појединим Ракићевим, Видаковићевим и Ковачевићевим делима ове врсте), што је за наше књижевне прилике тог времена неуобичајена чињеница и што такође уверљиво сведочи о томе да је реч о делима која су у највећој мери одговарала хоризонту очекивања тадашње српске читалачке публике.

Оваквој популарности код читалачке публике сигурно је највише допринело то што српски предромантички еп поседује једну

особину карактеристичну за епско песништво уопште, особину коју савремени проучаваоци дефинишу као интенцију тог жанра да „говори о стварима које су за цијелу заједницу животно важне“,[99] дакле, да се тематски чврсто и непосредно везује за проблеме који су извесног тренутка доминантни у једном друштву и једној култури. Наши епски песници с краја XVIII и првих деценија XIX века показују изузетан слух за поменуту релацију: два основна тематска подручја у њиховим делима јесу религијско и национално-историјско; у сваком случају, то су проблемски кругови врло карактеристични и релевантни за свест српског друштва овог раздобља (тј. за један од главних аспеката духовног живота тог друштва, као и за његово све интензивније национално освешћивање). Уз то, вероватно је великом читалачком интересовању за дела о којима говоримо допринела и њихова форма: већина од њих је писана у епском десетерцу, облику који је до тог тренутка већ стекао огромну популарност у српској култури захваљујући превасходно усменој поезији, али и раним десетерачким појавама у писаној књижевности (код Качића, Рељковића, у рукописним песмарицама XVIII века). Међутим, за нас је таква популарност ових текстова у најширим читалачким слојевима занимљива пре свега зато што – с обзиром на значајно присуство фантастике у српском предромантичком епу – потврђује да је хоризонт очекивања тадашње српске читалачке публике подразумевао и одређен укус за фантастичко, да је постојала кореспондентност између књижевне фантастике, онакве какву су неговали наши епски песници-предромантичари, и поменутог хоризонта. Поред осталог, наши аутори следили су и тај укус, они су у крајњој линији и сами били представници таквог укуса.[100]

99 Павао Павличић, „Епско пјесништво“, *Увод у књижевност* (приредили З. Шкреб и А. Стамаћ), Загреб 1983, стр. 531–532.

100 О томе речито сведочи и сам Милован Видаковић, један од наших продуктивнијих епских песника-предромантичара: у предговору спеву *Младиј Товија* он каже да пише ту „повест“ у стиховима јер је свестан да се таква дела радо читају, да су популарна и међу младима и међу старима, посебно када је реч о стихованим житијима светих, или о „каквој повести из Св. писма“, или о „ироическим делима, о краљеви и јунаци“ (као примере такве популарности Видаковић наводи неке спевове Викентија Ракића). Видети: М. Видаковић, „Предисловије“, *Младиј Товија,* Будим 1825, стр. III– IV.

У генези српског предромантичког епа пресудну улогу одиграло је неколико извора. Пре свега, то се односи на богату житијну и хагиографску традицију наше старе књижевности, али и на једну знатно старију и обимнију традицију хришћанске литературе, коју је управо средњовековна српска књижевност посредовала у сферу наше културе (почевши од Библије, преко литерарних токова византијског, тј. источнохришћанског културног круга). Због тога је у новијим истраживањима истакнуто да „замах којим је епско песништво предромантизма одједном обасуло српску књижевност на међи XVIII и XIX века личи помало на један спонтани покушај да се читава стара српска књижевност путописа и житија обнови у стиху...“[101] Ово мишљење скреће пажњу и на други значајан чинилац који је деловао подстицајно на епско песништво српских предромантичара, а то су барокни путописи и водичи по светим местима (проскинитарији), чији се елементи посредно или непосредно рефлектују у поменутим делима. Исто тако, барокна књижевност је могла бити интересантна за представнике овог поетског тока и по епском стваралаштву у стиху: барокна епика дубровачких песника доживљава нову рецепцију у нашој литератури првих деценија XIX века, а нека од најбољих дела ове врсте прештампава ћирилицом управо Јефтимије Поповић, један од водећих епских песника српског предромантизма. Старој српској и барокној литератури дугује пре свега религиозни еп предромантичара, као и она струја тога песништва која настаје негде на граници између религиозне и историјске епике, струја чије су карактеристичне теме путовања до хришћанских светих места, историјска (и „историјска“) збивања везана за та места, те описи и хронике манастира. Трећи значајан моменат у генези српског предромантичког епа је усмено песништво, чији се утицај огледа превасходно на формалном плану, јер десетерац, пре свега асиметрични, постаје преовлађујући стих предромантичке епике, као што и неки други силабички стихови који се понекад јављају у овим делима – примерице симетрични осмерац – нису далеко од прозодијских образаца усмене поезије. Поменути утицај може се понекад сагледати и на микростилском, па и тематском плану (карактеристичном за овај усмено-поетски материјал, који је Вук назвао

101 Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности,* Београд 1983, стр. 490.

„пјесме јуначке“). С друге стране, тај утицај можемо открити и у једној посебној димензији: у блискости предромантичких религиозних спевова побожним песмама усмене епике, које су у то доба интензивно неговане на „слепачкој академији“ у Иригу (некој врсти гусларског центра, где су „школовани“ многи певачи усмене поезије) и које су имале знатну публику међу нашим живљем у средњем Подунављу.[102] Притом, не треба губити из вида ни извесну посредничку улогу коју је у овом процесу прожимања усменог и предромантичарског епског песништва одиграла писана десетерачка поезија, „на народну“ или права народна, присутна у рукописним песмарицама XVIII и XIX века, као и код Качића, у његовом *Разговору угодном народа словинскога* (књизи коју су широко прихватили и српски читаоци), те у спеву *Сатир или ти дивји човик* хрватског просветитељског писца Матије Антуна Рељковића, делу које на међи XVIII и XIX века доживљава два поновљена, ћириличка издања, а које представља први уметнички еп у асиметричком десетерцу, на који су се наши аутори у својој аналогној оријентацији могли угледати (Рељковићев спев могао је за поменуте ауторе бити занимљив и по неким другим цртама које је садржао, на пример, по критичкој етнологији). Четврти важнији чинилац генезе српског предромантичког епа, превасходно оне његове струје коју карактерише религиозна тематика, могли би представљати побожно-моралистички спевови грчке и руске књижевности XVII и XVIII века, који су пуни чудеса, егзотике и елемената фантастике; у сваком случају, непосредна веза ових спевова са стваралаштвом Викентија Ракића, једног од родоначелника поменутог поетског тока код нас, несумњиво је утврђена.[103] Уочавање ових елемената,

102 На ову везу српског предромантичког епа и песништва негованог на „слепачкој академији“ указао је, анализирајући Видаковићеве епове, Павле Поповић (П. Поповић, *Милован Видаковић,* Београд 1934, стр. 25). Сасвим је извесно да је и већина осталих наших епских песника (Гаврило Ковачевић, Викентије Ракић итд.), који су, као и Видаковић, били у живој вези са овим географско-културним простором, познавала побожну поезију стварану око „слепачке академије“, што је свакако могло утицати на њихове спевове религиозне тематике.

103 Драг. Павловић, „Викентије Ракић“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, 1935, књ. VIII, св. 3, стр. 360– 371 и Нићифор Вукадиновић, „О преводима Вићентија Ракића са грчког“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 1936,

релевантних за настанак српског предромантичког епа, важно је за нас и стога што сваки од њих на свој начин оставља специфичне трагове у фантастичком слоју тог песништва. Једном речју): наведени извори генезе епског песништва српског предромантизма истовремено су и значајни извори његове фантастичке компоненте. Традиција наше старе књижевности и хришћанске религиозне литературе уопште унела је у ова дела своје карактеристичне кодове фантастичког, али и бројне садржинске могућности за њену реализацију, концентришући текстуалну визуру, у духу житијне и хагиографске литературе, на чуда светаца, на њихове натприродне моћи, на читав сплет тајанствених, ирационалних и мистичних збивања везаних за њих, и детерминишући увођење оностраног плана као истински делатног реалитета једне интегралне стварности, у којој егзистирају јунаци тих дела. Барокни путопис предао је у наслеђе предромантичкој епици, поред осталог,[104] и интересовање за чудесно и егзотично, за црквене култове и легенде везане за хришћанска света места и поједине локалитете сакралног карактера. Усмено песништво – а повезано са њим и усмено стваралаштво уопште – у овом контексту је деловало не само кроз импулсе које су фантастичкој компоненти наших спевова давали они типови фантастике које сретамо у усменој књижевности него и кроз читав онај материјал фолклорне фантастичке грађе који интензивно улази у хоризонт интересовања наших предромантичара захваљујући оријентацији српског просветитељства према критичкој етнологији: „Фантастика у спевовима Викентија Ракића и Милована Видаковића ... не може се схватити и објаснити до краја без улажења у питање овог слоја у народним веровањима која су записана у предромантичкој епоси“.[105] О овим аспектима биће још речи, но већ сада треба истаћи да су међу наведеним утицајима за фантастичку компоненту епског

књ. XVI, св. 1, стр. 51–64 и св. 2, стр. 255–262. О руским религиозним еповима XVIII века видети: А. М. Панченко – Г. Н. Мойсиева, „Новые идеологические и художественные явления литературной жизни первой чертвети XVIII в“, *История русской литературы I,* Ленинград 1980, стр. 415–425.

104 О односу барокног путописа и епског песништва српског предромантизма исцрпније је писао Милорад Павић у *Историји српске књижевности барокног доба,* Београд 1970, стр. 322–324.

105 Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности,* Београд 1983, стр. 553.

песништва српског предромантизма најзначајнији били они који су долазили из традицијског корпуса старе литературе (или њеним посредништвом, као што је случај са Библијом и религиозном литературом новијег времена).

Са становишта тематске класификације, српски предромантички епови могли би се поделити на две основне групе: првој припадају *религиозни,* а другој *историјско-јуначки епови.* Треба нагласити да се може говорити и о зачетку треће, *просветитељско-дидактичке* струје у оквиру епског песништва српског предромантизма, но она ипак, као посебна оријентација, није ухватила дубље корене у овом поетском току (њу, тј. прве наговештаје њеног формирања представљају два кратка дидактичка спева: десетерачки *Љубосава и Радован* митрополита Стефана Стратимировића и *Стихи каковим образом љубов у браку сохранити можно* Атанасија Стојковића, оба из 1800. године). Наравно, не може се увек тражити сасвим чиста припадност некој од ове две групе, јер се у појединим делима преплиће религијска и историјска тематика: такав је, на пример, случај са Ракићевим спевовима *Историја о разоренији последњем свјатаго града Јерусалима* (1804) и *Историја о плененији славнаго Царигрода* (1804), које неки проучаваоци ипак сврставају у историјске спевове;[106] сличан је случај и са стихованим описима-хроникама манастира. Исто тако, у свакој од основних група предромантичких епова могу се уочити неколике подврсте. Што се тиче религиозног епа, ту имамо пре свега спевове-житија српских или византијских светаца, затим спевове-житија библијских личности (понекад стихована епика обрађује само поједине фрагменте поменутих житија), те, најзад, уз претходно наведену ограду, стиховане описе-хронике манастира и побожне спевове-водиче/путописе по хришћанским светим местима. Историјско-јуначки еп српског предромантизма такође обухвата неколико мањих, тематски повезаних скупина: спевове о „косовској легенди“, о „славним српским мужевима“ (углавном средњовековним јунацима), епске хронике „знаменитих догађаја новије српске историје“ (Првог и Другог српског устанка, те ослободилачке борбе Црне Горе), као и епове на теме из светске историје (првенствено историје хришћанског Истока).

106 Драг. Павловић, *нав. дело,* стр. 368.

2. РЕЛИГИОЗНИ ЕП КАО ПРОСТОР ЧИСТЕ ФАНТАСТИКЕ

Евидентно је да фантастика није подједнако присутна у обе наведене групације: она најизразитије обележава религиозни еп (како у квантитативном, тако и у квалитативном смислу), у историјско-јуначким спевовима појављује се знатно ређе, а у оној струји коју смо назвали зачетком дидактичког епа фантастичка компонента уопште није присутна. Већ и сама по себи, ова „хијерархија" заступљености фантастике у епском песништву српског предромантизма упућује на неке општије закључке; с друге стране, поменуту диспропорцију додатно осветљава чињеница да и унутар сваке од поменутих група фантастика егзистира по сличном, врло индикативном обрасцу, тј. да је и ту неједнако распоређена. Тако, оне подврсте религиозног епа које се везују и за неке компоненте историјске епике (као што је, рецимо, случај са стихованим описима-хроникама манастира) показују мању склоност ка фантастичком дискурсу него спевови-житија (који се остварују искључиво у моделу религиозног епа). У историјско-јуначким еповима, опет, присуство фантастике је веће уколико су интензивније прожети елементима друге основне поетско-епске парадигме нашег предромантизма (као што је случај са еповима тематски окренутим историји хришћанског Истока), док њен значај опада и постаје сасвим занемарљив у делима која се остварују у чистијем жанровском моделу историјско-јуначке епике. Најзад, све ово још јасније долази до изражаја када се – у светлости описане релације – размотре ауторски опуси појединих песника. Код Викентија Ракића, на пример, нашег најпродуктивнијег тадашњег епског песника, стваралаца чија стихована житија обилују фантастиком (а многа су и у целини заснована на њеним кодовима), појављивање и улога фантастичке компоненте утолико су незнатнији уколико се више удаљава од чистог религиозног епа: то можемо пратити почевши од његових већ наведених дела (*Исшорије о разорениј̄и ӣоследњем свјашаго ӣрада Јерусалима* и *Исшорије о ӣлененији славнаго Цариӣрада*), која настају негде на граници између историјске и религиозне епике и у којима се понекад јављају фантастички елементи (али су и квантитативно

и квалитативно много слабије изражени но у његовим стихованим житијима), па све до кратког спева *Песн церноїорскаја* (из 1803), који је (једини у његовом опусу) у потпуности реализован у моделу историјско-јуначког епског песништва, али који представља и једини Ракићев спев у ком се уопште не појављује фантастика.

Све у свему, може се несумњиво констатовати да је фантастика у епском песништву српског предромантизма везана превасходно за модел религиозног епа; с друге стране, на потпуно супротном полу стоји струја коју смо назвали зачетком дидактичког епа, где уопште не налазимо фантастичке елементе. Парадигматично значење које ова релација има за разумевање природе и особености фантастике у нашој предромантичарској епици можемо схватити ако уочимо да обе поменуте жанровске структуре (религиозни и дидактички еп), онакве какве су формиране у српској књижевности тог времена, подразумевају одређену утилитарност, извесну морално-дидактичку тенденцију: управо различито рефлектовање те тенденције у овим жанровима открива и један од главних разлога интензивног продора фантастике у религиозни еп. Док типична просветитељска, рационалистичка дидактика, каква карактерише наше дидактичке спевове, у својој суштини представља препреку ирационалном, натприродном, фантастичком (могло би се чак рећи: она је најчешће манифестно *ӣроӣив* таквих феномена), дотле је религиозни еп – више но остали жанрови српске предромантичарске књижевности – остао изван домашаја овакве врсте утилитарности, пошто је у његовој структури аналогно место заузимала хришћанска поучно-моралистичка компонента. Међутим, последњем поменутом типу морално-дидактичког усмерења не само да није стран, непримерен и дубоко супротан фантастички дискурс, него је за њега управо чудесно, ирационално и фантастичко основно подручје у којем се остварује и кроз које се доказује његова истина и његов смисао, једном речју: фантастика је основно „очигледно средство“ хришћанске религиозне моралке, главни доказни материјал њене исправности и њене сврховитости. Сва фантастичка збивања што су везана за ликове који представљају идеал-моделе хришћанске врлине или су оностранa потврда њихове изузетности, њиховог божанског изаслаништва и божанског духа, којим су прожети

(али и потврда заштитничког свеприсуства Бога), или су нека врста илустрације божје моћи (односно моћи којом он дарује оне што га следе) и практична манифестација, „стварносна“ реализација оне хришћанске истине коју проповеда одређена света личност. Овакви кодови присутни су у хришћанској литератури још од Библије, да би у списима хагиографског карактера представљали једну од доминантних компоненти;[107] исти елементи (везани за поменути тип морално-дидактичке тенденције) прожимају и српски предромантички религиозни еп, који – не заборавимо – много дугује управо традицији наше старе житијне књижевности, те Библији и побожној литератури новијих времена. Сходно наведеним елементима, жанр о коме је реч подразумева и садржаје који већ по својој природи суштински кореспондирају са просторима аутентичне, чисте фантастике. Заправо, ти садржаји својим битним аспектима егзистирају управо у поменутим просторима захваљујући томе што, заснован на хришћанској визији Универзума, свет ових дела није манихејски подељен на „стварно“ и „нестварно“, већ се обликује у перспективи једне интегралне стварности што као реалитете обједињује и „стварно“ и „нестварно“, стварности чији је фундаментални фон управо оностранo, које учествује у том свету и управља њиме својим специфичним – слободно можемо рећи: фантастичким – премисама, законима и логиком: тежиште ту није само на непосредном говору о једној битно другачијој збиљи и њеном директном приказивању/представљању него и на посредном упућивању на Неизрециво. Насупрот томе, наши предромантички спевови историјско-јуначке тематике одређени су другачијом (нефантастичком) грађом и интенционалношћу (пре свега потребом да се озбиљно, па и патетично, проговори о славној националној прошлости), што је на својеврстан начин представљало препреку интензивнијем и доследнијем увођењу фантастичке компоненте: ту је увек у првом плану етички и историјски смисао

107 Где се, као и у нашим предромантичким религиозним еповима, најчешће реализују кроз слику чуда (светитеља, пророка, Исуса, Бога). О таквом значењу чуда у Библији видети: Xavier Léon – Dufour, *Рјечник библијске ѿеолоѿије,* Загреб 1980, стр. 161–164 (одредница *Чудо).*

описаних збивања, а не њихов евентуални спиритуални, религиозни, мистички, езотеријски и есхатолошки аспект (одакле, као што смо видели, директна линија води у фантастику).

Чини се да би у описаним жанровским претпоставкама требало потражити главне разлоге за неупоредиво веће и комплексније присуство фантастике у религиозном епу него у осталим струјама српске предромантичке епике. Може се, дакле, закључити да је фантастика у епском песништву српског предромантизма најдубље везана за модел религиозног епа (у другим врстама тог песништва присутнија је уколико у њих продиру компоненте поменутог модела), превасходно зато што се, ослањањем на традицију чији су представници Библија, стара српска литература и хришћанска побожна књижевност новијих времена,[108] тај модел темељи на одређеним поетичким моментима који омогућавају (а често готово и намећу) „легализацију“ фантастичког у његовој структури. Најзад, не треба губити из вида ни чињеницу да описани елементи – као и тематика религиозних спевова уопште – представљају плодно тло за реализацију актуелних предромантичарских интересовања за ониричко, чудесно и егзотично, за хришћанску митологију и симболику итд., те да се неки од ових песника и у другим видовима свог стваралаштва озбиљније окрећу фантастици (то се пре свега односи на Милована Видаковића и Викентија Ракића), што у најмању руку сведочи о одређеном ауторском укусу и сензибилитету, који постоје и изван конкретних жанровских претпоставки.

У овом контексту посебно вреди истаћи да у религиозним спевовима српских предромантичара доминира чиста фантастика, као и да у већини ових поетских творевина није реч само о повременим продорима фантастичког у једну текстуру која је иначе сасвим другачије природе, него је фантастика преовлађујућа компонента целокупне структуре дела и оно без остатка егзистира у просторима фантастичке литерарне праксе: такав је, рецимо,

108 То је традиција на коју се, уосталом, ослања и усмена побожна поезија, негована посебно око „слепачке академије“ у Иригу. Та поезија је, можда, у неким случајевима могла одиграти и улогу посредника између поменуте традиције и новог, предромантичког епа.

случај управо са два остварења која спадају у сам врх поетско-епске продукције наших предромантичара, *Једним от чудес св. Василија* (1808), спевом Викентија Ракића, који се у литератури обично назива *Песма о Еладију,*[109] и *Плачем Рахили* (1808) Константина Маринковића. Ове особине фантастичке компоненте српског предромантичког религиозног епа могле би се несумњиво довести у везу са претходно описаним разлозима велике распрострањености фантастике у том жанру, јер исти елементи подразумевају и одговарајуће видове фантастичког дискурса. С друге стране, не треба губити из вида ни могућност да су српски предромантичари доживљавали стиховне форме као мање погодне не само за типичну просветитељску дидактику него и за многе друге просветитељско-рационалистичке захвате (о чему речито сведочи и неуспех дидактичке струје епског песништва): у такве захвате свакако спадају и поједини модуси фантастике с кључем, какве сретамо у нашој предромантичкој прози. Најзад, и усмено стваралаштво сродно епу религиозне провенијенције познавало је сличне видове фантастике,[110] јер су поједини његови облици и сами настајали у суседству традиције старе српске књижевности и хришћанске побожне литературе уопште.

Дакле, у српском предромантичком епу готово уопште не сретамо онај вид фантастике за који је карактеристична релација: фантастичко збивање/слика – рационални кључ, онај образац у којем присутни елементи фантастике добијају одмах или током текста рационално објашњење и тако губе статус фантастичког предмета. Зато је, међутим, изузетно фреквентан онај вид у којем се фантастичко осмишљава унутар себе самог, тј. где нема неких додатних објашњења и „оправдања“ његовог појављивања; такође наилазимо и на ону парадигму у којој се једна привидно реалистичка текстуална структура преводи у нову раван фантастичким кључем,

109 Видети: Драг. Павловић, *нав. дело,* стр. 366 и Милорад Павић, *нав. дело,* стр. 489.

110 О присуству у усменом стваралаштву неких фантастичких тема које ће се јавити и у религиозном епу српског предромантизма писали су Павле Поповић (*нав. дело,* стр. 24 и 299) и Павле Стевановић („Приповетка о човеку који се продао ђаволу“, Београд 1934, стр. 108–118).

те тако, захваљујући тој интервенцији, распознајемо њену другу, скривену природу, њен истински фантастички статус. Дакле, може се рећи да, када је реч о фантастичкој компоненти, српски предромантички еп обележавају они њени видови који гравитирају ка апсолутно немиметичком типу књижевног дискурса, да би многи од ових епова (превасходно религиозни) у потпуности егзистирали у простору таквог дискурса. О значају фантастике у овим делима сведочи и то што последња два поменута обрасца њене реализације (а управо они представљају чисту фантастику), чак и када не захватају целокупну структуру текста, уносе у њу властите елементе који добијају повлашћено место. Наиме, и када се фантастика јавља као једна од недоминирајућих компоненти дела, ретко ћемо је наћи у улози незнатног онеобичавајућег импулса, који ту долази тек као нека врста освежења, без дубље, озбиљније везе са главним текстуалним токовима. Напротив, фантастика у еповима српских предромантичара и у поменутим случајевима поседује такав положај и улогу који је чине битном одредницом структуре дела, елементом који пресудно одређује неке важне компоненте и слојеве текста. Две најтипичније ситуације у том контексту су када управо фантастички сегменти представљају основно исходиште и најрелевантнију детерминанту фабулативно-сижејне конструкције (оваква релација је обично везана за профетски сан, који предсказује, па и предодређује један комплекс догађаја што се у спеву одвијају до следећег, истоврсног сна), или када повремено присутна фантастичка компонента активно учествује у профилирању главних јунака ових дела, какав је најчешће случај у религиозним спевовима. Могло би се рећи да су ти ликови овде у најбитнијим својим цртама представљени и обликовани управо језиком фантастике, која директно указује на природу и посебност јунака – божјег изабраника – на тај начин што је он у могућности да (најчешће путем сна, али и другим средствима) комуницира са небеским светом, који му, уосталом, и подарује натприродне моћи, а даља употреба тих моћи „спецификује“ врлине и прерогативе узорног, идеалног хришћанског подвижника (какви су по правилу светитељи – главни јунаци српског предромантичког религиозног епа). Наравно, у примерима где фантастика захвата целокупни

простор дела (а сви они су везани за жанровски модел религиозног епа), где она представља највишу, апсолутну доминанту текста, није реч само о таквом њеном положају: овде су иницијација, читав ток и разрешење описаних збивања у сфери фантастике, она је главни фон према којем се одређују наративни токови и сви други релевантни елементи текста (без обзира на то да ли су и сами фантастичке природе), централна тачка у којој се они сажимају и из које происходе ...

3. ФИЛОЗОФСКО-РЕЛИГИОЗНА ФУНКЦИЈА ФАНТАСТИКЕ

У вези са претходним објашњењима треба посматрати и функције фантастичког дискурса у спевовима српских предромантичара. Пошто се, као што смо видели, у овим делима најчешће појављује чиста фантастика, јасно је да ће у њима мање бити наглашена спољашња, нефантастичка функцијска усмерења, а да ће изразитије бити оне функције фантастичког дискурса у којима је спољашње усмерење слабије испољено или је сасвим одсутно. С обзиром на изворе и тематику религиозног епа српског предромантизма, нормално је да је у њему посебно наглашена филозофско-религиозна (или, у сведенијој, једноставнијој варијанти, религиозно-етичка) функција фантастичког дискурса. Једна од најуочљивијих специфичности у том контексту јесте често појављивање фантастичке секвенце у улози параболе, што је присутно у многим од ових епова, а за шта парадигматичан пример даје *Житије св. Јевстатија Плакиди* Викентија Ракића (1803):

...Баш у лову Плакиди се случи,
На Јелена једноīа улучи.
Поче њеīа Плакида терати,
А он пред њим у луīа бежати.
Заведе īа у дубљину луīа,
Док се раста од сви своји друīа.
Стаде Јелен пред њиме далеко,
И показа Чудо превелико:

На главу му крест од злата стоји,
Даље гонит Плакида се боји.
И на крсту он види Исуса,
Ту не оста Плакида без суза.
От велика он страха дркташе,
Церној земљи он даље падаше.
Глас од креста њему проговара:
.....
Нећу више да у тами стојиш,
Него хоћу да ми верно служиш ...

(Викентије Ракић, *нав. дело,* стр. 5).

Овде се може препознати парабола о *уловљеној души,* позната и радо коришћена у хришћанској књижевности, коју Ракић даје кроз фантастичку слику у чијој је основи један од фреквентнијих топоа фантастичке литературе уопште: то је *чудесни преображај,* познати модус фантастичке метаморфозе збиље. Филозофско-религиозну функцију фантастичког дискурса такође репрезентују и бројна места у овим спевавима где се кроз фантастичку сцену или слику (дакле, посредно, на недискурзиван начин) имплицира неки филозофско-етички проблем, онако како га поима хришћанско учење. Тако, рецимо, у првом делу Ракићеве *Песме о Еладију,* окретање заљубљеног слуге ђаволу и потписивање њиховог уговора третира се превасходно као одрицање од врлине и ума, као нарушавање светлих простора духа које отвара хришћанска вера: ту се потенцира идеја о вечном присуству и мрачној привлачности зла и о његовој константној конфронтацији са супротним принципом, који, у обичном човеку, често губи битку. Најзад, овде треба поменути и оне фантастичке сцене у којима се – најчешће путем сна или „будне визије“ – објављује истина или посредно спознаје неизрециви божански смисао: таква је, на пример, улога сцене са анђелом у *Плачу Рахили* Константина Маринковића, где он, обавештавајући свету породицу о нужности изненадног бекства, открива значајне елементе једног метафизичког пројекта, чије је остварење управо започело.

О релевантности поменуте функције фантастичког дискурса у српском предромантичком епу сведочи и то што аналогне тенденције

прожимају фантастичку компоненту ових текстова, чак и када је њено примарно функцијско одређење другачије. То се лепо види у случајевима када је у фантастичком дискурсу наших спевова наглашенија објективацијска функција. Пошто се, као што знамо, објективација једне фантастичке стварности овде одиграва у оквиру координатног система суштински одређеног хришћанским митосом и теологијом, система који подразумева као свој битан елеменат одговарајући филозофско-етички и религиозни код, разумљиво је што фантастички дискурс у овим делима носи његове трагове чак и када егзистира изван непосредне функционализације у том правцу. Многобројна чудеса светитеља и разна „прејестествена“ збивања, којих су пуна „стихована житија“ српског предромантизма, треба посматрати у наведеном контексту: у њиховој објективацијској функцији, али и у описаној двострукости, која им увек подарује додатни (филозофско-религиозни или религиозно-етички) смисао. Исто то важи и за пророчке снове, који представљају једну од најприсутнијих фантазми у овим делима: они такође, осим што упредмећују једну другачију, фантастичку парадигму збиље, увек подразумевају и неку врсту – експлицитне или имплицитне – рефлексије о тој збиљи, асоцирајући, а понекад и директно износећи, теолошку дискурзију, односно фигурирајући као потврда Творчевог смисла и његовог метафизичког пројекта. У вези са овим важно је запазити да је фантастички дискурс управо у тој, објективацијској функцији најподеснији за већ истакнуту круцијалну улогу у структури нашег предромантичког епа: наиме, он тако најоптималније омогућава својеврсну карактеризацију ликова за које је везан, тако се најдиректније открива и потврђује њихова светост, али и њихове, овом парадигмом објективиране спиритуалне моћи кроз фантастичку акцију сугерирају додатне особине оних који их поседују – психолошке, морално-етичке, духовне.[111]

111 У литератури о епском песништву истиче се као једно од његових основних обележја то да се карактери јунака чвршће формирају кроз већи број акција. „У тим се акцијама карактери јунака онда јасније профилирају“, каже Павао Павличић (*нав. дело,* стр. 535). Парафразирајући ово мишљење и примењујући га на материјал који истражујемо, могли бисмо рећи да се у религиозним спевовима српског предромантизма карактери јунака јасније профилирају управо у фантастичкој акцији или акцији која је, по правилу, негде на граници фантастике...

Најзад, да бисмо у целини разумели ове процесе, морамо имати на уму и чињеницу да је једна од структуралних доминанти песништва о којем говоримо управо специфична религиозна дидактика (која прожима фундаменталне димензије текста), оријентација коју смо назвали хришћанском поучно-моралистичком тенденцијом, а која овим делима отвара и значајне просторе за реализацију фантастике, тако да је фантастичка компонента овде (без обзира на њене видове и функције у конкретним остварењима) у великој мери обележена елементима поменуте тенденције.

4. ОНИРИЧКА ФАНТАСТИКА: ПРОРОЧКИ САН

Када је реч о стиловима фантастике, може се уочити да аутори наших спевова показују велику склоност ка ониричкој фантастици, с тим што је овде њен најприсутнији облик онај који се заснива на пророчком/профетском сну. Осим што већ и сам предромантичарски сензибилитет и поетику карактерише вишеструко интересовање за сан,[112] могу се пронаћи и посебни извори таквог усмерења у нашим поетско-епским текстовима. Основни подстицаји у том правцу били су двоструки: с једне стране, долазили су из Библије и српске средњовековне (превасходно житијне) књижевности, као и из новије грчке и руске популарне религиозне литературе, а, с друге стране, из усменог стваралаштва (које је на овом плану повезано са претходним подручјем утолико што подразумева и један слој ониричке симбологије и онироманике хришћанске провенијенције). Познато је да се у Библији, пре свега у старозаветном корпусу текстова, интензивно користе снови (врло често управо пророчког типа), кроз које се Бог обраћа људима (углавном својим изабраницима) и који стога, у таквом контексту, већ *a priori* имају статус „стварне фикције“ (поменути статус се, по правилу, и потврђује доцнијим попуњењем поруке ових снова);[113] новија хришћанска

112 Видети: Милорад Павић, „Рађање нове осећајности“ *(нав. дело,* стр. 464–468).

113 Видети: Havier Léon – Durfour, *нав. дело,* стр. 1124– 1127 (одредница *Сан) и* 1221–1223 (одредница *Снови);* занимљива запажања о сновима у Старом завету

побожно-популарна литература и наша стара житијна књижевност такође користе снове у улози медија кроз који проговара и своје поруке шаље једна виша стварност. Заправо, за традицију хришћанске религиозне књижевности карактеристична је значајна улога сна, који ту представља неку врсту моста између божанског (небеског) и људског (земаљског) света: управо такав модел најчешће је и у основи ониричке фантастике епског песништва српског предромантизма. У нашој усменој поезији, опет, профетски сан егзистира као главни модус ониричке имагинације и као важна структурална компонента многих поетских творевина;[114] осим тога, за сан је у народном стваралаштву везан *један систем* фолклорних веровања и обичаја, у којем се он јавља превасходно као материјал народне онироманитике (јер, по том схватању, у сну душа стиче натприродну, магијску, ванчулну моћ опажања и спознаје).[115]

Већ смо нагласили да у предромантичким религиозним спевовима пророчки сан (тј. фантастички дискурс утемељен на њему) има запажено место у структури дела, јер представља једну од главних детерминанти фабулативно-сижејне конструкције. Карактеристичан пример за то је *Историја о прекрасном Јосифу* Милована Видаковића (1805), еп који започиње Јосифовим двоструким сном – предсказањем, у коме му се прориче будућа част, слава и величина (тј. сан говори о догађајима који ће се у будућности доиста одиграти) и који, у ствари, изазива раскол међу браћом: браћа су наслутила профетско значење ониричких симбола – снопља које се клања пред Јосифовим снопом, те Сунца, Месеца и звезда, који такође одају почаст Јосифу. Тако се (тј. путем сна) покреће, активира наративни ток, тако се отвара почетак и заплет приче, да би се поетско-наративна структура затворила и текст завршио у тренутку потпуног постварења исходишног сна, када је и последњи елеменат његовог симболичког предсказања целовито

изнела је Ивана Вулетић („Симболичност снова у Старом завету“, *Поља*, књ. XXVI, бр. 254, април 1980, стр. 145–151), обративши посебну пажњу на профетски сан.

114 О томе исцрпно пише Борђе Јанић у огледу „Снови и њихови симболи у српскохрватским народним песмама“, *Градина*, год. XV, 1980, бр. 3, стр. 121–161.

115 О сновима у српским фолклорним веровањима видети: др Радован Казимировић, *Чарање, гатање, врачање и прорицање у нашем народу*, Београд 1941 (посебно одељак „Гатање по значајним или судбоносним сновима“, стр. 312–328).

потврђен и реализован. Дакле, на почетку и на крају дела функционише као детерминанта овај пророчки сан (испрва као ониричка иницијација, а затим као реалитет чији су обриси управо у њој формирани): он отвара и затвара фабулативно-сижејну структуру, а између те две крајње тачке у тексту се одвија збивање које бисмо могли описати као *постепено приближавање комплетном остварењу визије из поменутог сна* (тј. поступно постварење поменутих ониричко-симболичких представа и преображај иреалности света сна у реалност материјалног света, што представља карактеристичан метод конституисања оваквог фантастичког дискурса). Међутим, и у простору између те две тачке, поједине секвенце одређене су истоврсним сновима, тако да се профетски сан указује и као значајан делатни елеменат *читавог* сижејног склопа. Наравно, треба имати на уму да је у српском предромантичком религиозном епу овакво дејство профетских снова омогућено управо захваљујући томе што и они сами егзистирају у координатном систему хришћанске космологије и теологије, јер тај систем даје покриће за овакву концепцију и улогу ониричког тиме што га третира као феномен који је – у крајњој инстанци – божанског порекла и природе.

Ова врста снова у епском песништву српског предромантизма може се поделити на две групе: једној би припадали они за које није везано експлицитно тумачење, него се њихов профетски смисао открива кроз саму материјализацију њиховог (по правилу симболичког) предсказања, кроз његово претварање у реалитет текстуалне збиље; другој групи припадали би они пророчки снови који такође наслућују и формирају обрисе једне будуће стварности, али у којима се и пре њене реализације директно открива предестинацијски смисао сна тако што га прати и експлицитно тумачење – „толковаије" – његовог садржаја (то тумачење понекад се даје одмах, непосредно после сна, а понекад се одлаже и износи током самог процеса његовог постварења).[116] Док последњу наведену

116 Занимљиво је да по класификацијским критеријумима које предлаже Бранислав Крстић („Природни снови у нашим народним песмама", *Прилози проучавању народне поезије*, год. II, 1935, св. 2, стр. 222) у нашим спевовима готово и нема *природних снова,* него углавном припадају скупини коју Крстић назива *окултни снови.* Вероватно је разлог томе управо религиозни оквир наших спевова, јер су, захваљујући њему, актери и покретачи ових снова и сами фантастичка бића или барем – као носиоци

групу представљају углавном снови дати у рудиментарном облику, често само скицирани, тек (у неколико стихова) оцртаних контура, далеко јаснијег и једноставнијег симболичког језика, дотле прва врста пророчких снова подразумева знатно развијеније онирички форме, дубље уписану и разгранатију симболику, разуђеније и комплексније слике, а неретко су то и обимније целине. Ово је и разумљиво с обзиром на чињеницу да је у пророчким сновима за које се не везује неко додатно тумачење оно што ће се догодити речено *само* онирички језиком и зато тај језик мора бити максимално разрађен; када су, међутим, у питању пророчки снови другачије врсте, тежиште профетског није само на сну него и на тумачењу, које може да надокнади извесну површност и неизграђеност онирички слике, јер и „толковаиије“ оностране истине је божји дар, као што каже и Видаковић у једној таквој сцени *Историје о прекрасном Јосифу:*

...Цар Јосифа на само отзове
И по реду сне шему казује.
Ал' Бої со тим Јосифа обдари,
Разумети чувство му отвори,
Да он може то истолковати...
(Милован Видаковић, *нав. дело,* стр. 51).

Најзад, важно је уочити и то да се овде оностранн концепт збивања, који у виду предсказања откривају профетски снови, *мора* реализовати, опредмећење таквог сна је – као и у романима српских предромантичара – *неминовно,* што је карактеристично за овај тип фантастике уопште. То се дешава увек, чак и онда када су симболи и слике пророчког сна врло сложени, односећи се на шири и комплекснији склоп будућих збивања, као што је случај са једним од занимљивих примера ове врсте у нашим спевовима, сном старог пустињака, који се појављује на почетку Видаковићевог последњег епа *Песн ироическа о свјатом В. М. Георгију* (1839). Овај сан такође

натприродних моћи – имају такав статус. С друге стране, ови снови су *увек* глас једне оностране стварности, никако обичан унутрашњи доживљај јунака. Стога се Крстићева подела не чини примењивом на српску предромантичку религиозну епику.

има улогу неке врсте пролога и детерминанте фабулативно-сижејне конструкције откривајући/предодређујући будућу животну путању и судбину Св. Георгија готово до детаља: притом је занимљиво истаћи да се – и поред распрострањености ове легенде у источнохришћанским књижевностима и нашој усменој поезији – поменути сан не појављује ни у једној познатој литерарној обради теме о Св. великомученику Георгију:[117]

...Видим небо отворено,
И један светлиј зрак
Кој' се спусти устремљено
На густ некиј облак;
Која темност светлостију
Наједанпут расу.
И ја смотрим с радостију
Тиху неку росу,
Које капље сад бисерне
Падну ми у очи,
Ко брилиант лучезарне
Да се чисто укочи!
Светлост мало раствори се,
Кад ал' ново чудо
На облаку појави се,
Насрам која ја стадо;
Љуболитно установим
Сад ја взор мој на овај,
Кад ал' церков неку видим
На воздуху, као рај;
Која тихо у светлости
На земљу се пусти,
И ишчезне свет небесниј
И облаци јасни.
Ја се на то сад приближим
У сну да ју видим,

117 Павле Поповић, *нав. дело,* стр. 299.

Но како се сад уплашим
И наново зачудим!
Кад усмотрим изненада
Ту једноіа човека,
То је, сине, једна људа
Преко мере велика!
Главом својом надвишује
Све у іори растове,
Све их руком он сваљује,
Ко олуја снопове;
Из уста му пламен букће
Како іод из пакла,
Зуби шкрипи и сав дркће
Ко да іризе стакла:
Под њим земља уіаба се
И на свакиј корак
Окол' себе обзира се
Као поінат курјак.
От јарости из ноздерва
Густ му дим се маіли,
Све пред собом крши дрва
И некуд се наіли.
Церн у лицу, као ђаво,
И очи му кроваве,
Час на десно час на лево
Он избечи такове!
Бела пена и кровава
На уста му куља,
Али кадшто и зелена,
Као иста трава
Смотри церков, и на њу се
Тако силно устреми,
Под њим земља потресе се
Да чисто заірми.
Бор високиј десном руком
Он ишчупа из земље,

И замане мишцом јаком,
Дошерчавши до ње,
Да ју бором шако лупи
И са земљом сравни,
Ал' се на шо сад залеши
Младић некој славнијe
Који сшаде сад пред њеїа
С їолим мечем у руци,
И јуначки пої̄ледав їа
Сшани, рече, не шуци!
Сила швоја демонова
Већ, вели, пресшаје,
Свеша церков и Христова
Царицом пошаје!
Овај на шо очи своје
Тако разроїачи,
Ош муке їа зној пробије,
Пак се раскорачи,
И замане да удари
По пол їлаве Јуношу,
И сву церков да поквари,
Ал' на срећу лошу!
Јуноша їа ошшрим копљем
Наједанпуш прободе,
Облије їа кров са знојем,
Поведе се и паде!
Под њим земља зашресе се
Како јако лупи,
И Јуноша ужасне се,
Не сме да му приступи:
Сшао с копљем, пак їа їледи
Како очи превраћа,
Како зуби своји шкрипи,
По крови се праћа:
Усшао би, ал' не може,
Да младића сможди,

Док најпосле изнеможе
У сујетној надежди.
Клоне сасвим и мало се
Тек сад приталожи
И Јуноша усуди се
Да му се приближи:
С копљем својим окомице
У руку држећи,
Све лагано на окрисце
С ногу залазећи
Кад ал' Гигант ко иза сна
Жив му се појави,
И Јуношу от ужаса
Сад подиђу мрави
Гигант мало исправи се
И последње силе
Тек што своје сад потресе,
Пак и опет клоне.
Из уста му ружна пара
Ко дим густиј изиђе
Смрадом неким заудара
Но таки се разиђе:
На то земља потресе се
И сва древа заљуља,
Бездна нека отвори се,
Магла из ње покуља.
Младић истиј сад Гиганта
У ту бездну тури,
И бездна се маглови та
Таки опет затвори!
Окренем се и погледим
Сад у сну на церков;
Кад ал' златан венац видим
Где јој паде на кров.
На то венац из облака
Танко-светлиј другиј

Покаже се от востока
У шареној дуги;
Сплетен беше от ружица,
И белога крина,
На сред њега и чашица,
Виђаше се једна;
Који кад се ниже спусти
Воздухом на церков,
Чињаше се да ће пасти
И он сада на кров;
Но от крова окрене се
Јуноши на главу,
И чашица спусти му се
У руку његову:
Држи чашу он от злата
На којој и пише,
Које младић сад прочита,
ове речи бише
Венец теби о Јуноше
Над главом се вије,
Венец славе послан с више
Но тко чашу испије!
Напиток је из ње горак
Који многи пише,
Али зато дар је сладак
Који с венцем примише ...

(Милован Видаковић, *нав. дело,* стр. 7–12)

5. ОНИРИЧКА ФАНТАСТИКА: ВИДОВИТИ И ИСЦЕЛИТЕЉСКИ СНОВИ

Типолошком обрасцу онирички фантастике такође припадају и многобројни видовити снови, који су у нашим предромантичким спевовима још интензивније присутни него у романима. Овде откровења обично доносе светитељи или бића још непосредније везана за

невидљиву мистичну оностраност – небески свет (анђели, мистериозни глас који је божанског порекла и сл.), а тајанствено дејство видовитих снова превасходно је управљено не ка будућности (као што је случај са пророчким сновима), него ка минулој или актуелној реалности. Тако се може рећи да – за разлику од профетских снова, који на збиљу делују унапред, креирајући један поредак стварности који у моменту њиховог појављивања тек започиње да постоји као *могућност* – деловање ових снова тече уназад, јер они дејствују на један ток збивања који се већ увелико развија у тренутку њиховог појављивања: они, дакле, изнова преобликују једну збиљу која је већ готово сасвим формирана. У сваком случају ваља запазити да се суштина видовитих снова као темеља онирично-фантастичке конструкције у спевовима – као и у романима – српских предромантичара огледа у њиховој окултној вези са стварношћу, пошто они нису ни овде сведени на пуку илустрацију унутрашњег стања јунака или једноставни факт једне стандардне реалности, на чију логику и парадигме иначе немају дубљег утицаја. Њихова веза са спољашњом реалношћу поседује одређену фантазмичку димензију: они су јој надређени, намећући јој своја значења и своју логику, битно утичући на њена збивања, која се формирају у складу са њиховим порукама. Видовити снови су својеврстан простор у којем се разрешавају замршене нити реалне збиље (и кроз који се „фикција“ упредмећује као „реалитет“), они су у нашим спевовима – као и пророчки снови – медиј кроз који друга стварност (оностранi, божански свет) обликује ту збиљу.

Понекад фантастички дискурс утемељен на таквом моделу ониричког представља комплексну структуру, која – пре свега *као структура* – може деловати модерно, блиско сложенијим парадигмама фантастичког, које ће код нас стећи актуелност знатно касније. Такав је, рецимо, случај са епизодом о спасењу три војводе, из спева *Житије светитеља оца Николаја и сва његова чудеса* Јоана Милошевића (1837). Свети Николај ће ту директно из „објективне“ стварности ући у сан (тј. у другу, „фиктивну“ стварност – да би се по објављеној мисији поново вратио у прву), где ће указати на праву истину и разрешити загонетку три неправедно оптужене војводе; међутим, тај сан, у којем свети Николај преноси сањачу више надахнуће (тј. божанско откриће истине), на тајанствен начин се

и сам објективизује, престаје бити субјективна визија једног сањача, него се као неки посебан реалитет јавља у истом облику, исте ноћи, двојици различитих људи: цару Константину и градоначелнику, који су уплетени у поменуту ситуацију кажњавања праведника. Мистерија и окултно дејство овог сна тако су вишеструко умножени, он је у непрестаној вишесмерној интеракцији са обе поменуте стварности, између њих и њега константно траје један реверзибилан процес преливања, прожимања и сједињавања, а истовремено и сам сан на једном новом нивоу овде егзистира као фантастички реалитет. Јер, он се ту појављује као феномен који суштински мења уобичајене релације материјално–нематеријално: свети Николај у овај сан фактички улази, као у неки физички простор, али и излази из њега, враћа се у материјални свет, крећући се суверено у обе поменуте стварности (тачније: нарушавајући њихове познате, стандардне парадигме и успостављајући нове); исто тако – а можда баш захваљујући томе – сам сан задобија моћ остваривања сопствених паралелних егзистенција и умножавања сопствене „материјалности" на тај начин што у истом тренутку траје у свестима више појединаца.[118]

Посебно занимљиву групу у оквиру онирички фантастике наших религиозних спевова чине *исцелитељски снови.* Традиција исцелитељског сна веома је стара, потиче још из древних цивилизација Истока,[119] да би преко Хеладе ушла и у византијску онирологију и онирамантику (наравно, у христијанизованој верзији, испрва везана за култ св. Кузме и Дамјана), а одатле и у нашу, где се овај облик развијао у дослуху са постојећим, претхришћанским оничким веровањима и обичајима. У сваком случају, исцелитељске снове сретамо у: српској средњовековној књижевности и фолклорној предаји, а у предромантичком епском песништву религиозне тематике они су провасходно везани за ликове светитеља – главних јунака ових дела. Очигледно да и овде виша (трансцендентална, божанска) енергија представља

118 Говорећи о оваквим сновима (које назива „упоредним", „комплементарним" или „паралелним"), Роже Кајоа упућује и на њихове тананије међусобне односе, када други сан не само да потврђује веродостојност („објективност") првог, него представља и кључ за његово тумачење (Роже Кајоа, *Моћи сна* I, Загреб 1983, стр. 11–19).
119 Видети: М. Понграц – И. Сантнер, *Царство снова,* Загреб 1970, стр. 11–88 (поглавље „Повијест тумачења снова").

ону раван из које потиче и која, у ствари, омогућава њихово магијско-фантастичко дејство. Међутим, сам механизам њиховог деловања (тј. када је реч о тексту – превођење помоћу њих једне потенцијално реалистичке у фантастичку структуру) знатно је суптилнији: реч је о једној инверзијској имагинативној техници, где су улоге „сна“ и „јаве“ обрнуте, јер сан је оно подручје чији елементи и компоненте истински релевантно обликују свет (а јава је као његов одјек), и где је такође на сличан начин преокренут однос спиритуалног и физичког, духовног и материјалног, „нестварног“ и „стварног“, „реалног“ и „фиктивног“. У крајњој линији, у основи тог концепта почива идеја о свепрожимању космоса, космоса схваћеног као Све(т), као недељиве целине свега постојећег: видљивог и невидљивог, стварног и могућег, материјалног, нематеријалног и духовног. Стога ће привлачност исцелитељског сна понекад заинтригирати и нашу савремену фантастичку књижевност, а његов окултни механизам – као што ћемо видети у поглављу о кратким прозним формама – послужио је Викентију Ракићу као основни моделотворни принцип једног занимљивог остварења кратке прозне фантастике (*Чудо новејше свешої Спиридона* из 1803). Овај аутор показује слична интересовања и у спеву *Житије свешої Спиридона,* објављеном исте године, у епизоди о болести цара Константина. Исцелитељски сан овде игра двоструку улогу: у њему је не само кључ Константиновог оздрављења него и експлицитна објава светитељевих, Спиридонових, натприродних моћи, тј. објава његове сакралне мисије и божјег изабраништва (јер исцељење може донети само човек из царевог сна, изасланик Неба, а то је – установиће се – управо епископ Спиридон). Фантастички дискурс исте провенијенције јавља се и у већ помињаном делу Јоана Милошевића, *Житију свешишеља оца Николаја...* (епизода о повратку вида Стефану Дечанском), где исцелитељски сан недвосмислено открива трагове свог средњовековно-житијног порекла:

...Текем шшо іа дремање ухвашши,
Николаје руку му йрихвашши,
Пак му рече: „Је л ши у йамешши
Да ћу шеби зенице донешши?
Ја сам йослан дело исйуниши,

Твоје очи теби утврдити.“
Прикосну се Николај с прстима,
Стефановим слепима очима
И начини крестно знаменије,
Пак Стефану даде виденије
Говорећи: „Ко је мого дати,
Рожденому слепцу дароватн
Вид, очеса, утврдио нерви,
Тај Спаситељ твој вид теби первиј
Он дарује.“ Пак невидим буде,
Стефан презну и упледи људе...

(Јоан Милошевић, *нав. дело,* стр. 92–93)

• • •

На крају треба истаћи да се ониричка фантастика, у неком од описаних облика, појављује у већини српских предромантичких религиозних спевова, што такође упечатљиво сведочи о њеном релевантном присуству у овој жанровској структури. Тако, примере ониричке фантастике, осим у претходно наведеним делима, сретамо и у поетско-епским остварењима Викентија Ракића, *Песн о св. в. мученици Варвари* (1798), *Жертва Аврамова* (1799), *Житије св. и праведнаго Јосифа прекраснаго* (1804), *Житије же во светих оца нашего Василија великаго* (1808), *Житије преподобнаго Стефана первовенчанаго* (написано 1791. а објављено 1814), Милована Видаковића, *Младиј Товија* (1825), *Путешествије у Јерусалим* (1834), Константина Маринковића, *Плач Рахили* (1808), Арсенија Векецког, *Кратко је изјасњеније господских и богородичних некоторих празников* (1840), Петра Вучковића, *Страданије св. петозарних мучеников* (1845), итд.

6. ПРОЈЕКЦИЈА САКРАЛНОГ

Ониричка фантастика је врло присутан и значајан тип фантастичког дискурса у религиозним спевовима српског предромантизма, али она није њихово специфично обележје, пошто се врло интензивно

и релевантно јавља и у другим жанровима ове стилске оријентације. Један други тип фантастике представља, међутим, доиста особеност песништва о којем говоримо, његову специфичну ознаку, његов „специјални код“: то је онај тип фантастике који смо назвали пројекција сакралног.

Пројекција сакралног у српском предромантизму суштински је везана за религиозни еп, захваљујући превасходно његовој тематици и филозофско-идејној основи на којој почива, и представља најприсутнију, доминантну форму фантастике у њему: она се појављује, без изузетка, *у свим делима ове врсте,* а многа од њих су у целини заснована на поменутом типолошко-фантастичком обрасцу. Директно везана за свете личности – главне јунаке ових дела, или за кључне ликове хришћанског митоса (анђеле, Христа, Богородицу…) – пројекција сакралног у тексту егзистира као *непосредно* испољавање и реализација једног аутентичног фантастичког система збиље: фантастичко се ту не формира постепено, него се *одједном* и *целовито* опредмећује као реалитет, у потпуности се успостављајући као јединствен принцип текстуалне стварности. Наравно, поменути систем збиље заснован је на немиметичким принципима, на фантазмичкој парадигми (одређеној и омогућеној првенствено хришћанским религијским концептом), различитој од логике и модела препознатљиве, искуствене стварности. Тако фантастички дискурс овог типа конституише нове, суштински другачије односе и поредак феномена, у оквиру којих се широко отвара простор за реализцију разних „прејестествених збитија“ и мистериозних, метареалних појава, чији су актери већ наведени ликови и чије је исходиште у натприродним, ирационалним, мистичким способностима и моћима тих актера. Они сами, међутим, те способности и моћи задобијају управо зато што су у директној или индиректној вези са оностраним, зато што су њихове натприродне могућности сенка, одблесак саме божје, свемогуће енергије, те стога фантастичка догађања која иницирају поменути актери истовремено представљају реализацију једне више замисли и манифестацију божје силе: тако и они међу њима који по својој природи не припадају каталогу фантастичких бића задобијају управо тај статус. Једном речју,

покриће за њихове фантастичке моћи је божанска моћ: онима који су њоме прожети и који су њени представници могуће је *све*. Очигледно је да природу овог типа фантастике примарно детерминише њена религиозна провенијенција, која се изражава најдиректније, као и сакрални карактер самих главних ликова, што се јасно види већ из преовлађујућих садржаја таквих примера у нашим еповима (примера који такође речито откривају и традицију на коју се непосредно ослањају: стару српску књижевност и уопште источнохришћанску популарну литературу светачких и библијских легенди). Наиме, пројекцију сакралног овде углавном репрезентују многобројна чудеса светаца (чудесна откровења, визије и преображаји, фантастичне игре простором, временом и материјом, мистериозна исцељења и спасавања праведника, читав спектар чудеса после смрти светитеља, тајанствена божанска знамења везана за исте ликове и сл.), као и сва она – директна или индиректна – појављивања врховних оностраних (небеских) ентитета (анђела, Христа, Бога ...).

Међутим, фантастика у српским предромантичким спевовима у целини је прожета кодовима пројекције сакралног, утолико што је суштински оквир свеколике фантастике у овом жанру управо описани религиозни, теолошки концепт, али и утолико што су главни актери читавог фантастичког слоја ових поетско-епских творевина управо ликови који су превасходно везани за пројекцију сакралног и битно одређени њеним елементима. У том смислу облици онирички фантастике овде у бити егзистирају и као пројекција сакралног (али која се манифестује у простору сна); исто тако демонско-дијаболичка и фолклорна фантастика поседују, између осталог, и овакво значење. Ипак, границе између тих типова фантастичког дискурса у литерарној материји о којој је реч могу се повући стога што у самој пројекцији сакралног, по правилу, нису на релевантнији начин присутни неки други облици фантастичке имагинације (онирична, фолклорна и сл.), њена апсолутна доминанта је хришћанско-сакрална религиозна имагинација и у њој је такође религиозна провенијенција фантастике изражена непосредно, испуњавајући тај дискурс у потпуности, док је у осталим типовима фантастике религиозни фон присутан више посредно, у сваком случају не испуњава њихов текстуални простор као најрелевантнији чинилац, те њихову праву

доминанту ипак представљају други специфични кодови – онирички, фолклорни и сл. С друге стране, ово још једном потврђује чињеницу да је баш пројекција сакралног особено обележје фантастичког слоја српског предромантичког религиозног епа.

Може се рећи да је централна визура готово свих дела ове врсте усмерена управо ка појавним облицима пројекције сакралног, што се манифестује и у истоврсним прозним радовима наших епских песника (Викентије Ракић, на пример, објављује у Трсту 1808. књигу под карактеристичним насловом *Чудеса пресвешија Богородици,* чији се прозни материјал креће искључиво у поменутим фантастичким кодовима). Неки од тих религиозних спевова су чак тако (поједностављено) композицијски организовани да, у ствари, представљају просто низање разних пројекција сакралног, а ови други семантички и формативни фактори потиснути су у споредни план и функционишу тек у најнеопходнијој мери (то се лепо може видети у већ помињаном спеву Јоана Милошевића или у *Победоносном тријумфу* Михаила Владисављевића из 1801, те нарочито у *Кратком изјасненију господских и богородичних некоторих праздников* Арсенија Векецког; али и неки радови главних представника ове струје, рецимо поједини Ракићеви спевови, следе такав образац). Остала стихована житија и библијске легенде, опет, подразумевају структуру у којој су чудеса светих, иако не сав садржај и апсолутни композицијски центар, ипак значајне, фундаменталне компоненте, оне структуралне тачке које представљају не само кључне семантичке моменте него и фокус ка којем теку и у односу на који се одређују основне нити фабулативно-сижејне мреже. Најопштије говорећи, простор за остварење овакве фантастике огроман је у нашим спевовима, јер – захваљујући премисама на којима почива – у њеним оквирима могуће је готово све, тачније: све што је повезано са светитељем или неком личношћу хришћанског митоса, а не нарушава у битном темељне хришћанске догме; стога овде можемо уочити широко ослобађање фантастичке имагинације, чак и када су у питању врло сажете и квантитативно неразвијене текстуалне целине. Најзад, неки од ових спевова, нарочито они који би се, због изразите структуралне доминације поменутог типа фантастике или апсолутне заснованости на њему, могли сматрати у потпуности

делима фантастичке књижевне праксе, доносе многе занимљиве примере пројекције сакралног, примере који јасно истичу своје разликујуће знаке у контексту фантастичког слоја тадашње српске литературе. Такав је, рецимо, Ракићев кратки спев *Житије же во светих оца нашего Василија великаго,* у којем се – као и у већини других поетских радова ове врсте – фантастичка текстура гради и развија кроз настојање да се јунак што упечатљивије, уверљивије и живље представи као божји изабраник (особа прожета вишим, трансцендентним надахнућем, енергијом и моћима), у својој земаљској – али суштински оностраној – мисији и свом такође у бити, оностраном (небеском) лику. У том и таквом Ракићевом спеву, између многобројних фантастичких секвенци, присутна је и једна – у виду епизоде о смрти цара Јулијана – која је карактеристична за типолошки образац пројекције сакралног, а коју овде вреди издвојити и стога што као да антиципира фантастичке топое и моделе што ће се (наравно, са другачијим предзнаком, али у аналогним кодовима фантастичке преформулације просторно-временских релација и односа живо–неживо, материјално–нематеријално) код нас поново појавити тек неколико деценија касније, у доба зрелог романтизма (у Змајевој приповеци *Видосава Бранковићева,* на пример):

...Воцари се Јулијан отступник,
И великиј онај безаконик.
Гони церков и мучи Христјане,
С војском оде пак на Персијане.
Моли Бога Василије свјатиј,
Да погибе тиранин проклетиј.
Пред иконом Богомајке стоји
И усердно всештедрому пои.
И икона Меркурија свјата,
Ал' свјатога са иконе неста.
И помало опет се појави,
Копље му је червено от крови.
И у тај час Јулијан погину,
Како потом сказаше истину...

(Викентије Ракић, *нав. дело,* стр. 3)

7. ПРАСЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА И ХРИСТИЈАНИЗОВАНА ФОЛКЛОРНО-ФАНТАСТИЧКА ГРАЂА

У епском песништву српског предромантизма сретамо и примере фолклорне фантастике, иако се не би могло рећи да је њихово присуство дубље обележило ова дела (што је уочљиво већ и на квантитативном нивоу, пошто се тај тип фантастичког дискурса овде – у односу на претходне – јавља врло ретко). Међутим, треба запазити да се неки њени занимљиви трагови појављују и у историјско-јуначком епу (који, како смо већ истакли, слабије инклинира фантастичком) и да ту – и поред тога што немају важнију структуралну улогу у тексту – представљају значајан и особен литерарни материјал, превасходно стога што додирују теме нетипичне за фантастички дискурс религиозних спевова, али карактеристичне за предромантичарски поетски сензибилитет.

Тако се, рецимо, у епу Јефтимија Поповића *Милошијада* (из 1829) јављају прасловенски митолошки призори који имају сасвим маргиналну, искључиво декоративну функцију у овом делу, али на успешан начин репрезентују литерарна интересовања српских предромантичара за свет прасловенског митоса, чије постепено увођење у простор наше писане књижевности можемо континуирано пратити од *Хроника* грофа Ђорђа Бранковића и Рајићеве *Исшорије,* преко Глигорија Трлајића, Павла Соларића и поменутог песника, до поетског циклуса Јована Суботића (*Боїови славенски*) или прозе коју на сличне теме пише романтичар Јоксим Новић Оточанин (а која унеколико антиципира прозни свет *Бурлеске їосподина Перуна Боїа Грома* Растка Петровића). Уз то, код Поповића посебно плени свежина и нестереотипност таквих призора, који представљају минијатурне паганске фантазмагорије, лишене оптерећења оних хришћанско-теолошких претпоставки на којима почивају други типови фантастике у српским предромантичким спевовима, иако се и ту могу пронаћи аналогни фантастички топои и пиктографија (рецимо, топос *чудесноī йреображаја*), само са другачијим предзнаком (проистеклим из једне пантеистичке концепције, у којој не постоји хришћански онострани, небески план – извор чудесног и натприродног, него

је – као у бајци – све истовремено и оностранo и овоземаљско, чудесно и фантастично је у самој природи појава); с друге стране, ту наилазимо и на фантастичка бића незамислива у нашем религиозном епу (виле, прасловенска божанства и сл.):

...Јеīда иште да љуби *Јасана*
Баба *Јаīа* у чавку је ствара:
Зна *Коледо* љепе *Доце* стана,
Те он слику своју ту обара;
У јелена претворен па дана
Чека зраку, Доду да превара.
Која радо с јелени се трља,
Па јеленом Коледа загрља.
Вожд сорапски иде лов ловити
По Имају страовитој гори:
На језеро воде дође пити,
Гди скуп вила *Земљу* голу двори:
Не смеде се образ њен видити;
Драīан виде; она га претвори:
Слику на њег јеленску поврґну,
Па његови пси га ту растрґну...
(Јефтимије Поповић, *нав. дело,* стр. 159).

У нашим религиозним спевовима такође каткад сретамо фолклорну фантастику, иако, наравно, не овако прасловенски (тј. нехришћански) обојену. Њена грађа овде је христијанизована, али су јој основни елементи карактеристични и препознатљиви: то су магијска веровања и легенде, бајања, чарања, окултни обреди и учења, читав систем *фолклорних мисшерија* (како домаћег порекла, тако и оних које су из разних фолклорних, пре свега хебрејских слојева асимиловане у Библији), кроз које проговара метареално и невидљиво, а које посредним спиритуалним путем треба да утичу на физичку, видљиву стварност. Настајући на оваквом предлошку, та врста фолклорне фантастике изразито обилато користи спољашње реквизите за постизање фантастичког обрта и мотивисање фантастичке парадигме (особина која је, по Божи Вукадиновићу,

дистинктивно обележје традиционалних у односу на модерне облике фантастике).[120] Улогу узрочника и покретача фантастичког тока овде неретко играју разни напици, талисмани, материје магијских моћи, чаробне језичке формуле и слично, иако је у основи тог типа имагинације, као и у претходно описаној варијанти, једна визија свепрожимајућег космоса, јединствене, недељиве стварности, која је синтеза спиритуалног и материјалног, невидљивог и видљивог и чији су елементи у сталној међусобној вези и интеракцији.

Такви елементи уочљиви су нарочито у Видаковићевом епу *Младиј Товија* (писаном по истоименој апокрифној легенди), који и иначе представља врло занимљиво дело: фантастичка компонента, која је у њему доминантна (*Младиј Товија* се може посматрати као прави фантастички еп!) састоји се од неколико токова, који су међусобно испреплетани и вишеструко повезани. Ту је присутан онирички ток, који започиње пророчким сном на самом почетку дела, затим фолклорнофантастички ток поменуте врсте (чије поједине секвенце, у ствари, представљају – као и читава фабулативно-сижејна мрежа – постварење, опредмећење одређених симбола и профетских слика садржаних у почетном сну), те, најзад, завршна сцена – пројекција сакралног – када се Товијин пратилац разоткрива као анђео и када, захваљујући томе, сва претходна фантастичка збивања везана за њега добијају и додатну димензију, а многи елементи привидно рационалне и реалне природе (тј. потенцијални реалистички дискурс) сада се, ретроактивно, откривају као ирационални и фантастички, или се барем могу сагледавати на једном другачијем, фантастичком плану (тј. као потенцијални фантастички дискурс) – кључ сличан као и у Стојковићевом првом роману, *Кандору*. Уз то, аутор, у овом делу показује интересовање и за неке феномене – као што је, рецимо, егзорцизам – којима је и у европској фантастичкој књижевности тог времена поклањана знатна пажња, а који су присутни и у нашим народним веровањима и магијско-врачбинским ритуалима,[121] што фолклорнофантастичком

120 Божо Вукадиновић, *Интерпретације,* Београд 1971, стр. 84–86.

121 Др Радован Казимировић, *нав. дело*, стр. 83–107 (одељак „Рад наших вештица: призивање и изгнање злих духова или ђавола“).

току *Младоī Товије* даје истовремено и актуелну и традиционалну боју; међу такве примере спада и сцена истеривања злог духа Асмоада (из Саре, чијом је душом овладао), сцена која у овом Видаковићевом епу представља један од кључних момената:

...Азариа заиште Таблицу
Мати одма пошаље девицу
Те донесе и овај напише
Песн једну којој се дивише.
Чита Сара овако писато
По таблици писмена ко злато:
„Бежи душе више немаш владе
Знај ти да смо нас две душе младе
У овоме телесном сосуду
Које небо не да Асмоаду;
Силним словом Божество ти прети
Да одступиш, о душе проклетиј!
Бежи убо у Аду остани
Чисте душе Боī љуби и храни
Всује земном красотом се пленишь.
.....
Пак кад поче чудеснијī јуноша
Сад појати затрепета душа
Ту им свако около трапезе
Изван себе буде и зīледе се.
Ако није то што Божествено
Сви рекоше, то је чародејно
От човека то није моīући
Ни помислит а камо ли рећи
Да овако сви ми при трапези
Нађемо се сад у некој јези.
Поражени неким удивљењем
Испитују чијим маīновењем
Ал' још већма удиве се сада
Кад видеше облак изненада
Тамносветлиј облачак и īустиј

Над верт овај лаіано се сиусти
От облака вихор ветар дуне
И из њеіа синуше им муње
Сара клоне Товији на перси,
Товија се у лицу закраси:
Уплаши се сад мати и отац,
Ал' іовори странај чудотворац:
Неће Сари нашој ништа бити
Она ће се таки повратити,
Она се је мало уплашила,
Ал' се муња није ње коснула!
Облак истиј опет им ишчезне
И девица ко иза сна презне.
Диіне ілаву опет исправи се
Себи дође тихо насмеје се:
Ала сам се била уплашила!
Очи ми је муња засенила
Прођоше ме кроз сав живот мрави
И за себе таки заборави!
Родитељи сад их блаіослове
Азарији невестник отворе
Овај најпре узе кадилницу,
И заиште рибљу циіерицу,
И от рибе оно исто сердце
От Товије, и мало ватрице.
Рибље ствари Товија извади,
И донесу ватре да окади
Со тим стварма ону исту собу
У којој се сад младенци своду.
Кад задими свуд по невестнику,
Узме своје младенце за руку:
„Сад одите ништа се не бојте
Песму ову и опет отпојте!
Бежи душе више немаш владе!
И знај да смо нас две душе младе ...

(Милован Видаковић, *нав. дело,* стр. 70–72)

8. ТАМНА СТРАНА НЕБА, ИЛИ ДВЕ ПОЕТСКО-ЕПСКЕ ВИЗИЈЕ САТАНЕ

Изван овог фолклорног кода, у епском песништву српског предромантизма демонско-дијаболичка фантастика тематски је везана за Сатану и његов инфернални свет. Иако у овој тачки српски предромантизам додирује једну од опсесивних тема европске фантастичке књижевности тог доба,[122] треба нагласити да је у нашим спевовима концептуализација ђавола остала најдубље одређена хришћанском теолошком визијом и хришћанским етосом, док се водеће европске књижевности тада већ увелико почињу ослобађати типично хришћанског обрасца у приказивању Сатане и све више га лаицизирати (мада ни та нова представа неће у потпуности напустити кључне компоненте првобитне концепције). У нашим спевовима Сатана је, међутим, још увек сасвим препознатљив онакав каквог га знамо из Старог завета: као оностраno, натприродно биће, оличење негативних моралних категорија и уопште негативних и лажних вредности, противник Бога и свега што је божанско, иницијатор људских грехова и сваког човековог одступања од највишег (божјег) закона. У религиозним спевовима српских предромантичара он се углавном не проблематизује и не развија изван наведених претпоставки: његова функција и смисао у овим делима такође су у потпуности одређени истим претпоставкама. Поменути тип фантастике у песништву о којем је реч репрезентују два религиозна спева, који свакако спадају међу значајнија и занимљивија фантастичка остварења српског предромантизма: то су кратки осмерачки спев Викентија Ракића *Песма о Еладију (Једно от чудес св. Василија)* из 1808. и *Плач Рахили,* који исте године издаје Константин Маринковић, а који је реализован као десетерачка драмско-епска форма.

122 О распрострањености дијаболичко-сатанистичке тематике у европској књижевности друге половине XVIII и прве половине XIX века, видети: Марио Прац, *Агонија романтизма*, Београд 1974, стр. 63–91 (поглавље „Метаморфоза Сатане“), Антоније Маринковић, *Анђама, модерни Мефисто, Замак културе*, Врњачка Бања 1978, стр. 1–24 (поглавље „Демонство и књижевност“), или Emile Cailliet, *The Themes of Magic in Nineteenth Century Fiction*, Greenwood press, 1981, passim.

Први од ових текстова дело је аутора који и иначе представља једног од главних фантастичара тадашње српске књижевности, а у самом спеву обрађена је једна врста фаустовског мотива, у ствари, верзија легенде о човеку који је продао душу ђаволу. Ова легенда, која вероватно има претхришћанске корене, у хришћанској средњовековној литератури интензивно је живела у разним жанровима и многобројним варијантама, чије основне предлошке представљају „Богородичино чудо са Теофилом“, „Приповетка о Агапију Карулу“ и „Приповетка о Еладију“. „Приповетка о Еладију“ изворно настаје као једно од чуда из апокрифног житија св. Василија Кападокијског, али убрзо почиње да егзистира и самостално, издвојено из житија, а тако је третира и Ракић, одвајајући је чак и формално: „Песма о Еладију“ дата је у осмерцима, а преостали део текста је у десетерцу; иначе, ово житије спадало је међу најомиљенија штива источнохришћанске средњовековне књижевности. До нас је „Приповетка о Еладију“ дошла непосредно из византијске књижевности, јавивши се први пут још у XIV веку у Николичевом зборнику, да би потом до краја XVIII века (тј. до Ракићеве верзије, која – уз један сасвим неразвијен поетски траг из 1790.[123] године – представља прву стиховану обраду овог мотива код нас) доживела још неколико десетина варијантних записа, те ушла и у нашу усмену књижевност.[124] Занимљиво је уочити да Ракић показује интересовање не само за поменуту него и за преостале две фундаменталне обраде овог мотива: у прозном опису *Чудеса пресвети̑ја Богородици* он објављује чудо са Теофилом и чудо са Агапијем Карулом, а осим тога, његово занимање за дијаболичко долази до изражаја и у кратком осмерачком дијалогу *Собеседованије грешника с ђаволом при разлученији души от тела* (1801). У „Приповеци о Еладију“ можемо, међутим, открити један мотив који је свакако погодовао предромантичарском сензибилитету аутора и који је, између осталог, могао утицати на његов избор предлошка за спев (карактеристично

123 *Видети:* Песни различнија на господскија празници, *Беч 1790, стр. 18–24.*

124 Верзије мотива *о* човеку који је продао душу ђаволу и одјеке тог мотива у нашој књижевности истраживао је Павле Стевановић у студији *„Приповетка о човеку који се продао ђаволу“,* Београд 1934.

је да остале две изворне варијанте, за разлику од ове, не садрже тај мотив). Наиме, овде Протеријев слуга, човек који се продаје ђаволу, чини то *збоī љубави* – да би задобио господареву кћер (мада је и ту љубав у младићевом срцу најпре пробудио ђаво, како би омео очеву богоугодну намеру да кћер пошаље у манастир и завешта је Христу).

Међутим, главни конфликт у „Песми о Еладију" траје између ђавола и св. Василија, који покушава да спасе грешника из канџи нечастивог (у крајњој линији, то је сукоб између инферналних и небеских сила): тај конфликт одвија се као својеврсна борба између „беле" (хришћанске) и „црне" (демонске, сатанистичке) магије и врхунску тензију доживљава у две сцене овог спева. Прва је она у којој заљубљени слуга ступа у додир са Сатаном, при чему му као посредник служи неки чаробњак („бесовски угодник", како каже Ракић) који га – пошто је и сам демонски посвећеник – упућује у тајну општења с нечастивим. Контакт са Сатаном одиграва се у једној мрачној, готској атмосфери, у поноћ, на „поганском гробљу", помоћу тајанствених писмена – чаробњакове поруке ђаволу (дакле, у питању су топои и реквизити врло популарни у предромантичкој и романтичкој хорор фантастици). Сцена сусрета са Сатаном, иако помало наивна и не претерано развијена, значајна је као тачка у којој почиње дубински заплет обележен духовном драмом грешника и у којој се читава текстура коначно и неопозиво пребацује у сферу фантастичког; осим тога, занимљиво је запазити да та сцена садржи и један додатни елеменат, тако карактеристичан за већину новијих обрада фаустовског мотива (сретамо га и код самог Гетеа): то је *īоīīисивање* уговора са ђаволом, писмена овера споразума са њим и предавања његовој власти, што постаје не само симбол него и својеврстан талисман Сатаниног господарства над човеком који му се продао. Видећемо на крају спева да је код Ракића интензивирана баш ова друга могућност, тј. писмени уговор овде је представљен као специфичан магијски документ: он је, дакле, нека врста магијског објекта и тек када св. Василије успева да уништи хартију са грешниковим потписом, власт нечастивог над њим престаје и његова душа је најзад слободна, враћена Христу. Сценом о којој је реч овде се, у ствари, заплет иницира као почетна победа демонског (антихришћанског) принципа:

...К њему беси ту дођоше,
Сатани га отведоше.
На престолу он сећаше,
У сјајности се виђаше.
На глави му светла круна,
Таква јесте то обсена.
А бесови око њега,
Око тога великога.
Одевени у богато,
На њима се сија злато.
Пак Сатана њега пита,
Отречел' се свога Христа.
Он несретник отрече се,
И Сатани предаде се.
Учини ми то писмено,
Подпиши се ти имено.
Да во веки ти мој будеш,
Вечну муку са мном терпиш.
Он написа и предаде,
И с надеждом дома оде.
За њим беси отидоше
И девицу разжегоше...

(Викентије Ракић, *нав. дело,* стр. Д)

Друга кључна сцена је на самом завршетку спева, када у дејство ступа супротни принцип (представља га Св. Василије): тада конфликт инферналних и небеских сила кулминира и разрешава се. Између те две сцене збивања теку у правцу припремања кулминације поменутог конфликта, тј. у правцу све интензивнијег укључивања у игру недемонских, антидијаболичких, хришћанских сила: постепено се открива да је бивши слуга, сада већ господарев зет, у власти ђавола; он признаје зашто не може ући у цркву и држати се хришћанског обреда; најзад, Св. Василије дознаје све и долази. Тек тада светитељ на позорницу ступа у пуном сјају, најпре, покушавајући да посредним средствима примора Сатану на повлачење (употребљавајући својеврсну хришћанску „белу“

магију), да би на крају, када се овај лично појављује са уговором и покушава уграбити грешника, прихватио и директну борбу. То непосредно одмеравање снага божански надахнутог светитеља и тамног, оностраног зла, завршава се, наравно, победом Св. Василија: као што смо већ рекли, његова победа наступа тек у тренутку када се дочепа уговора и уништава га, уништавајући тако сам центар демонове моћи и власти (јер је он грешникову душу, у ствари, заробио у писму). Ђаво тада нестаје, а колективна молитва Св. Василија и окупљених људи (која је све време борбе трајала као неки мистични мост између њих и Бога) завршава се литургијом и причешћем у цркви, тј. новим прочишћењем грешникове душе.

Тако се у „Песми о Еладију" концепцијски доследно остварује демонско-дијаболичка фантастика, иначе ретка у српском предромантизму. Из описаног смо могли видети и то да сви битни кодови овог текста почивају – употребимо синтагму Рожеа Кајоаа – „у срцу фантастике", која ту заиста доминира, како на нивоу пиктографије и ликова (тј. на нивоу фантастичке слике и фантастичких актера/бића), тако и на нивоу целокупне структуре дела (где фантастичко егзистира као врховни обједињујући принцип читавог текстуалног ткива). Почевши од примарне мотивације збивања, преко појединачних фабулативно-сижејних захвата, до осталих релевантних аспеката текстуалне збиље (ликова, амбијента итд.), све у „Песми о Еладију" почива у сфери или на фону фантастичког и функционише на начин фантазме.

Друго дело које смо у овом контексту навели је десетерачки драмско-епски спев *Плач Рахили,* који је 1808. у Будиму објавио новосадски парох Константин Маринковић. У овом делу, које је у конципирању Сатане такође одређено хришћанским теолошким претпоставкама, обрађена је позната библијска прича о Иродовом покољу деце у Јудеји и избављењу Исуса. *Плач Рахили* могао би се иначе поделити на три дела, од којих се сваки завршава једном песмом – интерлудијем (коментаром претходног одељка), што се и формално одваја од основног текста (те песме су – за разлику од основног текста – у несилабичкој версификацији). У првом делу, који би се могао назвати *Пролоī на небу,* паклене силе на челу са Сатаном (који овде носи име Сатанаил) одлучују да спрече

започето испуњење Слова (тј. Господњег плана, врховног Закона): оне покушавају унапред да онемогуће мисију тек рођеног Месије, сина Божјег, Исуса, чији су долазак и рађање били записани у пророштвима; стога се договарају да им као оруђе њихове намере послужи Ирод, кога заводе идејом о неопходности убијања јудејске деце да би сачувао владарски трон (јер је пророчанство говорило да ће једно од њих постати истински цар). У другом делу, који би се могао назвати *Збивања на земљи,* директан удео паклених сила је минималан, али се догађаји које су оне режирале почињу неумитно одвијати и поред Иродових повремених дилема, које се ипак решавају у корист паклених сила јер су му оне унеле зле слутње у снове и душу, а такође им наруку иду саветници и тумачи својом интерпретацијом поменутог пророштва „звездочатаца“: стога Ирод, као и његова околина уосталом, није у стању да схвати и прихвати најдубљи, метафизички смисао пророчанства. Но, централни моменат другог дела *Плача Рахили* је спасавање Исуса, које изводи Анђео – извршилац саме божје воље – на тај начин што обавештава Јосифа и Марију о опасности; дакле, главна битка између Неба и Пакла овде је већ решена.

У трећем делу, који би се могао назвати *Покољ у Јудеји и епилог,* злочин над децом је извршен, али се као бумеранг враћа самом починиоцу, пошто доводи и до Иродове породичне трагедије; сурови владар је на крају сломљен и загледан у смрт, а Сатанаил и његове помоћнице Фурије ипак тријумфују (иако нису остварили свој главни циљ), јер је Зло ипак пожњело успех: усмрћено је безброј невиних жртава, а Ирод је постао вечити заробљеник Пакла, заувек у Сатанаиловој власти.

Са становишта фантастике, најзанимљивији је први део овог спева, где се у једној вишој, надземаљској, оностраној сфери, изван образаца искуствене, „реалне“ збиље и стандардних каузалних веза, формирају контуре и повлаче основне нити наступајућих земаљских збивања. *Пролог на небу* представља, у ствари, неку врсту фантастичког језгра које одређује и из којег происходе све потоње појаве и збивања у *Плачу Рахили.* Фантастичка парадигма овог спева се, дакле, с једне стране ослања на ову структуралну релацију, а с друге стране се остварује и кроз присуство актера

карактеристичних за књижевну фантастику религиозне (хришћанске) провенијенције уопште. Осим Сатанаила, са свим типичним особинама фантастичког бића (натприродним моћима, репертоаром чудеса, трансцендентним спознајама и сл.) овде фигурирају и анђели (Херувими, арханђел Гаврило и други, безимени), као и сам Бог (Саваот), а занимљиво је да том хришћанском каталогу аутор придружује и фантастичка бића пореклом из једног сасвим другачијег (античког) митолошког света – Фурије, које задржавају своја изворна имена (Алекто, Тисифона и Мегера), али се у бити христијанизују и интегришу у хришћанску инферналну хијерархију. Најзад, реализацију фантастичке парадигме можемо пратити и кроз појединачне фантастичке сцене, којима доминирају управо поменута бића; једна од таквих сцена је и она на самом почетку спева, где Херувим „с обнаженим мечем“ посматра Сатанаила:

...Вечниј оїњ їде Брашије їорит
И бездона йройаст йочивајет,
Где ужасне виду се йештере,
И дишушче строїим оїњем їоре,
Там' Сатана отйадши от Боїа
Стење, йлаче, јауче и кука,
Страшна свеза њеїа је свезала,
От асйида и змија сйлетена,
Гризе, једе и живої їа мучи,
И нокшима све му вади очи,
Престол му је у Аду водружен,
Сав облаком и мраком йокривен,
На їлави му от седам зубаца
Венец стоји и їризе му сердца,
У очима скорб сама и трейет,
А у телу смерт сама се видит,
Страшни зуби и уста ватрена,
Творјат јеїо їорда и смушчена,
Мољом дише и їромом он стење
По свој земљи чује с' уздисање,
Као бесан зверски он йоїледа,

И опако људе сматра свуда,
Смертоносно и кровожаждушино
Гледи Ада житеље ужасно,
Рей цел лежи у самом пламену,
Пали, жеже, сокрушава земљу,
Скиптер носи, долї жезл железниј,
От Вулкана в Хекли изкованиј...
(Константин Маринковић, *нав. дело,* стр. 7–8)

Иако је директно појављивање поменутих фантастичких бића у другом и трећем делу *Плача Рахили* сведено на најмању меру (тачније: она испуњавају преовлађујући текстуални простор само у *Прологу на небу*), конци свих описаних збивања су ипак у њиховим рукама, тако да и привидно реални догађаји у Иродовој Јудеји заправо представљају само сенку много важнијих и тајанственијих збивања и намера, производ суштински моделован у једној другачијој, вишој стварности, која је изван (и изнад) овоземаљских парадигми и мера. Једном речју, целокупни предметни слој овог текста или је директно моделован као фантастички или га суштински условљава раван фантастике. Стога се овде сфера „реалног“ и сфера „натприродног“, „иреалног“, стапају у јединствен феномен, обједињен управо доминирајућим фантастичким кодом, а основна текстуална перспектива није концентрисана на типичне фантастичне трикове помоћу којих би се текст реализовао по обрасцу фантазме: такви трикови ту нису неопходно средство, јер се – управо захваљујући јединству свих димензија овог света – фантастика може реализовати непосредно (или барем битно детерминисати оно што је непосредно представљено). Дакле, у оквиру једног оваквог литерарног света све је могуће и стварно, пошто је већ у самом полазишту фантастичка немиметичка парадигма успостављена као његова основа.

Мада су, као што смо видели, фантастичке конвенције овде чврсто и непосредно успостављене, не може се рећи да је фантастика у *Плачу Рахили* самосврховита: она је у функцији интензивирања и универзализације основне религиозно-моралне проблематике спева и лоцира његово тежиште у метафизичку раван (тј. одређује га као метафизичку драму), представљајући овоземаљски, видљиви свет

(који сам по себи није аутономан) као поприште сукоба инферналног и божанског. Тај конфликт аутор не схвата једносмерно-оптимистички, него пре као неизвесност и као врло сложену, константну тензију између два поменута пола, јер, на крају, и Сатанаил са осталим силама Пакла односи свој део победе, и поред свемогућег Творца и његових небеских легиона. Сам Сатанаил конципиран је и обликован овде доста убедљиво и успешно, свакако комплексније него код Ракића, где је он ипак остао инфериоран, неспособан да се до краја супротстави чак и једном хришћанском светитељу. У *Плачу Рахили* он је бунтовник и нимало наивни противник самог Бога и свега што је божје, а његова мрачна моћ није тако *недвосмислено* инфериорна – како у односу на ниже представнике небеске хијерархије, тако и у односу на оне који су у тој лествици при самам врху: она је сасвим близу Творчевој, те зато Сатанаил и поседује храброст да му се супротстави. Осим тога, зло које он представља и његове паклене замисли нису парцијални и приземни (не своде се, као код Ракића, на покушај господарења једном људском душом и спречавање човекових богоугодних намера): Сатанаил у Маринковићевом спеву устаје против највишег начела, покушава осујетити реализацију и ток целокупног Творчевог пројекта, тј. покушава нарушити један неопозиво предодређен поредак, врховни Закон, покушава дестабилизовати васељенску хармонију и њен есхатолошки смисао (иако ће се његова демонска жеђ на крају задовољити и минималним успехом: проливеном крвљу невиних и вечним Иродовим ропством у канџама Пакла). Без обзира на то у коликој мери оваква концепција Сатане вуче корене из Библије и средњовековне хришћанске литерарне традиције (као и њених доцнијих изданака), те што овде још увек „Сатана има језовиту средњовековну маску“,[125] треба запазити да она ипак поседује додирне тачке са поимањем Сатане какво је – полазећи најпре од Милтона – репрезентовала и европска епоха роматизма. Најзад, треба такође истаћи да *Плач Рахили* и по многим својим другим квалитетима припада самом врху наше предромантичарске поетске продукције: сам лик Ирода је, рецимо, врло занимљиво представљан – он је нека врста демонске марионете коју службеници Пакла заводе најпре окултним методама, у сну, да би све

125 Марио Прац, *нав. дело*, стр. 63.

време остао у уверењу како ипак конце збивања држи у својим рукама, не увиђајући да ти конци воде много даље, далеко од њега и, уопште, изван људских спознаја и моћи; уз то, ваља приметити и присуство изузетно успелих поетских пасажа (рефлексивних, елегијских), као и интересантне ефекте који се конституишу у напону између драмског облика и епске структуре (али и пригушене лиричности) итд.

Коначно, Ракићева *Песма о Еладију* и Маринковићев *Плач Рахили* значајни су и у једном ширем типолошком и књижевноисторијском контексту, пошто ти спевови представљају прво озбиљније литерарно уобличење овакве тематике у новој српској књижевности, тематике која кореспондира са интересовањима европских романтичарских литерарних токова тог времена. Тако се може повући директна линија која – у нашој књижевној традицији – води од поменутих спевова до неких романтичарских текстова на сличне теме, односно може се јасно уочити одређена сродност између Сатанаила из *Плача Рахили* и Његошевог Сатане у *Лучи микрокозма,* с једне стране, те између Ракићеве *Песме о Еладију* и фаустовског мотива у неправедно заборављеном спеву *Свети Сава* Никанора Грујића (из 1861), с друге стране. Све то, опет, доводи у сумњу неке досадашње књижевноисторијске судове, по којима се демонство (нарочито у дијаболичкој верзији) као тема развија у српској књижевности тек са процватом модерне литературе[126] XX века: јер, као што смо видели, код нас су таква литерарна интересовања присутна још у предромантичком и романтичком епу...

9. УМЕСТО РЕЗИМЕА

На крају нашег разматрања фантастике у епском песништву српског предромантизма можемо истаћи неколико њених најважнијих одлика:

– Религиозни спевови српских предромантичара, у оквиру овог стилског усмерења, представљају жанр у којем се најинтензивније негује фантастика и у којем је она најприсутнија у чистом виду, фигурирајући као „једина стварност која

126 Антоније Маринковић, *нав. дело*, стр. 24.

у потпуности преузима улогу реалности“,[127] не тражећи никаква рационално-реалистичка покрића за своју слободну егзистенцију (тј. не правдајући се додатним објашњавајућим кључевима). Може се рећи да је фантастика (која овде, по правилу, нема маргиналну улогу у текстуалној структури) континуирано присутна у поменутим спевовима, од самих почетака те поетске струје крајем XVIII века, до њених последњих изданака из четрдесетих година XIX века. Да главне разлоге такве квантитативне и квалитативне израженості фантастике треба тражити у извесним жанровским претпоставкама српског предромантичког религиозног епа, потврђује и то што се исти аутори не односе једнако према фантастици у другим жанровима: Милован Видаковић, на пример, у својим романима склонији је другачијим видовима фантастике (који су често, видели смо, обележени управо карактеристичним просветитељским кључем), и она ту није у улози доминанте целокупне структуре дела; међутим, баш те две димензије – тј. фантастика у чистом виду и као доминанта целокупне текстуалне структуре – карактеришу његову *Историју о прекрасном Јосифу* или *Младог Товију*. Поменуте претпоставке проистичу превасходно из традиције којом се непосредно инспирише и којом је примарно одређена ова поетска продукција: централне тачке те традиције су, из перспективе песништва о којем говоримо, Библија, средњовековна житијна књижевност и хришћанска побожна литература новијег времена. Истовремено, основни кодови те традиције комплементарни су са оним елементима поетике и књижевног сензибилитета наших предромантичара у којима су садржане знатне могућности остварења фантастичког, тако да у том смислу импулси којима се инспиришу Ракић, Видаковић и остали аутори религиозних епова, падају на изузетно плодно тло, плодније него у роману и другим прозним формама, где, углавном, сродни елементи, као могућности за остварење фантастичког, нису могли пронаћи *такво* директно покриће и подршку у филозофско-идејним претпоставкама самог жанра, него су на моменте били и у несагласју са њима). Једном речју, у тој вези отворио се нашим

127 Зоран Мишић, „Где је права фантастика“, *Критика песничког искуства*, Београд 1976, стр. 272.

спевовима најшири простор за реализацију фантастике, што су, како смо видели, њихови аутори умели да искористе ...

– Када је реч о појединим ауторима и њиховим делима, чини се да размишљање можемо усмерити у неколико праваца. Пре свега, у контексту фантастичке продукције српског предромантизма поједини писци убедљиво потврђују свој значај религиозним спевовима такве оријентације. То се превасходно односи на Видаковића, који у религиозним еповима открива још изразитију склоност ка фантастици но у романима, те на Викентија Ракића, у чијим спевовима се фантастика јавља таквим интензитетом и разноврсношћу да га то чини главним представником фантастичке литерарне праксе у епском песништву српског предромантизма („Каталог чудесног и фантастичног у опусу Викентија Ракића изузетно је обиман и заслужује посебно истраживање...“ – примећено је недавно у литератури).[128] Неки други писци, који су до сада били сасвим запостављени, у перспективи фантастике откривају своју важност (као, на пример, Јоан Милошевић, који се издваја интензитетом и особеношћу интересовања за фантастику), па и знатније, до сада непримећене квалитете својих дела (што је, пре свега, случај са Константином Маринковићем и његовим *Плачем Рахили*). Најзад, неки од ових спевова, ако их ишчитавамо водећи рачуна о њиховом најрелевантнијем, фантастичком коду, без обзира на естетски квалитет који поседују, показују да на тај начин могу бити у извесној мери „пробуђени“ и значењски активирани, да их је у најмању руку могуће поимати много озбиљније и сложеније него што је то чинила традиционална књижевна историографија (сводећи их на простонародно популарно песништво), те да, коначно, немају маргинално место у развоју наше књижевне фантастике, а понекад, захваљујући управо томе, ни у ширем књижевноисторијском контексту: о овоме би упечатљиво могао посведочити пример Ракићеве *Песме о Еладију*.

– Положај и улога епског песништва у жанровском систему српског предромантизма може се, са становишта фантастике, сагледати на још неким битним нивоима. Као прво, због описане концентрације фантастичког у нашим религиозним спевовима, овај жанр

128 Милорад Павић, *нав. дело*, стр. 460.

представља литерарни простор нашег предромантизма у којем се јављају најозбиљнији знаци нарушавања свеприсутности рационалистичке просветитељске идеологије, односно отклона од доминирајуће компоненте наше тадашње књижевности: на трагу сличног увида био је својевремено и Скерлић, који, пишући о Ракићевим „побожним хришћанским спевовима“ и „версификовању старих хришћанских романтичних легенди“, закључује да управо таквом делатношћу овај песник стоји у супротности са рационалистичким интенцијама свог доба.[129] Говорећи о европској фантастичкој књижевности ове епохе, Марија Јањион каже да је фантастика, између осталог, израз сумње „...и у сазнајну снагу разума, и у једнозначну објективност света који нас окружује“[130] (могли бисмо додати: у основне постулате епохе просвећености); како се у нашем предромантизму фантастика најинтензивније и у најчистијем виду негује баш у религиозним спевовима, јасно је да тај жанр за тадашњу српску књижевност има најдиректнији смисао онога што иста ауторка назива знаком „деструкције просветитељског поретка“. У сваком случају, можемо рећи да наши предромантички религиозни спевови, захваљујући поменутој особини, озбиљно деконструишу монолитност рационализма и рационалистичке утилитарности српске књижевности овог раздобља, без обзира на то што их замењују хришћанским морализмом (чиме, међутим, веру у моћ разума, у позитивно знање и законе природе, замењују управо вером у ирационално, натприродно, ванискуствено), те што као описани деконструкцијски знак својим основним претпоставкама у бити егзистирају *изван* идејног система чију доминацију доводе у питање.

С друге стране, фантастика се у овом жанру може посматрати и у контексту континуитета преовлађујућих облика наше старе, средњовековне књижевне фантастике, као продужетак те традиције у једном новом времену и на једном новом нивоу, који – иако уноси властита обележја у дату текстуру – остаје у суштини чврсто везан за традиционалну фантастичку парадигму изворника, што се лепо може видети из чињенице да је низ топоа карактеристичних за фантастику наше средњовековне литературе (или посредованих

129 Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1967, стр. 121–122.
130 Марија Јањион, *Романтизам. Револуција. Марксизам*, Београд 1976, стр. 338.

њом) овде не само директно преузето него и типолошко-функцијски осмишљено у складу са њеним кодовима. То је посебно дошло до изражаја у примерима ониричке фантастике засноване на профетском сну, као и у примерима пројекције сакралног, чији је основни образац – како у нашим спевовима, тако и у старој књижевности – чудо светитеља. За претходно поменуту, традиционалну фантастичку парадигму овде су суштински везани чак и они облици фантастике који остварују типолошке додире са неким, тада врло актуелним фантастичким оријентацијама европске књижевности; ти облици задобијају нарочит значај онда када први пут уводе неке универзалне теме у нову српску књижевност (такав је случај са демонско-дијаболичком фантастиком). Најзад, важност предромантичког епа треба – шире посматрано – сагледати и у посредовању појединих облика фантастичког – пре свега ониричке фантастике – из литерарне традиције у нову српску књижевност.

– На крају, треба истаћи да о присуству фантастике у епском песништву српског предромантизма речито сведоче и краћи епски поетски облици, у којима је доминантна блискост фантастичкој имагинацији везаној за фолклорно стваралаштво. Тако је ту, поред ониричке фантастике, најприсутнија фолклорна фантастика, што најбоље репрезентују дуге стиховане фантазмагорије Павла Соларића (настале у првој и другој деценији XIX века), у којима се спајају ониричке визије и прасловенски митолошки призори, подсвесни кошмари и космолошке слике чији се корени могу потражити у усменој књижевности и народним веровањима. Такву продукцију, коју – на плану фантастике – обележавају сновидовне сцене, виле, змајеви, антропоморфизована и персонификована небеска тела и природни елементи, неретко сретамо у тадашњој периодици, у *Летопису*, *Уранији*, *Српској пчели* и другим периодичним публикацијама, а аутори су или остајали анонимни, или је реч о непознатим, минорним песницима тог времена (много ређе ћемо пронаћи радове Ј. Суботића, Г. Трлајића, В. Радишића или неког другог песника чије нам име нешто више значи). Све то, опет, говори о широкој распрострањености укуса за фантастику (овде очито повезаног и са интересовањем за усменолитерарну традицију)...

ПОПУЛАРНОНАУЧНА, ФИЛОЗОФСКО-ЕСЕЈИСТИЧКА И МЕМОАРСКО-ПУТОПИСНА ПРОЗА

1. УВОД

Интересовање српских предромантичара за фантастику на свајеврстан начин потврђује и то што њене трагове можемо пронаћи и у оним текстовима који, строго узевши, не припадају подручју језичко-уметничких структура (него су ближи научној или филозофској прози), односно у делима која не представљају жанрове фикционалне књижевности, већ оно што се у енглеској терминологији означава као *nonfiction* литература. Ти текстови, који у нашем предромантизму, по правилу, осцилирају између некњижевног (рецимо: природнонаучног, историјског, документарног, есејистичког, етнографског, филозофског и сл.) и књижевноуметничког дискурса, у контексту фантастике показали су се релевантним на два начина:

1. у њима се износи и коментарише материјал који садржи фантастичке потенцијале и који представља занимљиву грађу за дела фантастичке оријентације (или барем скреће пажњу на области у којима се налазила инспиративна грађа те врсте);

2. поједини њихови фрагменти, посматрани самостално, делују као зачеци литерарно уобличених фантазмагорија или пак функционишу као развијеније књижевне фантазме.

У оба поменута случаја, присутни елементи фантастике значајни су првенствено као својеврсни импулси који прожимају одређене текстуалне структуре (јер овде, наравно, нећемо пронаћи ниједно дело у којем би фантастичко представљало преовлађујући принцип) и недвосмислено говоре о укусу наших предромантичара за фантастику, тим пре што је, по правилу, реч о делима у којима је изразит управо просветитељско-рационалистички код и неопходна чињеничка веродостојност, тако да се у њима поменутом укусу неретко удовољава под плаштом критичко-рационалистичког односа према фантастичким феноменима, тј. у оној двострукој „шифри“ коју смо

у поглављу о роману детаљније описали. Притом, треба имати на уму и једну релацију начелне природе: пошто је за наше истраживање свакако од прворазредне важности пре свега други поменути модус присуства фантастике у овим делима, поставља се питање о оправданости третмана њихових одговарајућих фрагмената као књижевноуметничких структура. Међутим, овакав третман је вишеструко оправдан у нашем случају јер, као што смо већ рекли, уочљиво је осцилирање ових текстова између некњижевног и књижевног дискурса, тачније: српски предромантичари склони су изразитој литераризацији *nonfiction* текстова, као и оних који не представљају језичко-уметничке творевине, што се може довести у везу са њиховом стилском оријентацијом, али исто тако и са доситејевским просветитељским концептом литературе као подручја погодног за дидактику и утилитарне тенденције. Стога се за већину наших тадашњих популарнонаучних и других, традиционално речено – некњижевних или паралитерарних дела, може казати оно што је констатовано за најзначајније од њих, Стојковићеву *Фисику: „Фисика* није само научно дело. У начину њене обраде велику улогу играју чисто литерарни поступци, многе странице у њој имају књижевни карактер и вредност“.[131]

• • •

У последњим деценијама XVIII века, у делима ове врсте, која потпуно или барем у својим главним токовима следе духовну линију просветитељства, сретамо одређене трагове интересовања за фантастику. Тако се, рецимо, у књизи *Иштика јерополитика или философија правоучителнаја* (1774) у есејистичко-филозофским (поучним) одељцима повремено расправља о феномену сна (углавном у духу хришћанске теолошке концепције онирички), а исто тако ту сретамо и неколико фантастичких фрагмената религиозне провенијенције (тј. реализованих у хришћанском

131 Јован Деретић, „Славеносербски списатељ Атанасије Стојковић“, поговор уз: А. Стојковић, *Аристид и Наталија / Фисика,* Београд 1973, стр. 234. У овом издању Деретић је наведени став применио и у пракси, публикујући заједно са Стојковићевим романом и одговарајуће одломке из *Фисике.*

религиозном коду). Ови фрагменти дати су као примери и потврда морално-дидактичких ставова који се у одговарајућим есејима заступају и по правилу су то кратка, сасвим неразвијена анегдотско--прозна језгра, изузимајући нешто развијенију фантазмагорију коју бисмо могли назвати *Ойис боїа* (у есеју о богу) и *Причу о йраведној жени* (у есеју о зазору). У неким од ових фрагмената присутан је израженији источњачки колорит, што их приближава новом, предромантичком укусу (као, рецимо, у легенди о Мародеху из есеја „Увети“), а карактеристично је да се фантастичко у њима углавном јавља као нека врста поенте; с друге стране, фантастички фрагменти из *Иштике...* недвосмислено откривају своје изворно хагиографско или још шире, религиознокњижевно порекло ...

Елементе сличног интересовања наћи ћемо и код Захарије Орфелина, аутора који једним делом свог стваралаштва додирује предромантичку стилску оријентацију.[132] Још у просветитељски интонираном предговору *Славено-сербскої маїазина* (1768) он скреће пажњу на занимљивост и литерарну релевантност онирички материјала, позивајући будуће сараднике да му шаљу забележене снове, које намерава да објављује у свом часопису. Нешто касније, у *Искусном йодрумару* (1783), типичном просветитељском „полезном“ делу (о виноградарству, „виноделству“ и уопште о вину), Орфелин, разматрајући негативне стране „култа вина“, поткрепљује своје тврдње карактеристичним примерима: народним пословицама, цитатима из стручне или побожне литературе и кратким анегдотама на ову тему. Један од тих анегдотских примера, који бисмо могли назвати „Скаска о монаху и ђаволу“, фантастичког је типа, а функција му је овде иста као и функција осталих, нефантастичких примера. Иако је ова „скаска“ као прозна јединица сасвим неразвијена, и мада се њен фантастички елемент своди искључиво на типизирану, препознатљиву појаву фантастичког актера – ђавола (док све остало егзистира изван равни фантастике), она је индикативна јер указује на присуство интересовања за дијаболичку тему, која ће две деценије доцније доћи до изражаја у фантастичком слоју српског предромантичког епа.

132 Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Београд 1979, стр. 156.

У овом кантексту такође заслужују пажњу и два фантастичка фрагмента која су објављена у приручнику *Сербски-немецки разговори* (1793) Павла Маркова Стојадиновића. Они представљају саставни део материјала чија је сврха да послужи вежбању страног језика, и репрезентују онирички фантастику *(Истиновонај сон)* и фантастички проседе који је најближи типолошком обрасцу фантастике реалности (што се односи на кратку прозу *Чрез један случај ненаказано совршеније*).

2. ФАНТАСТИЧКИ ТОКОВИ *ФИСИКЕ*

Фантастичка интересовања у оквиру оваквих жанровских структура најразноврсније, најпотпуније и најинтензивније су дошла до изражаја у *Фисици* Атанасија Стојковића (I део 1801, II део 1802. и III део 1803), кључном популарнонаучном делу српске књижевности почетка XIX века, делу чије су литерарне вредности високо оцењене и за које је речено да је истовремано и наука и поезија.[133]

Може се рећи да су се интересовања за фантастику и фантастички импулси у Стојковићевој *Фисици* развијали у неколико праваца. Пре свега, квалитетом, обиљем материјала и доследним, интенционалним ауторовим инсистирањем на њему, издваја се онај ток који происходи из тзв. критичке етнологије, оријентације која је веома изражена у том раздобљу српске књижевности и коју *Фисика* интензивно следи, што Стојковић програмски истиче у *Предисловију Првој части:* „Конец и намерније при сочињенији дела мојего јесу ми били... на сујеверија, која су много тисјашч људиј нешчастним сотворила, с јестественом науком ополчити се, и колико можно буде, она искоренити и разрушити“. Као и његови претходници у оваквој оријентацији, превасходно Доситеј и А. Везилић (код којих, ипак, све остаје више на нивоу *помињања* „сујеверија“ о вампирима, вештицама, сновима и сл., него што се шире развијају фантазмагоријски пасажи на тој основи), и Стојковић задржава критички однос према тим феноменима, користећи „празноверија простог света“, пре свега да би

133 Јован Деретић, *нав. дело*, стр. 234.

за њих дао природнонаучна, рационална објашњења и на тај начин показао како се науком све на свету може истинито и објективно протумачити. Литерарна обрада „сујеверија“ – често врло разрађено фантазмичко обликовање те грађе – открива Стојковићев развијен укус за фантастичко, који се јасно показао и у његовим романима, а за чију је несметану реализацију у *Фисици* просветитељско-рационалистички кључ ипак служио као покриће. Међутим, када је реч о поменутим релацијама, извесно је да ће „данашњег читаоца Стојковићеве *Фисике* привући пре описи народних веровања или обичаја, или слој фантастике који она и нехотице уноси у књижевност, него ауторов просветитељски кључ, којим он војује против предрасуда и празноверја, објашњава и потире описане појаве и обичаје“.[134]

Наравно, ток о којем је реч захвата превасходно грађу фолклорне имагинације, откривајући један врло широк, разноврстан и занимљив репертоар народних веровања и обичаја, окултистичких визија и представа, многих „воображенија“ простог пука. Ту се говори о вампирима (занимљиво је да аутор описује и појаве прерушавања у вампире – „маскараде“ које су се дешавале у нашим крајевима, а какве у хорор слој уводе и српске „романтическе повести“), такође се помињу вештице, вешци, виле, авети и духови; затим се говори о „белој“ и „црној“ магији, егзорцизму и спиритизму; о ђаволу и демонима, о натприродним силама и тајанственим појавама и везама у природи, о фантастичним својствима простора и времена, о сновима и разним пророчким системима, о култним и окултним феноменима и томе слично. Сходно томе, може се закључити да је у овом току *Фисике* – онда када аутор одређене фрагменте-фантазмагорије интензивније развија – доминирајући облик фантастичког дискурса управо фолклорна фантастика. Међутим, то је само делимично тачно, пошто Стојковић, полазећи од оваквог фолклорно-фантастичког

134 Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности,* Београд 1983, стр. 553. Занимљиво је уочити да Стојковић у *Фисици* први од српских предромантичара систематски и у развијенијем облику уводи релацију фантастичко збивање – рационални кључ, која ће потом бити врло значајна за фантастички слој наше предромантичке прозе. С обзиром на велики утицај и популарност *Фисике* у том раздобљу, вероватно је овај импулс био инспиративан осталим писцима (Видаковићу несумњиво, јер се зна да је он био одушевљени читалац Стојковићевих дела).

материјала, понекад на његовој основи изграђује прозне минијатуре ближе другачијим, модернијим типовима фантастике, какав је, рецимо, случај са малим хорор фрагментом из *Фисике* II, којем бисмо могли дати наслов „У гробу“, а који се рађа из ауторове критике народног веровања у вампире, авети и демоне:

> **...**Человек может у таково состојаније нечувствителности дојти да се нам види мертав бити: а он ништо мењше чује, мисли, ошчушчава и целоје ужасноје своје состојаније чувствује; но движимости лишен, мертву јест подобен. О, кој није слушао страшне оне историје како је једна трудна жена у крипту постављена к себи дошла, породила се, детенце своје на руке узела, себи от глада на рукама мјасо изјела и напоследок купно с дететом умерла; кој није слушао да су многи у гробу оживили, сандук разлупали, мјасо са себе изјели и изван сандука по другиј крат умерли. О, кој није овакове страшне повести слушао, онај нека овај лист свободно без воздиханија чита. Чувствителна всјака душа мора овде другаја ошчушченија имати ...“
>
> (Атанасије Стојковић, *Фисика* II, Будим 1802, стр. 142)

Плод сличног укуса и интенција представља и следећи Стојковићев запис о ноћи и ноћним тајнама:

> Великоје и величественоје молчаније ношчи! Кроткаја високаја сен прима мудреца у тихаја своја објатија. Он у њима отпочива и у тихости со свјаштеним восторгом размишљава. Густиј мрак покрива сердце злодеја ужасом. Јего страшит диханије Зефира. Лист зашушти, а он се јадниј ужасне! Он с дивјима и уплашенима очима на все стране звера. Зашто? Ибо је до тимпана ушес јего дошао милиј шум и шептаније вечнотекушче реке. Нешчастниј брате, но брате, не видиш ли како и у колеби и у палати мир, тишина и спокојствије сад добраја сердца обнимају? Не видиш ли како се у њима откривајут, како се јављајут нежнаја она чувствованија која су дневними дели на времја утољена била? Погледај како гонимаја невиност нову силу к терпенију добива! Погледај како у внутрености онаго ногами погаженаго возражава се утешеније; како горка печал чрез очеса бистрими слезами истиче, истиче и допушта сердцу отдахнути.

Ха, каква то сен, каково привидениј очи моје вара? Кто си ти, благородниј јуноше, кој си у молчанију лице твоје к звезданоме небу обратио? И ти ли јеси друг тихаго свјета, кој с неудоб поњатних оних висин к нами слабо трепешчет? И ти ли љубитељ ношчних забављениј, при којима чувствова нија у персима нашима бију се, и једно другом у вечност следујут?

Каково предвозвешчениј е! Бледоје неко сијаниј е на северној ужному небу јавља се. Оно растит и горети зачиња. Ношчниј путешественик (луна) одејан сребреним свјетом празнујет вхожденије у плаветноје – неизчетними звездами – украшеноје небо. Великолепен јест јего вид. Он открива до полак темноје јестество (месечина) и гледи у дивна јестества живописанија.

Ово је времја когда ношчнаја привиденија бивају: когда дуси из гробов устају и љубиме своје посешчавају: когда авети очи наше плаше...

(Атанасије Стојковић, *Фисика* II, Будим 1802, стр. 90–92)

У истом фантастичком току *Фисике* проналазимо контуре још неких типова фантастике, који се и доцније јављају у српском предромантизму. Осим два већ поменута (фолклорног и хорора), овде сретамо још један, у том раздобљу европске књижевности врло модеран облик фантастике, сродан хорору: то је демонско-дијаболичка фантастика, чије контуре овде такође настају из фолклорне грађе, тачније – из Стојковићеве критике фолклорне демонологије, веровања у ђаволе и зле духове и томе слично. Један од карактеристичних примера те врсте је преведена повест о Влахињи опседнутој ђаволом (*Фисика* III, стр. 276–284), која се ипак завршава просветитељско-рационалистичким кључем; истом типолошком обрасцу приближава се и Стојковићев други запис о ђаволу у телу жене:

...Ја опет идем у место рожденија мојего. Ово је, мислим, простително: ибо ми највише онде видимо где се највише задержавамо, и најмилије се онде задержавамо где смо младост провели. У Руми су биле две жене, у којима је диавол био. Кромје Руме, нисам ја оваково што нигде видео, разве у Сегедину једну калугерицу. Ово је код нас весма позната вешч и такових страдалцев всегда код нас

> јест. Ја у целој Германији нисам нигде мужеско или женско, у којем би диавол био, ни чуо ни видео... Ја ћу овде навести, што је мени у памјат дошло, да ја до сад не знам ни једино мужеско лице које би шчастије то имало да диавол обиталиште своје у њему водрузит. Где се год што таково чујет, јест жена. Ово би већ довољно било всјаку ону жену подозрителном држати. Обикновено овакове ништо не раде и в поте лица чуждаго и оне и фамилија их зшеб једу... Диавол у человеку, по образу и подобију божију созданом человеку! Какова је то срамота за наше пастире! Каково је то вечно за њих поруганије! Докле такова жена једе, пије, спава, докле не дојде у церкву, она је со всем мирна. А како је у церкви, то абије почне главом махати, као да јој нешто повољно није, затим укати, а около чтенија Евангелиа и викати. Ја се весма добро опомињем да је овакова бештија и служашчаго свјаштеника именем звала и Бог зна што није по церкви викала, бечила се, кочила. Овакова је једна 1779. и 1780. лета у Пешти била...
>
> (Атанасије Стојковић, *Фисика* III, Будим 1803, стр. 244–246)

У *Фисици* такође сретамо и занимљив фантазмагоријски фрагмент *Призивање духа,* који типолошки егзистира у простору хорор фантастике, а који настаје из ауторове научнорационалистичке критике спиритистичких веровања (то је пример на којем ће Стојковић затим побијати веровање у аутентичност и истинитост призивања духова; но, посматран самостално, ван таквог кантекста, он у рудиментарном облику следи кодове фантастичке литерарне праксе):

> Онај који је намерио духа цитирати, отведе целоје содружество у собу, која је по всјуду с черном чохом постављена. Усред собе воздвигнут јест олтар, на којему две свешче горут, и около којего коло с кредом на земљи повлечено јест. Присуствујушчим каже се ни речи нипошто не проговорити, и преко кола за главу не изити да би их диавол не отнео. Сад начне заклињатељ којекаква невразумителна реченија говорити и собу с различними вешчми кадити. Внезапу угаснут свешче: шум се родит великиј: цела соба трепешчет. У овом ока мгновенију јави се дух. Он над олтаром у воздуху висит и у непрестаном движенији јест. Заклињатељ удари га мечем по среди. Дух повређен није: ништо мењше ужасно виче и јауче. Совершивши ову церемонију,

начне он духу различне вопросе предлагати, на које овиј страшним и промукнутим гласом ответствујет. Затим се опет воздвигне лупа. Соба се затресе. Дух ишчезне ...

(Атанасије Стојковић, *Фисика* II, Будим 1802, стр. 103–104)

Ток о којем говоримо додирује и подручје онирички фантастике, пре свега њену, за наш предромантизам најкарактеристичнију варијанту, засновану на профетском сну. Притом, занимљиво је уочити да, иако овакав материјал такође углавном подлеже научно-рационалистичком тумачењу, Стојковић допушта извесну могућност „прејестественог" статуса снова. У ствари, то је за њега *једини* простор искуствене збиље где могућност „прејестественог" доиста постоји и где „јестествена наука" није свезнајући тумач, тако да оваквим схватањем он пружа могућност покрића за веродостојност онирично-фантастичких конструкција, не третирајући их увек и само као пуке привиде, „сујеверија". Стојковић заправо овде истиче једно препознатљиво религиозно покриће:

...свјаштеноје писаннје нам казујет да је Бог тогда чрез сне – но и то весма ретко – неке муже учио што им делати треба. Овакови сни, о којима је у свјаштеному писанију слово, овамо не принадлеже. Они су бивали при нарочни случајех, при наречених лицах, које је Бог к совршенију дел неких употребљавао. Они су били само тогда, и већ су прошли. Вси прочи сни не имају знаменија, нити се толковати могут.[135]

(Атанасије Стојковић, *Фисика* III, Будим 1803, стр. 256)

135 Очигледно да овакво покриће опстојава чак и у идејном систему српског просветитељства: видели смо да захваљујући сличном, иако знатно шире примењеном концепту, религиозни еп нашег предромантизма обилује чистом фантастиком, а и рани српски роман, који је – за разлику од претходног жанра – суштински одређен просветитељско-рационалистичким системом, управо у простору онирички фантастике успева да оствари чистији вид ове литерарне праксе. Мада то у роману није непосредно видљиво, могућност једног сличног религиозног покрића треба сматрати релевантном као имплицитну позадину оваквог третмана онирички фантастике, тим пре што је поменуто покриће било не само „легална" пукотина у монолитном просветитељском идејном систему, него је такво схватање онирично-фантастичког материјала могло имати исходиште и у самој *Фисици*.

Осим овог тока, који у *Фисици* происходи из оријентације ка критичкој етнологији, овде су присутна још два – такође интересантна и на особен начин значајна – фантастичка тока. Рекли смо „на особен начин значајна“ стога што они антиципирају облике фантастичке имагинације који су тек у новије време постали заправо актуелни: SF и тзв. фантастику реалности.

Први поменути ток представљају они – назовимо их условно „астрономски“ – пасажи *Фисике,* где Стојковић, окренут свемиру, далеким звездама и планетама, машта о бесконачном „множеству светов“, о апсолутној „точки“ у свемиру из које се може сагледати читав космички поредак и у којој се – можда – тај поредак и формира; ту се још описује сунчев свет, друге насељене планете и „луне“, те звездане цивилизације: реч је, у ствари, о фантазмагоријама на једну од опсесивних тема SF књижевности – „човјек и друга интелигентна бића“ (како је ту тему дефинисао Иван Фохт).[136] У оваквим примерима Стојковић иде путем супротним од оног који је следио у слоју одређеном критичком етнологијом: фантастичка збивања и феномени нису ту изложени потоњем или претходном научно-рационалистичком тумачењу, тј. кључу који их своди на меру реалних, „јестествених“ појава и који треба да их раскринка као пуки привид, „сујеверије“, него управо научна факта служе као подлога једне фантазмагорије која их својом комбинаториком превазилази, прелазећи у раван могућег и имагинативног – насупрот сцијентистичко-рационалистичкој равни провереног и извесног. Дакле, аутор *Фисике* овде – иако испрва потакнут сувопарним астрономским разматрањима – постепено напушта научни дискурс, престајући да се служи искључиво научним доказима и операцијама, формулама и бројевима, егзактним спознајама и чињеницама, прелазећи истовремено у област фиктивног, у област маштарије инспирисане појединим научним фактима. Ове особине поменутог тока Стојковићеве *Фисике*[137] могу се најбоље уочити на једном од

136 Иван Фохт, „Научна фантастика“, *Тајна умјетности,* Загреб 1976, стр. 203–211.

137 Занимљиво је да Атанасије Стојковић са *Фисиком* не затвара круг својих интересовања за астрономију и, шире посматрано, за необичне и тајанствене појаве у свемиру. Слична интересовања репрезентује и његова студија „О ваздушњих

SF фрагмената, занимљивом и стога што показује да иза таквог ослобађања фантастичке имагинације као крајња одредница (па и као покриће) често стоји хришћанска теологија, одређена идеја божанског устројства света:

> Безчисленоје множество звезд на все стране, от којих ми само најмењшу част видимо, нису ништо друго но светови над световми, солнца над солнцами. Ова солнца имају около себе планете, којим она свјет и теплоту соопштавају, и којих ми због величајшого их отстојанија видети не можемо. Нисмо ли, дакле, должни веровати да ови своја сопствена произрастенија и своје сопствене житеље имају? Человечески дух умори се прежде неже ли је о овом предмету мислити почео. Он тражи у оном океану звезд Земљу, и види да она в призренији целаго творенија ишчезава: он види да се Земља тако пред целим миром губи као што се зерно песка при великој гори изгуби.
>
> Какова суштества не живе на толико милионов светов! На Земљи нашој не има два зерна песка, не има две травчице које би једна другој со всем равне биле. Два со всем подобна и равна животна, два со всем равна человека није ни тражити: тога на Земљи не има. Што, дакле, треба закључавати за оне безчислене светове? Може бити да овакова животна, овакова произрастенија, овиј порјадок и степеније ни на једном – оних светов – не находи се као на Земљи. Всјакиј убо онај мира шар имати ће сопственоје своје расположеније, особите своје законе, особита животнаја. Ни у једном свету неће се, може бити, оно најти што се у другом находи. Всјуду ће бити безмерноје различије. Всјуду своја сопственост. Не могут ли на каквом от ових светов словесне твари от нас совршењејше бити? Неће ли се каков свет најти, у којему последња твар мудростију својеју нашего Невтона превосходит? Какове не морају разности у телу, какове у духу бити?
>
> Колико би ми нових вешчеј нашли когда би ми као на океану по овом бесконечном простору от једног света до другог пливати могли? Ту би ми нашли, може бити, животнаја с телом, животнаја

камњах и их происхожденији“ (1807), коју он, у време када је био професор Харковског универзитета, објављује у Русији (видети: Јован Радонић, „Атанасије Стојковић“, *Глас САН*, Одељење друштвених наука, ССХII, 1953, књ. 2, стр. 123).

без тела нашему подобна: животна с једним и животна с 100 чувств. Ту би се очесем нашим прозјабенија представљала, от којих ми сад ни поњатије имати не можемо. Какове јазике, какове науке и просвешченија царствујут тамо?

Прежде неже ли је творец силним словом својим – *сотворим человека* – овог создао, није ли већ твареј било на оними светови који су силу и премудрост јего славили? Многи су от оних светов, може бити, дотле намерениј творца исполнили, многи величајша премењенија претерпили. Једни су вечно нестали и у бесконечности расули се, из очију ишчезнули: други су нови на њихово место сложили се и видни постали! Создатељ дејствујет непремено. Он нове свете создаје, нове твари у живот возводи, и њим закон даје да шчастијем живота наслаждавају се, да њега проповедају. На којему ће от ових безчислених светов оно свјаштеноје правосудија божија поље бити, на којему ће вси смертни около оца вечнаго и создатеља својего совокупити се? На којему ће они по делам својим награжденије примити?...

(Атанасије Стојковић, *Фисика* I, Будим, 1801, стр. 157–160)

Трећи фантастички ток *Фисике,* онај који се унеколико приближава типолошком обрасцу фантастике реалности, репрезентован је неколиким пасажима о „блудјашчим свјетима“ (лутајућим светлостима), који ноћу прате путнике; о „огњеним шарима“, који у виду пламеноцрвених кугли лете ваздухом, при чему из њих излећу искре, за њима се вуче огроман реп, а около се шире сумпорна испарења; о громовим стрелама и крвавој киши и сл. Пред читаоца се тако износе чуда природе или чудеса стварности, која се доиста одигравају ту, у његовом свету, али су им порекло, механизми дејстава и узроци привидно натприродни и ирационални (привидно, јер ће Стојковић, описујући ове феномене, за сваки од њих понудити научно-рационално, „јестествено“ објашњење). Занимљиво је да склоност ка бележењу оваквог материјала показује и српска периодика првих деценија XIX века, што на својеврстан начин сведочи о ширем интересовању које је у нашем предромантизму постајало за фантастику реалности: тако, на пример, *Сербски народни лист* 1835. покреће рубрику „Чрезвичајна у јестеству појављенија“, где се тада и у наредним годиштима бележе извештаји о открићу летећег

псета у далеким џунглама, о чудесима која се дешавају на Исландским отоцима, о хипнотисању змија, о тајанственом утицају Месеца на жива бића, о подземним ватрама и томе слично. Но, када је реч о овом току Стојковићеве *Фисике,* ваља имати на уму да се његов значај, као и у случају SF тока, огледа пре свега у томе што представља антиципацију једног облика фантастичког дискурса, који је у новије време постао изузетно актуелан, али истовремено и у томе што доноси неколико развијенијих и квалитативно запажених фантазмагорија, каква је, на пример, она коју је сам аутор насловио као „Северниј свјет", а у којој се спајају елементи фантастике реалности и делиричне фантастике:[138]

> Когда се сумрак хватати начне, појави се на северу тихиј свјет, кој се тако даљше по небу простире како год што јутром при зори примечавамо. На северном оризонту изобрази се темниј круг којего је јестество из испареније свело и кој или закрива звезде севера или свјет их тако слабо пропуппа да се оне угашајушчим искрам уподобљавајут. Над мрачгаш овим простором пружи се у некојему отстојанију беликастиј, свјетљашчијсја круг, којего свјет темност долнаго простора видимом творит. Подобно лучам, које из восходјашчаго солнца чрез тонкују мглу проницавају, проливају се из свјетлаго оваго круга безчислене пруге и зраци по небу, и после различнаго кривуданија (далеко от начала) састављају се. Вес воздух прими вид трепешчушча огња и не ретко лете чрез њега червеним бљеском сијајушчи облаци и целоје небо аки кровју облију. Какове образе јарости и гњева Божија не видит сујеверије у преходјашчим овим неба виденијам! Какова бедствија, какова нешчастија не предвозвешчава оно себи! Слабоумниј! Он види тамо всја опустошашчују војну и кров у страшном страженију падајушчих борцев. Трепешчушчи царств престоли, разорени градови, пусти предели представљају се очесем јего. Он већ гледи приходјашчу кончину мира, последње дне сотворених вешчеј, обледеније небесних

138 Стојковић је рад у овој области такође наставио после *Фисике,* у делу *О јављенијах їородов и їрочаїо в воздухе, називајемих фаїаморїана,* објављеном 1808. у Харкову (видети: Јован Радонић, *нав. дело,* стр. 123).

телес, луну в кров преобразившусја и с трубом правосудија божија гласјашча Ангела. У каковом страху не находи се дух јего – между којим бољше наученијем друг јестества при неподражајемом овом величества божија знаменију с восхишченијем себе увесељава, и с различними свјета фарбами очеса своја наслаждава...

(Атанасије Стојковић, *Фисика* III, Будим 1803, стр. 76–77)

3. ОСТАЛИ ПРИМЕРИ ФАНТАСТИКЕ У ПОПУЛАРНОНАУЧНОЈ ПРОЗИ

Овакву линију интересовања за фантастику следе и многа популарнонаучна дела српских предромантичара, објављена после Стојковићеве *Фисике* и примарно окренута другим научним дисциплинама. Тако Павле Соларић 1804. у Венецији издаје географски приручник *Ново ґраждaнско земљеописаније* I–II, где су – у контексту о којем је реч – посебно занимљиви фрагменти. Први од њих разматра проблем који ће постати једна од главних тема модерне књижевне фантастике (губљење или сажимање времена, тј. фантастички поремећај „нормалне“, линеарне парадигме времена) и типолошки је близак фантастици реалности (*Земљеописаније* I, стр. 26–27); други, који би се могао назвати *Казивање о фосилима,* представља, у ствари, малу палеонтолошку фантазмагорију на тему пракатастрофе (у овој верзији: прапотреса који је изменио лице Земље и довео до престројавања њеног гео-биолошког поретка: поменути фрагмент налазимо у *Земљеописанију* I, стр. 48).

Фантастички слој такође је присутан и у књигама из осталих, тада актуелних области природних наука, често и у развијенијем облику. Павао Кенгелац, један од најобразованијих Срба оног времена, који је још крајем XVIII века у Халеу завршио природне науке, објавио је књигу која је у том раздобљу убрзо постала најпознатији и најугледнији природопис код нас, *Јестествословије* (1811). *Јестествословије* садржи десетак, углавном разрађенијих фантастичких целина, које превасходно захватају простор фантастике реалности. По правилу, њих не прати типичан просветитељско-(научно)рационалистички кључ, карактеристичан

и логичан за овакву врсту литературе, иако се и у *Јестествословију* могу пронаћи два-три фрагмента у којима описано чудо или фантазмагорија подлеже природнонаучном, рационалном тумачењу, али се ипак не стиче утисак да су они ту првенствено као повод и илустрација таквих тумачења. У ствари, чудеса природе и фантастика стварности овде се описују превасходно због њих самих, па и зато да би се заголицала машта читалаца. Кенгелца у том контексту привлачи каталог појава и феномена сличан ономе који сретамо и у одговарајућем слоју Стојковићеве *Фисике,* те у помињаним рубрикама тадашње периодике. Тако он пише о облаку-чудовишту и морским огњима, о чудесном језеру Лохломонд (чији биотоп, физички и метеоролошки феномени као да се противе законима природе), о чудима ветра, о деци – монструмима и хермафродитима (који посебно привлаче његову пажњу и он их посматра као извитоперена, чудовишна дејства природе, чији су прави узроци и механизми настајања на граници „прејестественог“); овде се такође говори о дивљим људима (који се често толико отуђују од своје праве врсте да задобијају – као у некој фантастичкој метаморфози – особине неких животињских врста, или постају налик ђаволу) и о чудесним дејствима менструалне крви, која – по нашем аутору – има огромну тајанствену моћ (ту се Кенгелац приближава фолклорним веровањима и магијским представама):

> Начастње вместо подобија человеческаго зачинајетсја во утробе матерњеј безобразије, или беззрачије плода. Сирјеч, некоје вида и зрака человеческаго неимушчеје тело: комад мјаса, кожеју облечена, и костеј неимушча, или внутренаја точију человеческаја, кожеју облеченаја, или нешто скотом подобноје, или самиј труп, никакових человеческих удов имушчиј. По всјакому образу беззрачије или безобразије сије плода зачинајетсја јегда жена, јестественују имушчи скверну, или течениј кровје, соитије с мужем имејет, или крајнија ради слабости женскаго тела и утроби, немогушчи с подобајушчими силами ко изображенију и возрашченију зачатаго плода содејствовати. Обичнаја женскаја велику бо имејут силу и дејствије. Пес, вкусив таковаја, абије побеснит и им угрижени људије и скоти не исцељајут; мед с неколико капљами смешен абије укиснет;

> жељезо и мед таковими помазанаја в ржу прелагајутсја; острота меча, ножа и бритви таковими помазана утупитсја; бели слонови зуби женскоју јестественоју скверноју помазани потемњат; плодоносна древа таковоју помазана увјадајут и плод иогубљат; цвети таковоју помазани лишајутсја својеја красоти и својего лица; из кошници, обичними женскими помазанија, абије отлетајут пчсли; вино с таковими вареноје, абије јакоже угљ почернит; виничина рута и инаја билија таковими пошкропљена абије усекњајут; кровоточива жена, коснувшисја червљеному натиранију лица, таковоје абије в белоје прелагајет; в јестественеј скверне жена оцет из сосуда черпљушчи, оцет погубит своју кислоту и љутост; коњи таковоју помазани јакоже огњени и крилати будут; и инаја многаја дејствија јављајут обичнаја женскаја, јаже всја описати благообразије ми возбрањајет.
>
> (Павао Кенгелац, *Јестествословије*, Будим 1811, стр. 212–213)

Најзад, и у популарнонаучним делима која спадају у област медицине наћи ћемо јасне трагове интересовања за фантастичко. Занимљиве примере ове врсте даје Јован Стејић у својим ауторским додацима (фуснотама-коментарима) уз превод тада гласовите *Макровитике* Христофора Хуфеланда (објављен у два дела у Бечу 1826). Стејићеви коментари-фусноте, иако се односе на једну научну материју, поседују висок степен литераризације и предромантичке обојености (ту се цитирају стихови Гетеа, Шилера, Биргера, Хердера, а неколико страница посвећено је малој апологији љубави – уз позивање на Фихтеа), а о таквом коду свакако сведоче и фрагменти у којима је евидентно приближавање фантастичком. Овакви фрагменти Стејићевих фуснота-коментара крећу се, типолошки посматрано, углавном у два правца: ка фантастици реалности и ка фолклорној имагинацији (при чему се у овом другом слоју осећа утицај критичке етнологије, пошто аутор, бележећи фолклорнофантастичке примере, неизоставно има према њима критичко-рационалистички однос). За први поменути правац карактеристична је ауторова заинтересованост за необичне и паранормалне медицинске феномене, као што су вишемесечне и вишегодишње коме (када пацијент, егзистирајући на биолошком минимуму, све време проводи у бесвесном стању,

у сну), чудесна оживљавања болесника после дуготрајног престанка рада виталних органа, те „живот после живота“, феномен који у наше време интензивно привлачи парапсихологе:[139] Стејића ту нарочито занимају психички доживљаји које репродукују они што су се вратили из стања (употребимо савремени медицински израз) „клиничке смрти“ – наш аутор са посебном пажњом описује њихове тадашње фантазмичке визије. Други поменути правац Стејићевих фантастичких интересовања захвата, у поменутом кључу, углавном област народних „сујеверија“: веровања у вештице, ђаволе, уроке, амајлије и фантастички каузалитет везан за њих, те приче и легенде о ноћним привиђењима и сличним појавама...

У сваком случају, Стејићеви коментари-фусноте уз превод *Макровишике* такође убедљиво потврђују да можемо констатовати један специфичан репертоар интересовања за фантастику и фантастичке импулсе, који је карактеристичан за популарнонаучна дела српских предромантичара, а у којем се као доминанте истичу два слоја: фолклорна фантастика (везана – директно или индиректно – за праксу критичке етнологије) и фантастика реалности.

4. ТРИ ЛИРСКЕ ФАНТАЗМАГОРИЈЕ ЕВСТАХИЈЕ АРСИЋ

Као и у популарнонаучним делима, трагове интересовања за фантастику сретамо у есејистичким и филозофским радовима српских предромантичара. За такве радове карактеристично је – у овом контексту – дискурзивно промишљање одређених тема тадашње фантастичке књижевности (повратка из мртвих, сна, фолклорно-имагинативних представа и сл.) или развијање лирских фантазмагорија у оквиру есејистичке структуре. Док су за прву поменуту могућност наши аутори имали узор још у Доситејевим делима ове врсте, дотле се друга поменута варијанта – за нас свакако занимљивија – појављује знатно ређе, и по правилу је везана за тенденцију преливања стандардног есејистичког дискурса у лирско-прозни или

139 Dr Raymond Moody, *Живот после живота*, Загреб 1982.

ритмичко-прозни. Типичан такав пример представљају надахнуте фантазмагоријске визије Евстахије Арсић, у њеној есејистичкој књизи (којој је прикључено и неколико песничких текстова) *Полезнаја размишљенија о четирех годишњих временех* (1816): једна од главних тема које привлаче ауторку, јесте тема смрти. Неколико фантастичких импулса везаних за ту тему (пасажи који представљају интегрални део њених есеја „О смерти", „О природе человека", „О согледанији Природи"), превазилазе оквире есејистичког дискурса управо у оним тачкама текста где лирско-афективни набој достиже врхунац. Ови пасажи засновани су на једној концепцији смрти и загробног живота којој су страни просветитељско-рационалистички кључеви и која, између осталог, резултује изразито субјективном и готово мистички доживљеном фантазмагоријском визијом земље мртвих (први фрагмент који наводимо), као и исто таквом – врло самосвојном – фантастичком сликом комуникације душа умрлих са светом живих (други фрагмент који наводимо), сликом која је заснована на метафоризацији полазне „биолошко-физиолошке" представе, те, најзад, необичним описом постхумног живота душе (трећи фрагмент). Поменути одломци свакако спадају међу интересантније странице српске предромантичке књижевности, што, опет, несумњиво сведочи о специфичности и продуктивности имагинативних потенцијала Евстахије Арсић:

> [1.] ...Силно јаретсја ветри, силно облаки засипајут наш шар снегом, силни мрази свирепствујут! Удаљајусја в тихоје моје жилиште, и свјетом свјетилника освјешчавају мрачност. Сад находимсја со умершими от многих лет, с оними мудрецами древности, који [су] потомство обогатили науками и распространили област добродјетељи, извели человека из невежества, прародитељска греха, непросвешченија, источника всех пороков. Тамо богослужитељи свјатија тени, који проповедаша и толковаша евангелије, слово божије многочисленом народу, и здје славетсја, и славе Бога с народом, иже последоваша жизни их на земљи Христу и заповедем јего. Не сокрисја от очију душевних мојих, се видим Сократа свјетилника Грецији, мужа непобедима в добродјетељних подвигах. Всегда повиновалсја свјатому закону мудрости, сему гласу Божества

в души внимателној; не знаде он страха ни в жизни, ни в смерти, био је великиј нравоучитељ. Видим Аристида и Ликурга, строгаго мудреца страстеј человеческиј, и инија многија мње непознанија.

Потом пријдох со свјетилником мојим в мрачнују једну пештеру, ту видим множество народа обојега пола, младих и старих. Но, ох жалости, сви слепи: ту многи врачи приходјат и желет помошчи дати слепим, но и сами врачи не ведјат да сотворет бреније и помажут очи слепим, неимејушчи свјетилника с собом, и тако сви во једино пропадајут у пропаст вечнују. Возмите врачи, који на тај пут справљатесја, свјетилнике просвешчајушчија очи душевнија, и сердечнија роду человеческому...

(Евстахија Арсић, *Полезнаја размишљенија*...,
Будим 1816, стр. 75–77)

[2.] Опит научајет да наша кров преходит из грубејших жила в тончајше, но не возврашчајетсја обратно. Кровнија жили снабдени [су] малими трубицами, чрез које кров может тешчи впред, но натраг ити не можег.

Извесно што все ускија труби притјагивајут в себе житкост, и чим су уже оне, тем силњеје бивајет притјагиваније. Таковиј опит делајетсја в физике над стекланими, тако називајемими власними трубами: оне су тако танке као влас и когда постављене буду в воду, то њих вода поднимајет в верх, тем скореје чим [су] трубе уже.

Из сего следујет да житкост во многих сојединњених между собоју трубах находјашчајасја, всегда преходит из једне у другу трубу, која је ужа. Сије примечанње чрез кругообрашченије крови в жилах совершено делајетсја јасним. По всеј причини, все житкости, на којеј никакова тјажест не дејствујет, као на пример паре и тем подобно, поднимајутсја к верху: ибо воздух к верху тоњеје и јего канали становетсја ужи.

И тако, когда житкост имејет кругообрашченије в воздухе, то сије кругообрашченије делајетсја к верху, но не обратно.

Једа би могли умерши друзи наши соопштити нам своје мисли, то сије могло би произити таким способом, које би соответствовало нашеј возможности чувствованију: ми чувствујемо чрез сотрјасеније иаших нерв, које чрез кругообрашчајушчујусја житкост нерв тој час простирајетсја до свјатилишта души.

Душа нашего друга должна би дати кругообрашченију житкости, чрез које она чувствујет другоје положеније, жизн помошчију које сотрјасеније посредством тех воздушних каналов достигло би до нас, сије дејствије невозможно по тој причини што житкост воздуха мало может внизу кругообрашчатисја, како вода течет на гору.

Может бити да сије – то самоје јест причина што покојники не дајут никаковаго нам о себи известија: напротин же, того легко можетсја знати што они имејут чувствованијо о том што происходит в видимом мире...

(Евстахија Арсић, *Полезнаја размишљенија...*,
Будим 1816, стр. 128–130)

[3.] ...Јегда виноградниј грозд раздробитсја, мис острож ностију примамо слаткиј јего сок, ливамо јего в сосуди п хранимо во својих местах. Но когда человеческоје покривало разрушитсја, когда изсохшије сосуди нашего тела раздробрјатсја, когда сердце остановитсја и когда смертнаја магла покријет очи, о, да би ми могли тогда собрати драгоценој сок нерв за сохрањеније, којим прежде сосуди кипели, се сад неспособни стоје ...

...Когда покривало разрушитсје, то закљученој в јего сосудах спирт, на који никакова тјажест не дејствујет, преходит в воздух, силно пратјагивајетсја и в њем житкост у танких канали получајет новоје и скорејшеје кругообрашченије. Не страшисја, о человек, смерти, за тебе није зло, природа не может отрешчисја от вечних својих законов. Кругообрашченије јест жизан; својство житкости јест то што би кругообрашчатисја...

...Жизненија сили твоја најдут те канале етира, у којих ти будеш, наслаждатисја необикновеноју жизнију и новоју и бољшеју жизнију, такиј тонкиј спирт јест нешто средњеје между твердим и житким. Он чрезмерно пристоји натури, и потому не может бити једни из обојих, а следовательно вдиханије или развејаније не может имати зде места. Тогда наш нервениј сок вмењивајетсја в ту високо тончајшију житкост: он тогда учинилсја достојним сојединитсја с њеју. Мисљашчаја сила души при сем ничего не терпит. Состав сока нерв јест тогда самоје што состављајет и наше суштество: а души все равно, частица ли доводит до њеја представљенија? Сије

смешеније происходит постепено, и отдељајушчијасја части всегда вознаграждавајутсја новими.

Но ашче смерт болезнена, последујушчаја за њом минута должна бити восхитителна, освободившисја от покривала нас облежашчаго, ми можемо тогда распространитисја колико к тому наше жизнија сили имејут способности. Тогда наша душа мислит јасније и спокојније, когда житкост, чрез коју она получајет чувство в својих дејствијах, више не находит никаковаго припјатствија. Но што даље ми можемо јешче о том сказати? Когда предоставила себе сију част строитељства, то јеја дејствија зде су невидима по тој причине што она сут вишаго рода и величајшеј важности. Когда ми виноградниј сок тако осторожно сохрањајемо, и чрез состаренније и дополњеније приводимо в вишеје совершенство, то много боље знајет природа употребљеније и даљњејшеје преработаније нашеј житкости, за које она толико времена и труда употребила ...

Когда наш спирт в каналах атмосфери получајет вториј степен приуготовљенија, то он напоследок преходит вместе с тим етиром, стремјашчимсја из нашего воздуха в безпределноје пространство, и тамо получајет новоје распространије, новиј образ ...

(*Евстахија Арсић*, *Полезнаја размишљенија о четирех годишњих временех*, Будим 1816, стр. 124–127)

У есејистичким радовима у оновременој српској периодици можемо такође наћи примере сличне оријентације. Тако, рецимо, *Летопис*, наш водећи часопис тог периода, доноси већ у својим првим годиштима два есеја посвећена управо темама карактеристичним за фантастику: „Перва частица“ за 1827. *Истинаподобно мњеније да и на прочи небески телеси твари, и нарочито умне обитавају* (који, типолошки посматрано, наставља линију SF маштарија започету у Стојковићевој *Фисици*), а у „Првој частици“ 1832. *О појављенију мертвих* (који се бави сличном тематиком као и Е. Арсић, али је – за разлику од њених аутентичних фантастичких фрагмената – писан из једне критичке перспективе порицања вампиризма). Такво – пре свега, дискурзивно – есејистичко додиривање тема којима се бави фантастика сретамо повремено и у већини других часописа и алманаха првих деценија XIX века код нас.

5. МЕМОАРСКО-ПУТОПИСНА ПРОЗА

Мемоарска проза српског предромантизма (или *мемоарско-путопису*сна проза, како би се још могла назвати дела ове врсте због њихове врло изражене путописне црте),[140] такође репрезентује занимање наших писаца за фантастику. Позадина оваквог интересовања различита је у појединим делима, али би се на том плану могла уочити три основна момента. У неким случајевима главно исходиште оваквог интересовања је критика сујеверја, која се ослања на концепт критичке етнологије: таква мотивација најизразитија је у Доситејевом *Животу и прикљученијима* и Соларићевој аутобиографији, а делимично је присутна – иако не као доминантно одређење фантастичког слоја – и у мемоарско-путописним списима Јоакима Вујића. Понегде, опет, религиозни код пресудно одређује отиске фантастичког у текстовима о којима је реч, што је најкарактеристичније за мемоаре Герасима Зелића. Најзад, у појединим случајевима главну улогу одиграо је управо нови, предромантички сензибилитет наших аутора (рецимо код Јоакима Вујића, чија дела ове врсте и изван слоја фантастике показују типичан предромантички укус за егзотично и чудесно, за Исток и онирично).

Сваки од поменутих предложака дао је посебно обележје типологији и видовима фантастике у овим списима. Тако, прво одређење води ка фолклорној имагинацији и фантастичким елементима везаним за њу, те ка просветитељско-рационалистичком ретушу (кључу) таквих елемената. Друго одређење резултовало је неколиким занимљивим примерима пројекције сакралног, а у трећем случају додирују се тада актуелни, модерни обрасци фантастике (онирична, хорор), када је потребно и уз покриће рационалних кључева. Све у свему, у контексту фантастике, мемоарско-путописна проза српских предромантичара показује знатно веће богатство и разноврсност но што би се то могло очекивати од жанра чија

140 У литератури је већ истакнута ова компонента, а о прожимању и преплитању ова два жанра говори и чињеница да се понекад „мемоарски списи исказују баш у облику путописне прозе“ (М. Павић, *нав. дело*, стр. 506).

основна интенција није да говори о измишљеним пустоловинама и фантастичним догађајима, него да презентује истините факте једне стварности.

Прве трагове интересовања за фантастику у нашој мемоаристици овог раздобља налазимо већ на самим њеним почецима. У *Животу и прикљученијима* Доситеја Обрадовића (1783) сретамо неколико трагова таквог интересовања, чије је исходиште, као што смо нагласили, ауторова критика сујеверја (не само простог пука него и необразованих и затуцаних калуђера). Доситеј ту – у критичкој и ироничној визури – парафразира неке житијне примере пројекције сакралног, да би, наравно, својим коментаром све то порекао као пуку бесмислицу и блаћење хришћанског наука; његова визура је слична и у моментима када помиње фолклорна „сујеверија". Међутим, његов однос према фантастици у *Животу и прикљученијима* не може се сагледавати само кроз ту призму, јер нам ово дело даје и један другачији пример (што очито показује да је Доситеј поседовао и другачији укус): реч је о Доситејевом сну уочи одласка из манастира, који представља праву кроки онирично-фантастичку конструкцију засновану на профетском сну (у том сну „росијска цесарица", „сва као у сунце обучена", предестинира Доситејеву будућност пружајући му отворену књигу писану разним језицима и изговарајући – за њега свете и судбоносне – речи: „учи се")... Сличну критичку линију као и Доситеј – само са искључивом окренутошћу народним „сујеверијима" – следиће његов ученик и пријатељ Павле Соларић у свом аутобиографском спису, објављеном као предговор уз превод Цимермановог дела *О самости* (1809). Аутор ту проговара о вештицама и вешцима, о бајањима, чарањима и веровању у уроке, сведочећи о сопственом младалачком доживљају тог света фолклорне имагинације (када је и сам записивао врџбинске формуле и окултне рецепте), при чему је посебно занимљив његов покушај проналажења корена ових веровања у традицији античких „баснословија", у култним и окултним предлошцима латинске и грчке цивилизације.

С друге стране, *Житије* Герасима Зелића (завршено 1817, а објављено 1823) садржи занимљив слој аутентичне, чисте фантастике, у којем доминира пројекција сакралног, али је она

овде – за разлику од Доситејевог захвата у такав литерарни дискурс – лишена критичко-рационалистичке димензије захваљујући поменутом предлошку, који је у основи њеног исписивања. Тако се у Зелићевом *Житију* (као у житијима старе српске књижевности) догађају чудеса, с тим што је овде њихов главни актер сам аутор, или он барем фигурира као њихов очевидац. У том смислу карактеристично је неколико епизода овог дела. У једној, која описује Зелићево детињство, њега напада нека тешка болест, која се повлачи тек када се мајка заветује чудотворној Богородици крупској да ће сина посветити Богу; међутим, пошто по оздрављењу тај завет није испуњен, дечака напада још страшнија болест (што је, како аутор вели, било „покарање божије и крупске чудотворне Богородице за небрежниј завет"), да би чудесно оздрављење било дефинитивно тек након стварног испуњења завета. У другој епизоди наш писац описује чудо св. Димитрија, које је видео на једном од својих путовања: светац је учинио да из камена од којег је саздана црква посвећена њему истичу неке тајанствене капи. У *Житију* се, затим, говори и о Богородичином чуду са хлебом, захваљујући којем и најмањи комад хлеба чије је брашно било пошкропљено светом водом може потпуно да засити гладног човека (у шта се, опет, аутор лично уверио); Зелић такође описује и три чуда која су му се догодила у Цариграду, када су га вера, молитве и сакрални предмети (посвећени крст од „животворјашчего" дрвета и вода што извире испод иконе св. Георгија) спасли од куге, иако су се у његовом организму већ појавили први симптоми те болести. У другом делу *Житија* аутор пише о чуду које су 1789. учинили Бог и крупска Богородица, открившши и казнивши зликовца-пароха који је из Зелићевог пртљага покрао манастирско благо и томе слично.

Иако се пројекција сакралног и иначе јавља у српском предромантизму, пре свега у религијском епу, овакви фантастички фрагменти у *Житију* Герасима Зелића делују необично и врло специфично јер су лоцирани у простор једне аутентичне животне стварности (тј. непосредне искуствене збиље), при чему се и експлицитно инсистира на чињеници да је реч о – како сам аутор каже – „истинитим збившествима". Тако се читаоцу открива парадигма у којој сама искуствена збиља функционише

по логици фантазме, односно у којој сама стварност, забележена у овој мемоарској прозној структури, „невероватном комбинаториком чињеница делује савршено неаутентично, нестварно, фантастично...“[141] Дакле, у фантастичком слоју Зелићевог *Житија* одиграва се парадоксалан сусрет, типолошко укрштање два облика фантастике који су иначе – и структурално, и хронолошки, и по својим основним премисама – врло удаљени: пројекције сакралног, која је, у контексту српске предромантичке књижевности, најтрадиционалнији тип фантастике, изворно везан за дела из прошлости, и фантастике реалности, облика који је за српску литерарну фантастику у том тренутку крајње иновантан и модеран, антиципаторски окренут будућности. Успостављајући доследно овакав, врло специфичан фантастички дискурс, Зелић истовремено остаје сасвим у оквирима конвенција своје епохе када је реч о фолклорној фантастици: иако се не би могло рећи да је он доследан заговорник критичке етнологије, он ипак занимљиву фантастичну народну легенду о куги, коју препричава у *Житију,* коментарише на типичан просветитељски начин: „... ово је само једна басна, коју прости Грци приповедају, и мисле да је истина, нити ја ово могу веровати...“. Пошто такав модус није преовлађујући у фантастичком слоју Зелићевог мемоарског дела, његовом правом доминантом може се сматрати претходно описана форма фантастичког дискурса, која овог аутора репрезентује као једног од необичнијих представника фантастике у нашем предромантизму; карактеристичне примере те комбиноване форме сретамо у претходно препричаним епизодама – рецимо, у причи о чудесном избављењу од куге:

> ...Седећи ту и размишљавајући како ми се не може прилика да јави за Свету гору или за Солунић, удари ме нешто под леву сису тако како да би ми ко бургијом срце бушио, вертио, а у глави кроз мозак тако пролети како стрела. Обузе ме некиј мртвиј зној; прислоним чибук покрај себе и наслоним главу на десну руку. Упита ме терзија шта ми је, а ја му одговорим да сам скорбан ђе не могу наћи брод за

141 Милица Николић, *Антологија руске фантастике,* Београд 1966, стр. 589.

Свету гору или Солуниħ, а не кажем управо шта ми је, јер би ме тај час послао од себе. Не видим часа да звона грчка звону у цркву на вечерњу, један кварт уре онако пролетајући ми као стреле кроз мозак од главе чекајући да зову у церкву. Ал' почне служитељ црковниј по свије улица од оне парохије из свега гласа викати растежући: *Орисеше ис шин ехлисан*, тј. изволите у цркву. Међутим сам мислио, седећи код онога кројача, да је дошла и на ме куга, него да идем у јерусалимску цркву, која ми бијаше најближа да се исповедим, и ако би ħео онај свештеник, да се таки причестим, јербо ми се чињаше да ону ноħ ваља умријети. Једва допрем до цркве, станем на лијеву страну у најгорњиј стол близу двери, но једва сам стајао, тако ми је мука била и у глави нека жигавица. Од срамоте нијесам могао сести, јер је стајао и патријарх Аврамиј и сав народ, а певци су растезали и напињали се који ħе лијепше појати и глас свој подигнути; и право ређи: који зна грчки и разуме гласове, онога се душа не може насладити слушајући подобне ангелу гласове.

Сврши се вечерња и намислим најпоследњиј пут поцјеливати све иконе, а сувише светог Харалампија, кога Грци држе протектора, заштитителља од кужне болести. Чекао сам више од једног четврта часа докле нису цјеливали они прекужници, који бијаху измождени и изнемогли од болести, и изгледаху као на полак мертви. Видим ја ħе по цјеливању икона свакиј иде на десну страну једном источнику покрај зида, више кога виси велика икона светог великомученика Георгија, који је патрон оне цркве. И ја, дакле, поцјеливам све иконе, помолим се са сузама Богу, и отидем на источник онај. Заватим у малом сиħу воде, умијем се и напијем се, увјеравајући се да је оно нека чудотворна вода. У тај ма[х] падне ми на памет да је на мени у крсту животворјашчеје дрво што ми је даровао патријарх. Тако разапнем себи њедра, узмем у десну руку воде и поквасим се онħе ħе ми бургија срце врти, затим узмем онај крст и начиним три пута знамениј крста онħе ħе ме непрестано веħ читаве две уре жигаше и бољаше, читајући: *Расйежушсја шебе Хрисше! И један од војин койјем, и йрочаја*. Послије него сам се оном водом опрао, напио и прекрстио, престане ми (о дивнаго чуда) у онај минут бол, како у срцу тако и у глави, и чињаше ми се као да с мене сиħе тегоба од иљаду ока. Тако изиħем здрав читав из цркве, и не потражим више свештеника

да ме исповеди, него одем брзо оном терзији и кажем му све, како ме је забољело у оном минуту кад су покрај нас прошли онога мртваца кужног, како сам се у цркви молио Богу, опрао водом и прекрстио три пута на оном месту животворјашчим крстом ће ме бољаше; и како ми је у онај минут бол престала ...

.....

Може се заиста рећи да су ово чудеса и да без божије воље и допуштења не може човјек погинути. Ја ово тврдо вјерујем и исповједујем, зашто сам ово сам искусио на себи...

(Герасим Зелић, *Житије*, Будим 1823, стр. 155–158)

Мемоарски и путописни радови Јоакима Вујића такође су занимљиви са становишта фантастике. Његово *Животоописаније* (чија се прва, немачка верзија појавила 1825, а друга, српска 1833) открива ауторово интересовање за фолклорну имагинацију (забележене су фантастичке легенде о паду Цариграда и о Светом дому), неоптерећено просветитељско-рационалистичким односом према овој материји, а осим тога захвата и простор онирички фантастике. У контексту онирично-фантастичке парадигме посебно је занимљив Вујићев сан од 12. августа 1804: „чудесеполно сновидениије које се 12. августа 1804. ноћом прикључило било“, како вели сам аутор. Тај сан, који је – као и преовлађујући део онирично-фантастичког материјала српског предромантизма – профетског карактера, испрва мутно конституише овоје предестинантне симболе, да би се ускоро затим, када се стварност коју је он својим тамним језиком наслутио заиста буде и реализовала, значење тих симбола сасвим разоткрило и постало недвосмислено (што Вујић својим коментаром – тумачењем тада и потврђује). Уз то, особену ауру тајанства, још аутентичнији пророчки смисао, као и извесну мистичну димензију, овај сан задобија у светлости чињенице да је одсањан управо ноћ уочи догађаја који његови симболи најављују (тј. ноћ уочи смрти „госпоже“ Ане Квекић, која се – како то Вујић ускоро сазнаје и описује тумачећи овај сан – збила 13. августа 1804):

Ја сам снивао како да би сам био у Триесту и моју благородну ходатајицу госпожу Ану видио, која је имала била виган, тј. женску

хаљину от пребелога рајхцајха на себи; после, имала је дугачку косу расплетену, пак доле по леђи и рамени распуштену, а на глави имала је она от сувога злата круну, горе с диаманти и брилианти украшениј крест. После, опасана је била са широком како длан пантљиком от црвене понзон фарбе, а на ногама је имала беле чарапе и црвене сандале с преискрштенима широкима црвенима такожде от понзон фарбе пантљикама. После, седила је била како на једном возвишеном престолу, пак у левој руци држала је једну књигу, у белој дамашки свезану, која је крајеве са сувим златом имала обложене, а с десном опет разговарала се била са мном, говорећи ми: *Видите ли, мој добриј господине, да је мени све Господ Бог дао што сам год от њега желила*. Затим устаде она горе и радосним сердцем погледа горе на небо, пак ми сожалително рече: *Добриј мој господине, тамо обитава онај који суди живим и мертвим*; и тако уједанпут ишчезну она...

(Јоаким Вујић, *Животоописаније*, Карлштат 1833, стр. 292)

Сличну линију интересовања за онирички Вујић је показао и у *Путешествију по Србији* (1828), за које је речено да „чини целину са Вујићевом аутобиографском прозом“.[142] Међутим, у овом делу се појављују – често у врло развијеном облику – и другачији типови фантастике (фолклорна, хорор, пројекција сакралног – иако не хришћански обојена). Стога се за *Путешествије...* може рећи да је у њему још потпуније и интензивније но у мемоарима изражен ауторов укус за фантастичко и склоност ка таквој тематици, те да оно у контексту мемоарско-путописне прозе српског предромантизма представља – уз Зелићево *Житије* – дело најбогатије фантастиком.

Свакако, за нас је посебно занимљив хорор слој, који је по модусима реализације и особеним предзнацима близак хорор парадигми какву сретамо у видаковићевским „романтическим повестима“. Наиме, код Вујића је вампиристичка тема дата у критичко-рационалистичкој визури, тј. такође је везана за просветитељско-рационалистички кључ, којим се све „прејестествене“ појаве објашњавају здраворазумски, потпуно „јестественим“ узроцима: понекад је овде реч о хемијским процесима

142 М. Павић, *нав. дело*, стр. 506.

који омогућавају да људско тело дуго после смрти остане у земљи сасвим очувано и тако покојник бива проглашен вампиром, а понекад је право објашњење привидно натприродних збивања још једноставније – своди се на злоупотребу веровања у вампире (обични смртници изводе „вампирске маскараде“, прерушавају се у вампире да би тако постигли своје циљеве: модел који се често јавља и у српском предромантичком роману). Иза хорор прича које Вујић доноси у *Путешествију*... (а оне су, наводно, узете из стварног живота) као да стоји императив: критиковати сујеверје простог света, мало му се и подсмехнути да би критика била уверљивија, те супротставити таквим представама аргументе здравог разума, непосредног материјалног искуства и научних знања. Међутим, без обзира на то и на чињеницу да овде, управо стога, не можемо говорити о елементима чисте фантастике већ о фантастици с кључем, ова места су за нас значајна јер поново потврђују да српски предромантичари ипак на својеврстан начин додирују актуелну тематику европске предромантичке и романтичке фантастике. У *Путешествију*... су, у ствари, забележене две дуже хорор вампиристичке приче. У првој од њих, коју бисмо могли назвати „Приповест оца Герасима“, много је слабије – и не у потпуности – демистификовано фантастичко језгро (Вујић монаховој приповести о новопазарском вампиру супротставља научне аргументе које му нуди савремена хемија); такође у њој фигурирају неки топои који су карактеристични за европску литерарну вампиристику XIX века, а познаје их и наша фолклорна традиција,[143] што се посебно односи на оне који су везани за убиство вампира: реквизити су ту глогов колац, света вода и крст, а сам чин се одиграва над раскопаним гробом, у отвореном сандуку, где лежи очувано вампирово тело. Други пример ове врсте је вампиристичка сторија „из вароши Баје“: ту је права позадина „прејестествених“ збивања једна специфична злоупотреба празноверја неуког народа – млади љубавник се прерушава у вампира, те ноћу плаши и растерује укућане да би могао несметано допрети до собе лепе удовице; у овој причи је нешто слабије изражен хорор

143 Видети: Тихомир Р. Борђевић, „Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању“, *Српски етнографски зборник*, LXVI, Београд 1953, passim.

елеменат но у претходној, вероватно и зато што се већ од самог почетка осећа известан иронијски набој који прожима нарацију.

У Вујићевом *Путешествију*... најобимнији и квалитативно најизраженији слој фантастике представља пројекција сакралног. Она овде – за разлику од преовлађујућег фантастичког материјала тог типа у српској предромантичкој књижевности – није заснована на хришћанско-теолошком коду, него на премисама исламских теолошких и есхатолошких визија. У ствари, права мотивација за увођење овако фундираних фантазмагорија очигледно није религиозне провенијенције, него је пре треба потражити у предромантичком укусу за егзотично и интересовању за Исток (уосталом, те компоненте се и иначе могу уочити код Вујића). Овакве фантастичке целине дају специфичну боју *Путешествију*..., посебно његовом фантастичком слоју, а неке од њих могле би наћи место и у једној антологији српске предромантичке фантастике, што сигурно важи за ону у којој се даје опис мухамеданског Раја, Џенета (то је иначе трећи део Вујићеве „трилогијске" целине, којој припадају још и одељци о Арафу – Чистилишту и Џегенијему – Паклу):

> Општиј Рај сказују да је на четири ћошка, у којему други седам Рајева содержавају се, и у овим Рајевима до 18 башча находи се. Али, понајвеће мњеније јест они који доказују и потврђују да има осам Рајева, и осмо ово обиталиште, говоре они, које је особито кромје прочи други Рајева за вас саме Турке опредељено, како у средини блаженства да отпочивате и себе у њему ублажавате. Свакога Раја зидови једни состоје се из бисера или драгог камена, а други из диаманта, неки из рубина, неки из смарагда, јачинта и др. Ови осам Рајева толико златни врата имају, пак на горњем прагу сваки ови врата стоју натписи. Тако над первима вратма стоји овај натпис: *Врата исповеданија вери*; над другима: *Врата покајанија*; над трећима: *Врата милостиње*; над четвертима: *Врата послушанија*: над петима: *Врата странствованија у Меку*; над шестима: *Врата воздержанија*; над седмима: *Врата крепости*; а над осмима: *Врата мучеништва*. Турци који год учине коју от ови добродјетељи, то на она врата иду у Рај. Даље каже се да је Рај окружен с ватреном реком именујемом Араф, о којој мало пређе пространије казало се јест, пак Рај биће толико

широк да свакоме Турчину пространство на 500 година велико, опредељено како сопствено и отдељено владеније његово, дати се буде. После у онима владенијама прекрасне башче, плодородна дрва, мирисаво цвеће, зданија и увеселителни домови от самог диаманта, рубина, сафира и прочег драгоценог бисера начињени јесу. Каже се да из средине Раја проистиче река зовома Кевсер, које вкус воде превосходи сваку сладост вина, нектара и најслађег пића, пак у Рају биће вам дозвољено вино пити, кога када се напијете, имаћете сијаније очију, пак остриј и силниј вид и поглед, да от Кудбишимал, то јест полуса арктическаго, до Кутбиџунуб, то јест до полуса антарктическаго, како једним взором наједанпут можете видити, и у толиком места растојанију сваку, ако и најмању вешч, тако светло и совершено видити како да би ју пред очима присуствујушчу имали. К томе тако растворителну имати будете силу да колико би год хлебом, воћем и изобилном рајском храном препунили ваш желудац и колико би год попили вина, млека и меда, све оно танким и неосећајемим знојем произилазити и истребити се буде, да се не би како по обичному сада природном у стомаку варенија начину избацајемим калом и нечистотом Рај осквернио и опоганио. После кажу да из сваке башче изливају реке воду Кевсер, која вино, млеко и мед точи, от којих ништа вредително и недостаточно, но сва у њима увесељенија, ликованија и утехе буду. По среди Раја јест дрво Туба, кога је корен у Рају, а вр[х] допире до највиши небеса: на гранама његовима јест Тавс (Павлин), у кога сердцу пређе сотворенија света пребивала је душа Мухамедова преко 70 000 година.

Који от вас иду у Рај, онда Ангели, који су на стражи, хоћеду им рећи: *Мир вам, сладосно уђите и будите овде на веки весели*. Тамо вас стужа и сунце неће озлобити, јербо под сенком божјом пребиваћете; сумњителна реч и лаж неће се тамо чути, хаљине ћеду вам бити свилене, са златом извезене, судови сребрни, који ћеду к вама сами говорити и службу како одушевљене и разумне твари чинити вам буду. Други слуге, како сунце сијајући, прилетићеду к вама, пак ћеду вас служити држајући чиније, чаше и друге судове. Онда ће вам Бог рећи: „Једите и пијте безбрижни, седите на уготоване ваше постеље с изрјадњејшима вашима женама, и ништа вам за зло примити се не буде“. Тамо бићеду жене, које Хури називају се, светле као бисери,

сијајуће и седеће на брачнима постељама меко простертима, и порфиром обучене, мирис издаваћеду из себе, како амбру и различна аромата, пак ће вам Бог рећи: „Пијте от источника сладости, и једите, јербо сте достојни сваког безопаства“...

Свакоме Турчину дати се буде палата от 70 рубина начињена, у свакој палате авлији бићеду 70 домова, то јест обиталишта, у сваком обиталишту 70 брачни постеља златом и сребром украшени, а на свакој брачној постељи 70 јастука, 70 јоргана, 70 перина, све свилене и црвено-багрјане, и на свакој брачној постељи протјажена биће девојчица (Хури), којих лица сијати се буду како год сунце, месец и звезде, носећи предражајше на главама венце и диадиме; пак у сваком обиталишту бићеду 70 спаваћи соба и у свакој спаваћој соби 70 пути са сваком девојчицом на дан совокупљеније имати буде храбриј херој и срећниј Муслиман (Турчин) и свакиј муж имати буде силе колико 100 мужева, да никада у смешенију с девојчицама уморити се не може. Пак у свакој спаваћој соби бићеду 70 астала, а на сваком асталу 170 златни и сребрни судова и у њима 70 фели преизобилни и најслађи јела. Тамо старост никакву власт имати буде над природом человеческом, него људи када до 30 година, а жене до 15 или 20 година дођу, у том возраста цвету и сили непрестано пребивати буду...

(Јоаким Вујић, *Путешествије*..., Будим 1828, стр. 277–281)

Најзад, у овом контексту треба указати и на једну фантазмагоријску сцену из *Описанија живота* Саве Текелије (писаног до 1833, а објављеног у интегралној верзији тек 1966), сцену која представља заиста изненађујући тренутак српске предромантичке фантастике. Тај фантастички фрагмент типолошки би се могао лоцирати негде између фантастике реалности, делиричне фантастике и SF (у овом последњем одређењу могао би се схватити као цртица на тему посете ванземаљаца, веома актуелну данас у литератури и на филму), и не само да је лишен просветитељско-рационалистичког кључа, него у њему Текелија *експлицитно* износи сумњу у просветитељско-рационалистичко знање и научно тумачење „прејестествених“ појава, супротстављајући аутентичност своје визије немоћи науке да је објасни:

6/18. новемвр. поподне около три сата у Галши пред колебом стојашчи видим неку светлост разором спуштајушчусја. Ја сам отстајао от те светлости на неколико коракаји; ход је био човечји, ја сам мислио да човек има мотику, која прођу сонца сушти светлила се. После, кад се сишла ниже, та светлост указала се до ниже појаса, као човек у оклопу тучаним светлашчи се зеленкасто. Мене внимателног учини и ја пођо видити. То се тако ходом човечијим све по разору спуштало к мени и ја ишао к њему, но между нами стајаше једна гомила тачака виноградски, која ми је на минут или два припречила вид к тому предмету, и тако опходивши тачке, нестало ми тога предмета. Ја сам отишао до тога места, до кога сам га видио и ништа видити не мого. На све стране обертао, и ништа не смотривше, хотја виноград без лишча, докле се виду не припјаствује. То видениј се продужило за 7 половина минута на 414 корачаји. (Реците физичари шта ово значи, дан је био, трезан сам био, сунце је сијало?) Ја сам ишао к суседском винограду, гди су радили, и ништа известити се не мого.

(Сава Текелија, *Описаније живота*, Београд 1966, стр. 279)

6. МЕЧТАНИЈЕ МУСИКИЈСКО ГЛИГОРИЈА ТРЛАЈИЋА

Укус за фантастику и одговарајућу оријентацију српских предромантичара свакако је подстицала и наша историографска литература, будећи интересовање за прасловенску прошлост српског народа, за древна „славенска“ божанства и митове, о чему упечатљиво сведочи прва књига Рајићеве *Историје...* (из 1794), која је била најутицајније дело ове врсте код нас у првој половини XIX века (читаво њено XXI поглавље обрађује управо поменуту област).[144] Овакве импулсе можемо наћи и у Соларићевим филолошко-историјским радовима, на пример у *Римљанима славенствоеашчима* (1818). С друге стране, фантастичку имагинацију наших аутора могли су будити и радови из опште историје, који – као *Всемирнаго збитијасловија част перваја* (1821) Павла Кенгелца – тумачећи

144 О оваквој улози Рајићеве *Историје...* видети: М. Павић, *нав. дело*, стр. 441–442.

старију повест човечанства у духу старозаветних легенди, у ствари, додирују, па и користе елементе религиозне имагинације...

У овакве подстицаје треба несумњиво такође убројати рожданике и сановнике, који су садржали разноврстан окултистички и херметистички материјал: тумачење снова и прорицање по сновима, системе врацбина и окултних сазнања на основу дана или датума рођења, имена и сл., затим хороскопе и зодијачка пророчанства итд. Таква литература је, по свему судећи, првих деценија XIX века представљала врло популарно штиво: *Рожданик или чудновити витао среће* П. Јанковића појављује се двадесетих година у три издања (1822, 1824. и 1829); *Волшебноје оїледало* издаје 1808. Дамјан Каулициј, а затим га тридесетих година још неколико пута прештампава Глигорије Возаревић; итд.

Најзад, трагове интересовања за фантастичко и ирационално можемо наћи и у епистоларној прози српских предромантичара (уосталом, такве трагове – додуше, не пречесто и не у развијенијем виду – сретамо још у Доситејевој преписци), што несумњиво говори о томе да су поменута интересовања представљала интегралну компоненту њиховог сензибилитета. Понекад, међутим, таква места прерастају оквире тек узгредно присутних импулса и развијају се у шире фантазмагоријске целине, праве мале фантастичке приче, као што се то може видети из једног од најупечатљивијих примера ове врсте, писма песника Глигорија Трлајића Козми Јосићу и Георгију Петровићу, објављеног у *Летопису* 1825, а насталог барем деценију и по раније. Та кратка фантастичка проза, типолошки гледано, захвата двоструки простор: онирички и делиричне фантастике; ту се халуцинантно-делиричне визије преплићу и стапају са сновидовним призорима, градећи једну магијску, чаробну и мистичну атмосферу, једну особену збиљу која – парафразирајмо једног од водећих англосаксонских теоретичара фантастике, Е. Рабкина[145] – егзистира у помереној перспективи, битно другачијој од овоземаљског поретка ствари и конвенција реалистичке нарације:

145 Мислимо притом на његов опис-дефиницију фантастичке књижевности (видети: Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton 1976, посебно поглавље „The Fantastic and Perspective“, стр. 74–117).

. . . После предупомјанутаго мечтанија мусикијскаго, седше за вечеру, пробавихом собеседованије наше даже до глубокија ношчи и исполнивше точно благодјетелниј закон чрева, востахом, простихомсја и аз по причине сижденија в мојем жилишти поидох у Хеслера препровести ношч, первују ношч мојеј жизни, ношч сладчајшаго восхишченија! У њего после многаго разговора, после малија жертви принесенија нами с чистим, веселим сердцем штедрому Баху, Морфеј простре на нас обавајушчеје покривало сладостнаго сна; зренију же нашему, померцати наченшу, ми дахом друг другу целованије дружби и проштенија, и растахомсја.

Аз јединоју ношју уже вступил бјех в желајемиј сладостно зибљемиј чолн усипанија, слабоје чувствованије сведенија во мње уже ишчезаше, внегда нечајано тихиј, унилиј глас трону слабиј слух мој и возведе дремљушчиј взор мој вспјат; јако некоју волшебноју силоју влеком, неприметним движенијем возвратихсја в горницу мојего друга и застах јего у орудија својего стојашча и струнам јего вдихајушча слаткују жизн; при таком виде коснухсја неволно вдохновенија им столици, јејже аки самој собоју движушчејсја к њему прострох десницу и она уже постављајетсја воспријати на хребет свој лакоје бремја видимаго духа; он нечувствително ниспушчајетсја на њу; неприметноје движеније телесе јего ишчезајет и оживљеније раждајушчагосја творенија разливајетсја по всем суштеству јего. Час бје вториј по полношчи, глубокаја тишина ношчнаја обнимаше, все окрест нас почиваше, все кромје нас же недвижимих, вниманију – даже и диханије наше удержашчу – преданих. Он тихо касајетсја жизнених жил својеја твари, аз же чувствују себе клоњашчасја в сладостноје објатије побивајушчаго мја веселија. Движеније јего возрастајет, глас одушевљенаго орудија возвишајетсја; аз же соразмерно из упокојенија мојего пробуждајасја, ошчушчају в себе возврашченије сили воспрјановенија, отверзају очи, взирају на то, и – какоје јављеније! Не вижу в њем ничего, кромје воплошченаго духа, кромје Бога в зраце человека! Тисјашчегласниј звук, силоју волшебства оживљених струн јего, провозгласисја нечајано силњеје и все растет, возвишајетсја, воспарјајет и внезапу скореје тонкија молнији, востремивсја на превиспренаја небес, в јединoм мгновенији возведе очи јего с собоју виспр и в стремителном својем возвишенији

нача паки издихати, из слуха мало па мало ишчезаја, внегда абије прелетајушчаја бујица јего – возлете вспјат. Луч веселија возсија на лице јего: борзаја рука јего, загремевши в глубине дебелогласних струн и коснувшисја абије последњија, силни звук јеја грану и – гром порази мње слух! – зде он нечајано возверже на мја оба ока, блистајушча јако два солнца, и помрачи мње все зреније. В каком волненији, в кол чудесном движенији зде душа моја бист! Он бје вес чистиј небесниј дух, аз же при њем вес ухо, вес же живоје вниманије поглошчајушчеје и јего и все волшебноје дејствије јего. Прежде с поспешностију више и више возлетајушчих и аки радостију восклицајушчих гласов, чувствовах стремљеније души мојеја за њими виспр; в једном же мгновенији обретохсја в височајшем восхишченији и абије при громе ужаснија струни в толиком паки удивљенији, јако да по немногу низстремивсја с висоти мојего восторга, пребих в мертвом окамењенији; воспрјанув же из њеш, возрех и видех волхва мојего воставша и гротом смејушчасја пораженију мојеја простоти: радост оживи мја, устремихсја к њему, падох јему на груд и усне наше, аки неволним движенијем сретшесја в пламењејшем целованији. Сице ми в једином мгновенији восхишчени бихом, во вишњаја небес узрехом тамо божественаго Аполона на престоле непомерцајушчаго сијанија и абије ниспадше на земљу облобизахомсја лобзанијем веселија и восхишченија, и шедше предахомсја плененију сна, ведушчаго нас к слаткому укрошченију волнујушчихсја чувств нашех срдец. Но, о небеснија сласти! Морфеј вотшче истошчаше всја сили своји, јеже изгладиши из души мојеја обаваније Аполона, разлившејесја по всему суштеству мојему; оно пребист в глубине јеја, и после долгаго, упорнаго усиленија успе он на конец обладати јеју и аз уснух глубоким сном.

Обаче не долго могох увесељатисја безмјатежно сластију јего; вскоре бо јавистасја паки оба Бога в мојеј души и сразистасја силно в тверђи јеја. На конец Морфеј, вторицеју соперником својим побежден, покорисја јему и в следствије неминујемаго закона владики својего представи јеј новоје јављеније, јављеније веселијем смејушчихсја зраков, представи восхитителноје сновидениије. – Мње видашесја, јако неприметно возшел бех на високују тору; с висоти јеја простирају удивљениј взор свој во всја страни и везде сретајутсја јему

големаја телеса, сијајушчаја живим пламенем, и тисјашча предметов, все нових, все невидених јешче мноју, наводјашчих на мја по очреди нечајаност, удивљеније, восхишченије; поидох даљше и наступих на златниј луч, ведушчиј стезеју в прекраснују зеленују дубраву, јеја же лепим видом и небесним благоуханијем прелешчена: приближихсја к њеј, хотја вникнути внутр јеја, но вотшче вперјах воспјашчајемиј взор свој в свјаштенују виспреност јеја; она бје непроницајема. Некоје стесњашчеје движеније раждајетсја в мојем сердце, моја љубопитност распраљајетсја, некаја тајнаја сила влечет мја; даљше и даљше грјаду, и нечајано обретохсја в дубраве, вечним померцанијем занавешеној: в њеј почивајет глухоје мопчаније, глубочајшаја дремљет тишина; внутренај мјатеж обимајет мја, некоје свјаштеноје обаваније трочајет моја чувствила и аз стах неподвижен; стоју же в мјатежној нерешимости. Внезапу слух мој тронусја тихим гласом Мусикијскија слаткија стројности, сопровождајемиј сладостним припјенијем, глас мјушчиј в сердце моје ободрјајушчују радост, и око согласноје с ухом обратисја тамо. Какоје јављеније! Какаја нечајаност! Високиј холм, озаренај свјетом лучезарних обитатељеј небес, собранијем всех Богов и Богањ представисја в даљи мојему зренију; на самом роге јего стојит некиј Бог приказајушчијисја блистајашчими перстми својими к златим струнам једва видимога орудија, наслонивсја десним лактем на рамја јужнија некија Богињи, заслепљајушчија блистанијем божественаго зрака својего очеса дерзајушчаја возвестисја на њ. Они играјут в струни своја, спровождајушчи сладостнују стројност их унилостију слаткопјенија; их окружајут непосредствено девјат јуних Богињ, једина другој подобних; ниже сих прочи Бози и Богињи; крилатиј приткиј жребец стојит дибом у ног појушчих Божеств недвижимо; всја слишашчаја их божества обаванијем удивљенија восхишчена с простертими руками, с недвижимим взором јединим оком взирајушче друг на друга, а другим устремљени гору к волшебному певцу и певице, стојат кругом в глубочајшеј тишине; и самији отроци, малији Бози, им же живост и нестажност из очију зрит, зде стојаху јако истукани: вси слушаху играјушчаш Бога, с божественоју дшчерију јего, рожденоју совершенством слаткопјенија јего; слушаху же с толиким жаданијем да казашесја јако вси бјаху јединоје ухо, воплошченоје вниманије.

Похишчен тол многовидним, тол нечајаним јављенијем, с напрјаженим слухом грјаду ко холму тихим шествијем и приближивсја к стопам собранија, взирају на појушчих и видех небеснаго Аполона и божественују дшчер јего Хармонију! Какоје дејствије! Внезапу тајним неким движенијем устремихсја к њим: но немогиј вознести стопи својеја на божествениј холм, глубокоје измечесја из груди мојеја воздиханије; возрех на њих, удивихсја им, приклоних пред лицам их колена, обожах их, и радости внезапно взигравшејсја в глубине упојенаго сердца мојего, на уснах мојих грјану глас бујнаго веселија и в том мгновенији из всех очес устремишасја ко мње лучи гњева и прешченија; наста движеније, глухаја промчесја молва по всему собранију, движесја шум, глас пјенија заглушисја и ишчезе, и вси устремившесја ко мње возопише: рази! Рази, несмисленаго сина земљи! Мене зде објат смертниј страх и трепет, и устрашеним гласом возвах к Аполону и дшчери јего: спасите! Спасите всесилнаја Божества! И нечајано почувствовах мја обнимајема сладчајшим објатијем; возрев же на спаситељеј мојих, Боже мој, какоје бист моје удивљеније! Каким веселијем восхитисја моје сердце јегда в лицах мнимих Божеств узрех неподражајемаго Хеслера и прекраснују ученицу јего; их небесноје јављеније затрјасе всју тверђ мојеја души силнују радостију ...

(Глигорије Трлајић, Писмо К. Јосићу и Г. Петровићу, *Летопис*, 1825, књ. II, стр. 112–119)

7. УМЕСТО РЕЗИМЕА

Имајући у виду претходна разматрања, могли бисмо подвући неколико карактеристичних момената, који јасније осветљавају значај и специфичност фантастичког слоја у популарнонаучним, филозофско-есејистичким и мемоарско-путописним делима српског предромантизма:

Пре свега, у прозним остварењима ове врсте појављују се – први пут у српској књижевности – поједини облици фантастичке имаганације који, типолошки посматрано, кореспондирају са фантастичким парадигмама што су тек у наше време стекле

праву актуелност. Тачније, може се рећи да у овим жанровским структурама сретамо прве трагове таквих типова фантастике који су врло блиски ономе што данас подразумевамо под појмовима SF и фантастика реалности, трагове који, дакле, на неки начин антиципирају поменуте савремене, модерне обрасце фантастичког дискурса. Када је реч о SF струји српске фантастичке традиције, ми управо од тих првих импулса можемо релативно континуирано пратити њено рађање и развој, који даље води преко неколико кратких романтичарских прозних фантазмагорија (ту, пре свега, имамо у виду *Сан на Божић* Симе Милутиновића Сарајлије и *Бајку* Јована Суботића) до првих концепцијски јасно освешћених, *īравих* SF остварења у нашој књижевности (драме Драгутина Илића *После милијон īодина* из 1889. и романа Лазара Комарчића *Једна уīашена звезда* из 1902).

Исто тако, у овим жанровским просторима представљена је аутентична фолклорнофантастичка грађа, више него у било којем другом жанру српске предромантичке књижевности (у осталим жанровима, ако се и јавља, она је најчешће уметнички преобликована и типолошки трансформисана, тј. укључена у другачије типове фантастичког дискурса – као што је то, на пример, случај са хорор слојем српског предромантичког романа). Стога, дела ове врсте (нарочито популарнонаучна) представљају прави мост између усменолитерарне фантастичке традиције и писане књижевности: та дела фигурирају као прва целовитија структура од које код нас можемо даље пратити континуитет увођења фантастике фолклорног типа у писану књижевност. Посебан значај у овом контексту припада тротомној Стојковићевој *Фисици,* у којој је фолклорна фантастика – доминантан ток фантастичког слоја и која репрезентује обиље примера тог типа, чиме се Атанасије Стојковић изнова потврђује као један од важнијих писаца фантастике у српском предромантизму.

Најзад, треба рећи да се значај фантастичких страница у популарнонаучној, филозофско-есејистичкој и мемоарско-путописној литератури српског предромантизма може сагледавати и кроз чињеницу да само њихово присуство управо у *оваквим* жанровским структурама (које, по својој унутрашњој логици, теже нефикционалности, фактицитету, истини) најречитије

сведочи о ширини и интензитету укуса и интересовања за фантастику, које, као и њихови европски савременици, негују наши предромантичари, и које баш зато успевају да реализују чак и овде, где би просветитељско-рационалистичка норма требало да буде најделатнија, најстрожа и најприсутнија. Осим тога, о вредности и занимљивости поменутих фантастичких страница говори и чињеница да ова дела садрже неколико примера који свакако припадају самом врху књижевнофантастичке продукције српског предромантизма (што се, пре свега, односи на неке фрагменте из *Фисике,* „трилогију“ „Ценет – Араф – Цегенијем“ из Вујићевог *Путешествија по Сербији, Мечтаније мусикијско* из Трлајићевог писма К. Јосићу и Г. Петровићу, као и на надахнуте лирске фантазмагорије Евстахије Арсић ...).

ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО

1. ПОЧЕЦИ

Драмско стваралаштво у српској књижевности прве половине XIX века доживљава, као и већина осталих жанрова, прави процват. Од првих покушаја Марка Јелисејића, преко бројних Вујићевих превода и посрба, до треће, четврте и пете деценије XIX века, када се уз Стерију појављује још низ мање или више познатих драмских аутора, развојни пут српске драме обележен је узлазном линијом. Два највише негована драмска жанра у овом раздобљу су комедија и историјска драма (трагедија), али оне немају исте стилске ознаке: док комедија показује јасна класицистичка обележја, историјска драма је – и поред извесних трагова класицистичке поетике – својим доминантним особинама, „својим укусом, тематиком, својом осећајношћу и најзад, својим узорима“[146] ближа предромантичком стилу. Стога ће управо историјска драма овог раздобља (тј. њен фантастички слој) представљати предмет нашег интересовања.

Већ на самим почецима наше предромантичке историјске драме, у првим радовима Јоакима Вујића (који, судећи по досадашњим увидима, представљају углавном слободније преводе и посрбе) наилазимо на извесне трагове фантастике – превасходно онирички, и то у *Благородној и великодушној жени Лунари у Персији* (1815). Таква интересовања настављају се и у првим домаћим оригиналним делима овог жанра, *Смерти Уроша петаго* Стефана Стефановића (1825) и *Владимиру и Косари* Лазара Лазаревића (1829).

У Стефановићевој драми наилазимо на неколико фантастичких импулса који, додуше, не заузимају велик простор, али са становишта развоја и осмишљавања драмске радње и идејне потке дела

146 Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности*, Београд 1983, стр. 514.

нису нимало маргинални. Сва поменута места имају профетски карактер, откривају путеве којима ће Провиђење трасирати будућност (и ближу и даљу), откривају да су сва збивања већ детерминисана изван и изнад света људи који учествују у њима: „... сва та Голгота у рукама је неба, и актери то не знају, или су заборавили“.[147] Такав је смисао прве фантастичке сцене у овој драми, пророчанства мртвог светитеља (сцене која, типолошки гледано, представља пројекцију сакралног, и то њен најчешћи облик – постхумно чудо светитеља); исто важи и за Вукашинов профетски сан, у којем се сањачу јавља визија Урошеве смрти, онако како ће се она доиста и збити. Поменут концепт нарочито долази до изражаја у најразвијенијој и најзанимљивијој фантастичкој сцени драме, сцени која је, иначе, једно од кључних места *Смрти Уроша петаго* – појави сени Душанове (која долази из царства мртвих као изасланица неба). Та сцена, на чију је сродност са одговарајућим моментима Шекспировог *Хамлета* (али и старије трагичке традиције уопште) већ указано,[148] та сцена, у ствари, тумачи суштинску идеју Стефановићеве драме: да је главни узрок трагичне судбине – не само цара Уроша него и целог српског народа – проклетство лозе Немањића и страшни Душанов грех, за које Божанска правда тражи искупљење, жртву (тако се Провиђење још једном потврђује као креатор и истински покретач представљених збивања). Све то Урош сазнаје и види при сусрету са сени мртвог оца (занимљиво је овде поменути да Душанова сен омогућава младом цару да види будућност додирујући му очи: као у древним митовима, овде мртви имају моћ да јасно сагледају будућност), све то потврдиће такође и божански знаци (муња и гром). Аутор се, очигледно, служи фантастичким да би коначно потврдио метафизичку димензију приче. Најзад, у том смислу треба разумети и сам крај драме: појаву Керувима, који обасјан блештавом светлошћу, лебдећи над мртвим Урошем, спушта на њега мученички венац.

147 Властимир Ерчић, *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860*, Београд 1974, стр. 252.

148 Властимир Ерчић, *нав. дело*, стр. 278–279 и Божидар Ковачевић, „Стефан Стефановић и његово дело“, предговор у: Стефан Стефановић, *Смрт Уроша петог*, Београд 1951, стр. 18.

У *Владимиру и Косари* Лазара Лазаревића такође наилазимо на неколико фантастичких места, иако она – за разлику од аналогних сцена у *Смерти Уроша петаго* – не припадају увек простору чисте фантастике. То важи управо за најбољу и најразвијенију фантастичку сцену Лазаревићеве драме, десетерачку поетску фантазмагорију – бајку о белом јеленчету, које се појављује у првом „позорју“ другог „акта“ и која носи јасне трагове фолклорне фантастике, али и препознатљив алегоријски кључ: прича о младој принцези, њеном оцу – краљу и белом јеленчету (у ствари, принцу кога је вила претворила у јелена, а спасти га може само „...чиста дева непорочне душе“), говори о збивањима на Самуиловом двору, тачније – о случају Владимира и Косаре, што је и главна тема ове драме. С друге стране, у Лазаревићевом остварењу сретамо и карактеристичан пример ониричке фантастике (Самуилов профетски сан, који се реализује и функционише по устаљеној схеми овог типа фантастичког дискурса), као и трагове хорор имагинације при крају драме, када се Асену у ноћи пуној месечине привиђа да се гробови отварају и да мртви полазе, а нека непозната сила прожима његово тело: он осећа да је то судбоносни час (и заиста, тренутак потом и сам ће се прикључити свету који му се привиђао, свету мртвих: биће изазван на двобој и убијен). Ипак, треба рећи да у структури Лазаревићевог комада фантастика нема тежину и значај као код Стефановића, иако у *Владимиру и Косари* сретамо један од најлепших фантастичких фрагмената у нашој предромантичкој историјској драми, поетску десетерачку бајку о принцези и белом јеленчету (која посматрана засебно, бива лишена алегоријског кључа – јер он јој је наметнут накнадно, споља, контекстом драмских збивања – и фигурира као чиста бајковна фантастика).

2. СТЕРИЈИН ИСТОРИЈСКОДРАМСКИ ОПУС И ФАНТАСТИКА

Посебно, свакако и најзначајније поглавље у развоју историјске драме српског предромантизма представљају Стеријини радови ове врсте, који су настајали током двадесетих и четрдесетих година XIX века. Историјскодрамски опус Јована Стерије Поповића састоји се

од десет остварења и фантастика је у њима различито заступљена: њено присуство и улога најрелевантнији су у *Милошу Обилићу* (1828) и *Сну Краљевића Марка* (1847).

У *Милошу Обилићу*, „јуначком позоришту у пет дејствија“, међу „дејствујућим лицима“ појављују се – уз познате актере косовске легенде – три авети и њихова царица. Ова хтонска бића, службенице Зла, сретамо у неколико сцена, а њихов наступ најчешће је праћен карактеристичним демонистичким реквизитаријем. Тако, рецимо, на самом почетку, у првом „позорју“ дрвог „дејства“, затичемо авети како плешу у ватреном колу док се уз грмљавину појављује њихова царица „... на тигру седећи, око руке су јој змије увијене, а саламандри за њом стоје; сва је у модром пламену“; царица ће свакој од својих службеница подарити по један чаробни предмет:

...(Првој авети)
Теби ово огледало
Поклањам; ту је судба свију људи,
Ту сваки видит' може шта га чека.

(Другој авети)
А теби ево ова витка трска,
С њом удри камен, вода ће прснути,
Додирни воду, сва ће пламен бити.
Окачи траву, изићи ће тигар,
Ил' шта ти 'оћеш.

(Трећој авети)
Теби, на последак,
Предајем овај прстен од костију
Хијенски' зграђен; његова је сила
Разазнат' сваку човечију тајну
И њу на ползу своју употребит'.
То су вам знаци, које вам предајем,
Рад' моћне силе ...

(Јован С. Поповић, *Милош Обилић*, Панчево, издање браће Јовановић, без године, стр. 6)

Слично изгледају и остале фантастичке сцене у овој драми; међутим, оно што је најбитније јесте њихова улога у *Милошу Обилићу*. Наиме, конци судбине овде су неопозиво у рукама авети, *оне,* у ствари, управљају кључним догађајима и упућују их ка трагичном расплету (Вукову издају, Милошеву трагедију итд. режирају поменута хтонска бића), тако да је мотивација главних збивања заправо лоцирана у сферу фантастичког. Захваљујући таквој улози, фантастичка компонента у овој драми задобија далеко већи значај но што би се то у првом моменту, на основу самог присуства неколико сцена са аветима, могло закључити; стога би као поднаслов *Милоша Обилића* могло да стоји и „јуначко-фантастичко позориште у пет дејствија". Уосталом, у литератури је већ примећено да је, уводећи авети на такав начин, Стерија био „...свакако под утицајем фантастичке литературе",[149] а у прилог претходној тези говори и присуство онирички фантастике у овом делу...

Сан Краљевића Марка егзистира у простору фантастике барем на два начина. Пре свега, ту су спољашњи фантастички елементи: појављује се вила и одвијају се „прејестествене сцене", у којима она учествује као главни актер (прво и треће „одељење" ове драме) – она предсказује будућност српског народа, шаље Марка у смрт и враћа га у живот и сл. Ипак, на овом нивоу се фантастика конституише и реализује више самим присуством ликова такве провенијенције, него немиметичким обрасцем збивања, фантазмичким каузалитетом и сл. С друге стране, ефекат фантастичког се у овој драми постиже и на битно другачији начин, активирањем унутрашњих фантастичких релација: померањем и преплитањем временских перспектива, што омогућава да се у једном „реалном" овоземаљском амбијенту у истом тренутку нађу историјске личности (или анонимни ликови) из сасвим различитих епоха и да све оне – без обзира на то којем времену припадају – буду истински „живе" и међусобно комуницирају. Описани модел преплитања временских перспектива представља познат и често коришћен књижевнофантастички поступак, а Стерији је овде послужио у просветитељске и национално-будничке сврхе,

149 Властимир Ерчић, *нав. дело*, стр. 329

пошто су славни актери ове драме српски хероји мача и духа, и они најчешће размењују своја искуства, савете или поуке, желећи да помоћу њих допринесу добробити и просперитету народа. Дакле, може се рећи да је *Сан Краљевића Марка* више *фантазмагорија* него *алегорија* (како је то у поднаслову написао Стерија), јер је једна од доминантних компоненти ове драме управо фантастика (додуше, максимално функционализована фантастика). Најзад, овде треба споменути и то да готово идентичне облике фантастике, у потпуно истоветној функцији, сретамо и у Стеријином *Торжеству Србије* (које настаје такође 1847), тако да и ова драма – уз *Краљевића Марка* и *Милоша Обилића* – представља јадан од најозбиљнијих продора његовог драмског опуса у просторе фантастике.

Ни већина осталих Стеријиних историјскодрамских радова није лишена присуства фантастичке компоненте. Она се у њима појављује у разним облицима и функцијама, а само у два Стеријина дела ове врсте – у *Светиславу и Милеви* (1827) и *Наоду Симеону* (1830) – фантастика потпуно изостаје.

Тако је, рецимо, у *Ајдуцима* (1841) репрезентован занимљив репертоар фолклорне фантастике, почевши од шаљиве приче хајдука Ивана о сусрету са ђаволом (приче која садржи многе карактеристичне елементе фолклорне демонологије), до исповести харамбаше Милете, једног од главних јунака ове драме, о томе како је постао нерањив; та Милетина скаска представља успешну комбинацију елемената народне легенде о змијском цару (која је обрађивана и у усменој прози)[150] и онирички фантастике:

> ...Кад ме је арамбаша од матере украо – ти јошт ниси био дошао – био сам ти дечак од једно дванаест-тринаест година; ништа ми није било милије него ловити и у белег гађати, а већ за несташ нећу ни да ти спомињем, сам можеш знати. Кад ти једном пођем на Илијин извор све с ноге на ногу скачући и певајући, на путу упазим једну змију: те змије, брате, ја ти не видо, нити ћу је видети. Светљаше јој се круна на глави, велиш свећу би могао запалити...

150 Ш. Кулишић – П. Ж. Петровић – Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд 1970, стр. 146.

– Да не буде то, штоно кажу, змијски цар?

...Ниси се преварио. Змијски цар зацело; змија голема, пружила се на сунцу, па спава. Ја се весеља неколико овим красним створом, па онда рекнем у себи: ала баш те нећу убити кад си тако лепа. С тим је узмем на штап и уклоним с пута да је ко не згази, па одем. Кад би после подне, оду ајдуци у лов, а ја уморан, а и наквашен мало црвеником, слатко заспим поред пештере. Кад ал' ето ти ми на сну једног седог старца, велика људа канда га сад гледам; у руци држаше штап којим ме дирне. Чуј, вели, дете, ти си учинио себи сила добра што ниси убио ону гују коју си пре подне видео. Иди њој, она је тамо где си је оставио, и ону траву, што у устима држи, узми себи, засеци леви длан и десну ногу, метни траву да зарасте, пак ћеш срећан бити. С отим ме удари штапом и ја се пробудим. Ко би ме задржао да не одем тамо? Ал' како ти се узбезекнем кад ону исту змију нађем на поузвишеној стени где седи и траву држи у зубима. Како ме угледа, остави траву на камену, па се полако удаљи, а ја радостан шчепам то чудотворје, па ти одјакарим добро овде (показује длан) и десну ногу, и утрпам траву...

.....

Расрди се једном харамбаша нешто, пак потегне посред среде пушком на мене. Ја осетим удар танета на прсима, али крви ни од корова. Кад би увече, нађем тане у кошуљи. А, ту ли си, момче? Ја држао да ће оно бити од урока и вештица, а оно ти је јошт боље за наш занат...

(Јован Стерија Поповић, *Ајдуци*, Панчево, издање браће Јовановић, без године, стр. 7–8)

Ипак, функција фантастичке компоненте у *Ајдуцима* није релевантнија, она је сведена углавном на улогу илустративног елемента, присутног превасходно зато да би се потпуније и аутентичније осликао народни живот (овде: свакодневни живот хајдука), чији саставни део чине и таква веровања (или „веровања“). Стерија, дакле, у ову драму уводи фолклорну фантастику из сличних разлога као Глишић и српски реалисти неколико деценија после њега (иако, наравно, када је реч о нашој реалистичкој приповеци, не треба занемарити ни неке друге, врло битне моменте, као што је утицај Гогоља и сл.).

За разлику од *Ајдука,* у *Смрти Стефана Дечанскої* (1841) улога оба присутна фантастичка места много је значајнија, иако су она квантитативно мање развијена: Зоркин профетски сан предсказује важне догађаје, који ће се у даљем току драме заиста и одиграти, док пројекција сакралног при крају текста (везана, као и слични примери у старој српској књижевности, у предромантичком религиозном епу и роману, за св. Николаја, заштитника Стефана Дечанског) означава уплив Неба у овоземаљска збитија и његово коначно прихватање несрећног и намученог краља у своје окриље.

Нешто запаженију улогу фантастика игра и у *Владиславу* (1841), мада се појављује само на крају ове драме, у петом „дејству", у седмом, осмом и деветом „позорју". Међутим, управо ту се одиграва коначан расплет, испуњење Судбине и Правде: тај расплет је потпуно у сфери фантастичког и одвија се у једној језовитој сцени (која садржи трагове хорора), где Дух убијеног Владимира, после позива на покајање, мачем лишава живота свог убицу Владислава (као што смо рекли, оваква казна представља испуњење Вечне Правде, потврду идеје по којој зло пре или касније мора бити кажњено).

Најзад, треба споменути и драме *Скендербеї* (1848) и *Лахан* (1847–1848), у којима се појављују само слаби отисци фантастике, исувише неразвијени да би могли играти значајнију улогу: у првој је реч о онирички елементима (сан везан за Скендербегово рођење садржао је јасне предзнаке његове потоње величине), а у другој се на самом крају назиру могући обриси једног – додуше, нереализованог – фантастичког каузалитета (тајанствени знаци наговештавају Лаханову смрт, која ће се убрзо доиста и збити).

Имајући у виду претходне чињенице, можемо констатовати да у Стеријином историјскодрамском опусу егзистира фантастичка компонента, да је у неким од ових радова она и једна од доминанти, те да се фантастика у том опусу реализује и типолошки веома разноврсно: од традиционалнијих елеманата пројекције сакралног, преко онирички и фолклорне фантастике, до елемената модернијих демонолошких и хорор форми. Дакле, у Стеријиним историјским драмама заступљени су сви основни типови фантастике карактеристични за српски предромантизам, и то – што је веома важно – по правилу, у чистом виду, без додатних, разјашњавајућих просветитељских кључева...

3. СУБОТИЋЕВА БАЈКА О РАТНИКУ КОГА СУ ОПЧИНИЛЕ ВИЛЕ

Уз Стерију, који је свакако централна фигура драмског стваралаштва у српској књижевности тридесетих и четрдесетих година XIX века, у том раздобљу објављује своје историјске драме или „жалосна позорја“ и читав низ мање значајних аутора. И у њиховим радовима присутна је фантастичка компонента, у разним облицима и у различитом обиму, међутим, евидентно је да већина ових остварења није индиферентна према њој.

Тако, на пример, у *Паунки Јаѓодинки* Јоакима Вујића (насталој вероватно негде око 1832) наилазимо на причу о јављању мртвих и Богородице, при чему умрли младић – посредством медијума – поклања девојци прстен (овде наслућујемо одјек познатог предромантичарског мотива Леноре, „биргеровског мотива“). Елементе фантастике, овога пута онирички (профетски сан), сретамо и у *Цару Лазару или Паденију сербскоі царсшва* Исидора Николића (1835), а драма *Краљевић Марко и Арапин* Атанасија Николића (1841), која је и иначе писана сасвим у духу усмене епике, показује блискост са фолклорнофантастичком грађом, барем утолико што се у њој појављују виле (иако су оне ту више у улози мудраца – просветитеља него у својој изворној, митској). *Драіушин краљ српски,* такође дело Атанасија Николића (1844), садржи неколико фантастичких мотива: „волшебник“ Владан поседује чаробно огледало које има иста својства као и оно у Стеријином *Милошу Обилићу;* осим тога, он може да се појављује неприметно, као да је невидљив, а у овај контекст спада и делирично-халуцинантна сцена у којој се Драгутину привиђају његове жртве и на руци му се на необјашњив начин појављују капи крви. Најзад, овде треба споменути и кратку драму *Милош, Иван и Милан при вечери косовској,* чији је аутор Јован Сундечић (1850), пошто се у њој појављује онирична фантастика (јунаци причају своје снове, углавном профетског карактера).

У нешто другачијим кодовима, који подразумевају прагматичније, спољашње, па и ванестетско функцијско усмерење, егзистира фантастички слој неколико „будничких“ комада, насталих на измаку

четврте деценије XIX вака.[151] Тако у *Спасовој ноћи* Светозара Свеслава Милетића (1847) фантастичка бића и имагинарни предели, те сновиђења и визије, отворено и недвосмислено су стављени у службу пропагирања панславистичких и национално-романтичних идеја, њихов фантастички карактер је у другом плану, а понекад је евидентан више номинално. На пример, Вила Србијанка је ту првенствено да би пренела, изговорила сасвим одређену национално-романтичну поруку, а не да би се исказала као натприродно биће или на неки дубљи начин унела дух фантастике у драмско збивање; штавише, она овде као фантастички субјект опстоји пре свега зато што је читалац већ a priori свестан таквог њеног карактера. Међутим, и поред тога се не може порећи доминација фантастичког слоја у овом тексту, јер готово читав његов предметни план егзистира у немиметичкој равни (иако, поновимо, *то* не представља крајњи циљ ове драме, него служи превасходно упечатљивијем преношењу идејне поруке). Овој групи драмских радова припада и *Споменик Лукијану Мушицком, позорје духова у једном дејству* Ђорђа Малетића (1845), где над главом заспалог Мушицког пролећу духови знаменитих Срба, који говоре о својим делима и шаљу поучне поруке српском народу; најзад, сличног карактера је и драма Димитрија Нешића *Српска вила на Косову или Састанак на Авали* (1849), где је улога виле такође више декоративна – у првом плану су њене рефлексије о српским питањима (а оне су исто тако могле бити и у устима неког другог, нефантастичког створења, само што би тада њихов карактер био профанији, биле би лишене извесне митско-мистичне димензије).

Из ове обимне историјскодрамске продукције ваљало би издвојити једно дело, које – у контексту фантастике – привлачи посебну пажњу. То је „покушеније опере сербске“, *Ратовид и Илка* Јавана Суботића (објављено 1838. у *Летопису*). Овај кратки Суботићев либрето представља, у ствари – како је то тачно примећено – „бајку о ратнику кога су опчиниле виле и кога избавља верна љуба“.[152] Мотив љубави јаче од свега, па и од

151 Стеријине драме *Сан Краљевића Марка* и *Торжество Србије*, настале такође тих година, сродне су својом фантастичком компонентом (а и иначе) овој групи драмских текстова.

мрачних демонских сила, има корене дубоко у књижевној прошлости и савршено је одговарао предромантичарском сензибилитету. Драмски спев *Ратовид и Илка* заснива своју фантастичку парадигму на магијско-чаролијском и митолошком свету фолклорне имагинације, која се ту намеће као апсолутна структурална доминанта. Може се слободно рећи да целовитији и успешнији пример фантастичке драме не постоји у књижевности српског предромантизма, да немамо у то време драмски текст где фантастика у овако чистом виду представља главну, апсолутно преовлађујућу компоненту, која одређује основна обележја целокупног дела. Иако сам почетак поменуте Суботићеве драме ничим не упућује на њену праву природу (напротив, пре би се могло помислити да је реч о типичном оновременом сентиментално-родољубивом комаду), аутор нас убрзо уводи *in medias res*:

> ...Ноћ. Шума. Месец на ведром небу у пуном развитку јасну светлост просипа. На престолу, ког са свију страна зраци обузимају, седи краљица Вила у свом целом величественом украшенију. У десној руци има клупче обчине, у левој магическу гранчицу. Пред њом на доњи престола степени преду златно руно две њене служитељке. Она се сигра с једним папагајем, који јој на рамену седи и којешта ћерети; с десне стране држи једно дете јелена, змијама зауздaног. Из даљине чује се слаткогласна музика с тихим певањем, даље мало пред престолом стоји читаво коло вила чекајући на знак да започне играти. Сад краљица мане, виле играју и поскочице певају...
>
> (Јован Суботић, *Ратовид и Илка*, *Летопис*, 1838, књ. 42, стр. 78)

Уведени тако у аутентични миље овог комада, можемо даље у њему пратити одвијање главног тока радње: покушај вила и њихове краљице да загосподаре Ратовидом, да га опчине и зачарају како би га коначно претвориле у краљичиног љубавника (оне се притом служе свим магијским средствима која им стоје на располагању); с друге стране, започиње Илкина борба против вила, њено настојање да спасе свог драгог из вилинског света. Наравно, да би у тој борби успела, Илки су осим чисте љубави потребне и моћне чини, барем

толико моћне да могу парирати вилинској магији (тајну тих чини ће јој открити мистериозни старац у белом):

...Сад ће тајне понoћи
Ударити грозљив час
Сад природе сакривена
Отвара се радница
Куд' смртнога бодра нога
Кренути се не дерза,
Там' јестество у свом послу
Ненарушно образа.
На твог деда мрачном гробу,
Из његовог чародејног
Чародејниј недра цвет
Сваке ноћи најтајније
Поздравља тренуће;
Иди тамо, па кад овај
Часовник ти навести
Да ће скоро кренути се
Из недара чудеса
Глуво доба, пропаст бића,
Онда на гроб похити
Деде твога, тамо седи
Нит' се чим дај уплашит'.
Ту ћ' из крила крвног огња
Цветић малиј изнићи;
Док јошт' огањ жив узпламти
Цвет из њега извади,
Јер с последњом тога искром
И цветића нестаје.
Устај! За мном!

Илка устане. Она јошт' спава, старац пође напред са свећом, она, трудећи се пламен свеће као мало дете уватити, стане за њим корачати...

.....

...У дубљини види се гробље са крстови; слаба месечина заходећег месеца танча таму ноћи. Старац, онако као и горе пред Илком идући, укаже се, она спавајући за свећом следује; кад дођу до врата гробља, старац покаже руком место:

Ту лези!

Она се спусти, он јој да часовник у руку, свећа се угаси; њега светлост нека као светла магла обузме; он дигне руку горе и ишчезне...

.....

...Илка се на удар часовника, који два избије, пробуди.

Гди сам? Ху, на гробљу!

Дакле није био сан.

Месец стане све већма и већма ишчезавати. Мрак се множи док густ као тесто не постане. Часовник удари три. Овде-онде упале се у гробљу жижци скакајући. Часовник избије четири и стане сате куцати. Илка похити на гроб деде. С последњим дванаестим ударом дигне се пламен који цео гроб обузме. Различна појављенија окупе се око пламена и стану нешто у њега бацати, које пламен укрепи. Илка хоће руку у пламен да метне, једна ватру бљувајућа хаждаја рашири јој чељусти, она се тргне; другиј пут хоће да метне руку у ватру, један у ватреном оклопу човек наслони јој копље на прси. Она се натраг повуче, већ се стане ватра умаљавати. Наједанпут скочи Илка у огањ. Страшна се вика дигне; мачке јаучу, свиње грокћу, јарци дрече, курјаци урлају, вране грачу. Наједанпут се ватра угаси и само цвет у Илкиној руци светлост просипа. Мртва тишина свуда. Из гроба чује се глас:

Свакој сили таинствене
Одолети јест' природе!

Она метне цвет у недра. Месец сине и славуј уједињен удари...

(Јован Суботић, *Ратовид и Илка*, *Летопис*,
1838, књ. 42, стр. 84–86)

На крају, уз помоћ чудесног, чаробног цвета Илка успева да победи виле и преотме од њих Ратовида: чиста и искрена љубав односи победу над мрачним еротизмом вилинске краљице.

Занимљиво је да се овде виле појављују као зла, демонска бића (за шта се може пронаћи аналогија и у фолклорним веровањима[152]), и да вилинска краљица, као оличење мрачне еротске жудње и „лепог Зла“, открива своју сродност са сличним ликовима европске предромантичке и романтичке фантастике (жена-демон, лепа вампирица, „фатална жена“).[153]

4. УМЕСТО РЕЗИМЕА

У историјској драми српског предромантизма фантастика је присутна континуирано, од самих зачетака овог жанра, па све до краја четрдесетих година XIX века. Велики број ових остварења садржи фантастичку компоненту, у различитим облицима и у различитој мери, а значајно је и то да се она јавља понекад као врло релевантан чинилац – и у делима најистакнутијег драмског писца овог раздобља Јована Стерије Поповића. Најзад, захваљујући управо изразитој доминацији фантастичке компоненте, једна данас неправедно *забарављена* драма, *Ратовид и Илка* Јована Суботића, издваја се као квалитетнији и самосвојнији производ из наше углавном типизиране историјскодрамске продукције тридесетих и четрдесетих година XIX века, а у контексту књижевне фантастике српског предромантизма овај драмски спев представља једно од занимљивијих и значајнијих остварења (свакако и једно од најуспелијих књижевних обликовања фолклорнофантастичке грађе у српском предромантизму).

Типолошки посматрано, у драмској продукцији овог раздобља сретамо све облике фантастичког дискурса који преовлађују у српском предромантизму; притом, овде, по правилу, не наилазимо на просветитељско-рационалистички кључ какав неретко сретамо у нашој тадашњој прози (овде је, напротив, готово увек у питању чиста фантастика). Сходно томе, фантастичка компонента је у овим

152 Слободан Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд 1981, стр. 39–49 и Ш. Кулишић – П. Ж. Петровић – Н. Пантелић, *нав. дело*, стр. 66–68.

153 Видети: Марио Прац, *Агонија романтизма,* Београд 1974, стр. 158–176.

делима најчешће у својој примарној, објективацијској функцији (изузетак су драме типа Стеријиног *Торжества Србије* или Милетићеве *Спасове ноћи,* где је нешто изразитије наглашена њена дидактичка функција). Ове особине, као и чињеница да фантастичка компонента у нашим историјским драмама прве половине XIX века неретко игра важнију и запаженију улогу, такође одређују прави значај драмске фантастике српских предромантичара.

КРАТКЕ ПРОЗНЕ ФОРМЕ

1. ПРЕВОДИ, ПОСРБЕ, КОМПИЛАЦИЈЕ ... .

У стваралаштву српских предромантичара кратке прозне форме (новела, приповетка, цртица, источњачка повест и сл.) као да су имале другостепени значај. Иако су часописи и алманаси првих деценија XIX века пуни прозних текстова ове врсте, то су по правилу преводи, компилације или посрбе, тј. радови о чијој већој изворности тешко да би се могло говорити. У односу на интензиван развој домаћег драмског, поетског и романескног стваралаштва у овом раздобљу, стиче се утисак о томе да је оригинални рад на кратким прозним формама био запостављен. Слично се може рећи и за фантастичку компоненту ових жанрова: она је у краткој прози изражена слабије него у српском предромантичком роману, стихованој епици, драми или популарнонаучној и мемоарској прози. У томе се може видети одређени парадокс, јер у Европи у то време управо кратке прозне форме представљају жанровски простор у којем се фантастика најинтензивније негује.

У српском предромантизму, у овом жанровском контексту, најраније се јавља источњачка повест. Први такав пример је „Писмо Ахмета сина Солиманова к младому Алији сину Ибрахимову“, објављено у *Маїазину* Захарије Орфелина (1768), и у том тексту – који је, као и читав *Маїазин*, рађен према руским узорима – наилазимо на елементе ониричке фантастике (што је, иначе, у источњачким повестима један од најфреквентнијих типова фантастике). После Орфелина, ову линију интересовања наставиће Доситеј, који у *Собранију* (1793) доноси неколико источњачких повести (користећи пре свега немачке и енглеске изворе): у њима такође понекад сретамо елементе фантастике, углавном ониричке или једне специфичне, нехришћански обојене пројекције сакралног

(која је, уз онирички фантастику, главни типолошки образац фантастике у источњачким повестима). Првих деценија XIX века преводи и прераде оваквих прозних облика већ су се одомаћили у српској књижевности: 1808. појављује се Хердерова збирка *Палмово листвије,* 1820. и 1822. *Тисушчу и један дан,* 1828. Волтеров *Задиг,* а 1845. *Хиљаду и једна ноћ.* Интересовање за овај жанр показују и наши најзначајнији писци овог раздобља: Јоаким Вујић у *Училишту добродјетељи* (1823) и у *Прибављенију к училишту добродјетељи* (1830) објављује низ источњачких повести, у којима се, уз два претходно поменута типолошка обрасца, појављује и фолклорна фантастика; исто тако, Милован Видаковић у *Смесицама новим* (1841) објављује једну прозу ове врсте са елементима онирички фантастике; итд. Најзад, у тадашњој српској периодици, посебно у годишњацима – алманасима (пре свега у Давидовићевом *Забавнику*), интензивно је заступљена источњачка повест. Ипак, одређено присуство фантастичких елемената у овим прозним остварењима (при чему су овде најактуелније онирички и фолклорно-бајковна фантастика, те пројекција сакралног) више сведочи о рецепцији, у Европи тада врло популарне, источњачке повести и фантастичког дискурса везаног за њу него што представља изворну фантастичку продукцију српског предромантизма.

Напоредо са овим током, у српској предромантичкој књижевности развија се и један другачији тип кратких прозних форми. То су текстови који су по својим преовлађујућим ознакама (минимализам, сажетост, одсуство развијенијих новелистичких или приповедних елемената) најближи оном жанровском феномену који се данас подразумева под термином *кратка прича.* Таква прозна остварења објављивана су у тадашњим часописима и алманасима, у рубрикама са карактеристичним називима: „Алегорије“, „Смесице“, „Моралне повести“, „Пиљци“ и сл. Најугледније периодичне публикације овог раздобља (Давидовићев *Забавник, Летопис, Сербскиј народни лист* и др.) обилују таквим прилозима, уз које најчешће стоје назнаке: „Из Хердера“, „По новијим немачким писцима“, „Из Волтера“ и сл. Неретко у оваквим прозама наилазимо и на фантастичке елементе, иако су, по правилу, у њима они максимално функционализовани (у првам плану је морално-дидактичка

димензија), или је уз њих дат неки рационални кључ који их, опет, преводи у нефантастичку раван. Међутим, и овде се – као и у случају источњачких повести – може рећи да поменути материјал више сведочи о рецепцији одређених облика фантастике у српској књижевности првих деценија XIX века него о изворној фантастичкој продукцији у оквиру жанра о којем је реч.

С друге стране, у српској предромантичкој литератури сретамо примере најкраћих прозних облика („кратке приче“) изворније природе, али ови радови су публиковани углавном изван часописа и алманаха, као нека врста пратећег материјала или додатка уз дела која иначе не припадају уметничко-прозним жанровима. Тако, рецимо, у букварима понекад сретамо кратке прозе, укључене ту као „прибављенија“, у којима се јављају фантастички елементи: у Курцбековом *Буквару* из 1786. постоји једна скаска о појави вампира на селу (где је на крају, наравно, дата просветитељска критика сујеверја), а у Соларићевом *Буквару* (1812) сретамо легенду о настанку језика (чији су фантастички корени религиозне, библијске провенијенције). Исто тако, код класицисте Алексија Везилића у *Краткном сочињенију о приватних и публичних делах* (1785), које је, у ствари, збирка административних и кореспонденцијских образаца, у одељку „Прибављеније некоторих моралних повест“, међу текстовима који се сензибилитетом или тематиком на моменте приближавају предромантичком стилу, налази се и „Прича о несрећном човеку“, у којој се укрштају елементи онирички фантастике и пројекције сакралног. Најзад, занимљиве примере у овом контексту представљају прозни додаци уз религиозне спевове српских предромантичара. Најбогатије фантастичким прозним минијатурама је *Житије светитеља оца Николаја* Јоана Милошевића из 1837. године (поменуте минијатуре, по правилу, представљају пројекцију сакралног – описе чуда главног јунака, светитеља), док је једно од квалитетнијих остварења ове врсте, *Чудо новејше св. Спиридона* Викентија Ракића, објављено 1803. уз његов спев *Житије св. Спиридона.* У овој краткој прози сједињена су три типолошка обрасца фантастике: пројекција сакралног, онирична фантастика и фантастика реалности, при чему посебно необично делује додир првог и последњег поменутог модела, спој најтрадиционалнијег

и једног врло модерног типа фантастичког дискурса (*сиој* какав смо сретали и у *Мемоарима* Герасима Зелића); осим тога, овде је у игри и једна од занимљивијих парадигми старије српске, али и новије, предромантичке фантастике – исцелитељски сан:

> *Чудо новејше С. Сиридона*, случившесе у Триесту, у цркви светаго Спиридона, у лету 1778.
>
> Купец један именом Спиридон, помежду осталом децом, имаде једну шчер бившу реченог лета возраста 14 година. Седећи један дан у кухињи, внезапно нападне на њу некиј тамниј облак, от којега от часа остане слепа. И отац призивао враче, и разна лекарства употребљавао, и никакве ползе; и тако она страдала више от месец дана. Таже приспевшу празнику светаго Спиридона 12. декембрија, отац и мати отведу девицу увечер уочи празника светаго у цркву, и ту сву ноћ бдели и молили се. Кад је било два часа по полуношћи, задрема девица и види у сну монаха, мала возрастом, да изиђе из олтара и држи перо у руци, и говори к девици: Што ти овде радиш, Ангелино? Она отговара: Болу ме очи, пак се молим светому Спиридону да ме исцели. И он с реченим пером помаза јој очи, и рече: Ангелино, гледај сад! И таки девица прогледа с радостију, и сказа родитељем збившејесе.
>
> То ми је сказивала она иста, сада мужа и децу има, и њезин отац, и господин Јеврем Крићанин, протосинђел, који је тада при истој цркви био, а к тому и сви житељи знају који су тада били.
>
> (Викентије Ракић, *Житије св. Сиридона*, Будим 1803)

Најзад, овде треба споменути још један прозни ток који су – по свему судећи, углавном преводима, посрбама и прерадама – неговали српски предромантичари. То је морално-сентиментална приповетка, жанр који је првих деценија XIX века доминирао у нашој периодици. Иако се први примери поменутог наративног облика јављају у српској књижевности још крајем XVIII века (такву прозу имамо, рецимо, у Мразовићевом преводу Де Бомоновог *Поучителної маїазина за децу* из 1787, где су заступљене и четири фантастичке приповетке; приповетке ове врсте садржи и Доситејево *Собраније* из 1793), прави процват морално-сентиментална

приповетка доживљава тек са интензивнијом појавом периодичних књижевних публикација, часописа и алманаха: дакле, негде после 1815, када се појављује Давидовићев *Забавник*, а ускоро за њим *Летопис*, *Банатски алманах*, *Даница*, *Цвеће*, *Србска пчела* итд. У литератури је постављена хипотеза да неке од ових приповедака, тачније: оне „српске" (тј. оне у којима ликови носе српска имена, и у којима сретамо домаћи миље и везаност за национални, углавном средњовековни историјски оквир), не представљају обичне посрбе или прераде, него прве покушаје изворног, оригиналног стварања у овом жанру, покушаје који настају под пресудним утицајем видаковићевског прозноромане скног модела и преведених морално-сентименталних приповедака.[154] Међутим, са становишта фантастике, поменути радови не представљају нарочито занимљиве примере, *њихови* – углавном непознати – аутори, по правилу, нису показивали одређеније интересовање за увођење фантастичких елемената у овај жанр. Заправо, најзанимљивије примере фантастике у марално-сентименталним приповеткама српске предромантичке књижевности сретамо у преведеним текстовима. Као најуспелије међу њима могли бисмо издвојити фантастичке приповетке „Дерзновеније и постојанство" (*Забавник*, 1836, стр. 30–41), која је чист пример фолклорне, бајковне фантастике, те *Пусти остров* (*Забавник*, 1836, стр. 78–84) и „Монастирска церков" (*Сербскиј народни лист*, 1830, бр. 31, 32, 33, стр. 247–250, 254–258, 259–260), у којима је остварен карактеристичан фантастички дискурс хорор типа, да би на крају, ипак, уследио рационални, просветитељски кључ, што, опет, сведочи о већ помињаним специфичностима српске књижевности тог раздобља, као и о особинама и правој природи таквог кључа: јер хорор фантастика најчешће пролази кроз идентичан ретуш, кроз истоветну „цензуру", без обзира на то да ли је реч о остварењима домаћих аутора или преводима; једном речју – шира рецепција овог, у Европи тада врло актуелног облика књижевне фантастике „легализује" се код нас на исти начин као и само његово стварање.

154 Јован Деретић, *Алманаси Вукової доба*, Београд 1979, стр. 16 и *passim*.

2. *ОГЛЕДАЛО БУДУЋЕГ ВЈЕКА:* ФАНТАСТИЧКА ПРИПОВЕТКА АНТОЛОГИЈСКЕ ВРЕДНОСТИ

Ипак, најзначајније фантастичко остварење српских предромантичара у овом жанровском контексту није резултат ниједног од наведених токова, ниједног од поменутих покушаја усвајања прозних жанрова који се у то време негују у Европи. Напротив, најзначајнији резултат на плану фантастике овде је постигнут захваљујући окретању домаћој усменопрозној традицији и актуелизацијом оних њених компоненти које су сродне најмодернијим фантастичким парадигмама тадашње европске књижевности (сличан процес, тј. повезивање фолклорних и модерних фантастичких елемената, одвија се и у хорор слоју романа српских предромантичара). Такав поступак резултује овде остварењем које свакако представља један од узбудљивих тренутака, али и један од врхунских вредносних домета српске фантастике прве половине XIX века: реч је о приповеци „Вјерни побратим или Огледало будућег вјека", објављеној у *Летопису* 1831. године. Атанасиј Николић, који потписује овај текст, назначава да је то „народња србска" приповетка; међутим, у њој се осећа предромантичка усмереност, нарочито у језику (који, додуше, покушава да следи јекавску варијанту, но истовремено је обележен великим упливом славеносербизама), али и у другим елементима (рецимо: у првом делу текста изразито је наглашена сентиментална компонента и сл.). Исто тако, у овој прози је евидентно и присуство одређених ауторских интервенција: ту фигурирају латински термини; објашњавају се правне финесе; у појединим моментима реализује се компликована синтаксичка структура, чији предложак није могао бити усменоговорни идиом; у ову врсту интервенција спадао би и карактеристичан просветитељско-дидактички тон при крају приче, као и драмска форма дијалога и сл. Стога нам се чини да би се ово остварење најтачније могло одредити као Николићева проза „на народну", или као његова мистификација народног стваралаштва (мистификација какве, иначе, добро познаје европски предромантизам и романтизам: Макферсонов „Осијан" и Меримеове „Гусле" најпознатији су примери). У сваком случају, реч је о занимљивој и значајној

фантастичкој приповеци, о карактеристичном предромантичком хорор обрасцу, који се овде ослања превасходно на фолкорне елементе и који је лишен додатних рационалних кључева (што је за тадашњу српску хорор фантастику прави раритет); главни мотив ове прозе – повратак мртвог побратима и доцније упознавање оног живог са загробним светом – близак је „биргеровском мотиву“ и имаће још одјека у српској фантастици XIX века (најпознатији пример је приповетка „Вечност“ Јанка Веселиновића из 1894).

„Вјерни побратим“ могао би се поделити на три дела, који специфичним градацијским поступком уводе фантастичку компоненту и постепено је успостављају као апсолутну доминанту приче. Први део још увек остаје у парадигми „реалног“, основним елементима близак је моделу сентиментално-моралне повести, а циљ му је да читаоца упозна са главним ликовима, Крстом и Срећком, њиховом искреном побратимском љубављу, заклетвама на верност и Крстином трагичном смрћу. У другом делу, који почиње Срећковом одлуком да се ожени (пошто је претходно истински и дуго туговао за Крстом), уводи се главни мотив – повратак мртвог побратима: он долази у Срећкове сватове да би одржао заклетву дату још за живота; ту фантастичко већ увелико пробија оквире „реалног“, ту се ова два фона преплићу, а прича све сигурније стреми ка подручју метареалног, „прејестественог“ (јер је стабилност првобитно успостављене парадигме „реалног“ неопозиво нарушена изненадним продором фантастичког елемента). У трећем делу, који почиње Крстиним позивом Срећку да му узврати деверство у сватовима, одвија се прича о силаску у доњи свет, о казнама које чекају грешнике и награди која чека праведнике у загробном животу: овде провејава већ помињана просветитељска дидактика, којој је Атанасиј Николић, као типични представник своје епохе, платио данак и у другим делима (слике кажњавања грешника и награђивања праведника дате су, поред осталог, и зато да би се указало на одређене пороке, а потом посаветовао пут врлине: међутим, то никако не значи да у овој приповеци доминира просветитељско-дидактичка функција фантастичког дискурса). Најзад, у овом, трећем делу фантастичка парадигма се у потпуности успоставља као доминирајућа текстуална компонента, читав представљени свет коначно егзистира у сфери фантастике...

Завршићемо овај преглед фантастике у кратким прозним формама српског предромантизма навођењем другог и трећег дела „Вјерног побратима“, не само зато што је то највреднији фантастички текст створен у овом жанровском контексту него и стога што је реч о прози која без сумње заслужује место у једној будућој антологији српске фантастике (која би узела у обзир и књижевно стваралаштво периода запостављених у *Антологији* Б. Вукадиновића); осим тога, захваљујући управо поменутим квалитетима, ова приповетка упечатљиво потврђује Атанасија Николића као једног од значајнијих фантастичара српског предромантизма (тим пре што је овај писац интересовање за фантастику изразио и у свом драмском и романсијерском раду):

> …Дан по дан дође и бракосочетанија дан. Већ је Срећко кума, стара свата и дјевера, а и проче пустосвате позвао, и мирно уочи овако њему најрадоснијег дана у постељу лећи и одморити се намјеравао, кад му на прозору зазвони глас: „Побратиме Срећко! Ходи мало напоље!“ Ове га рјечи сад и обрадују и опечале, јер у њима је глас свога почившега побре Крсте познао. Час се обрадује и к прозору притрчи, час се опет заустави, тргне и помисли: „Та мој је побратим Крста умро, ја сам га саранити и земљом покривати видио, то није он, то морају бити зли духови.“ Ал’ међутим, опет се чују рјечи: „’Оди, побратиме, зар ме не познајеш?“ На које он одговори: „О, познајем врло добро глас мога побратима, но он је умрео; ко си ти, ноћниче, што ми душу мучиш?“ Сад мишљаше Срећко о ноћним видјенијама, и сумњаше се напоље изићи. Но опет му глас споља одговора пошље: „Ја сам твој Крста, ’оди напоље ако ниси мене заборавио, или се ваљда не опомињеш свете заклетве наше!“
>
> *Срећко*: „Ха, ти си, Крста!“, и истрчи напоље. Ал’ на удивљеније своје велико опази и позна свога побратима. Но опет не хтеде вјеровати својим очима, већ још га једанпут запита: „Ко си ти, страшило ноћно, које моја чувства вараш и мучиш?“
>
> *Крста*: „Даклем, ти мене више не познајеш, драги побратиме?“
>
> *Срећко*: „О, ти си“, повикне на то, „ти си, нећу се више сумњати о твом битију!“ И полети у наручја, но овај га отера говорећи: „Одлази од мене, невјерниче. Не можеш се ти са мном љубити више, ти који си заклетву своју погазио.“

Срећко: „Како побро?“

Крсѿа: „Јошт ме питаш како? Нисмо ли се заклели да ћемо један другог у сватове звати? Нисмо ли и у дому божијем заклетву положили да ћемо један другом взајимно дјеверовати? А ти си сад другог дјевера нашао, и мене презрео?“

Срећко: „Ја знам да си ти умрео и да те пробудити не могу. Залуд би, дакле, као што сам и досад, око твога обилазио гроба!“

Крсѿа: „Ја сам умрео, но погажена заклетва твоја, та ме је пробудила и узнемирила. Знај да сам ти и у гробу вјеран, и да сам ти сад дошао казати да се опоменеш свете заклетве.“

Срећко: „Опомињем се, побро! Али ...“

Крсѿа: „Шта: али?“

Срећко: „Можеш ли доћи?“

Крсѿа: „Није нужно то питање, но ’оћеш ли ме звати?“

Срећко: „ ’Оћу, драги побратиме, од свег срца!“

Крсѿа: „Е добро, ’оди ближе. Кажи оном дјеверу кога си нашао да изостане, и кажи да имаш старога побратима из стране земље. А притом никоме ништа не говори о мени. Ако тако узрадиш, ја ћу ти доћи. Но мене овде не чекај, ја ћу те иза града на коњу дочекати. Ти ћеш сам мене познати, а свима другима сватима непознато ће бити моје лице. Ако би те когод запитао ко сам, а ти одговори – из далње земље мој побратим. И тако ћу ја заклетву моју испунити. А кад се дома са сватови и дјевојком вратимо и до нашег града дођемо, мене ће нестати, и ти ћеш онда, на питање сватова гди сам, одговорити: отишао је својим путем.“

И при овим рјечма нестане Крсте, а Срећко као да је сањао, буновaн, пун радости врати се у своју собу натраг, и после много чућења и мишљења легне спавати и заспи.

Сутрадан тек што се црвен на востоку покаже, Срећко постељу остави, обуче своје вјенчано одјело, и одма’ по налогу свога побратима дјеверу откаже. Дође после тога дома, сватови се скупе и у име божије с радошћу по дјевојку пођу. Кад су иза града с пјевањем сватови изишли, Срећко баци очи на предстојећи друм и опази и позна свога Крсту, по обећању гдје на коњу чека на сватове. И кад су до њега сватови дошли, онда се с њиме као непознатим поздраве, и у друштво га као свата и дјевера приме.

Сватови дјевојачкој кући доспеду, вјенчање саврше и Крста као дјевер, но с непознатим обликом, заклетву своју изврши. После обједа врате се сватови опет дома и кад до Мостара дођоше, Крста ишчезне, а прочи сватови сви весели и радосни дођу и невјесту доведу. Весеље се сврши, сватови се разиђу и Срећко радости земне уживати почне...

После неког времена, у сваком задовољству живећи Срећко сети се свога побратима Крсте, изиђе на гроб и посјети га, дивећи се цјелости његовој, и после много уздисаја врати се дома. Но још није ни из гробља изишао кад му се Крстин глас појави: „Побратиме! Побратиме! Врати се натраг." Овај се обазре и опази свога побру, врати се натраг и весма се обрадује о видјенију побратимова лица. Приступи к њему ближе и запита: „Одкуд тако, побро?" Но овај му одговори: „Не питај ме одкуд, но послушај шта ћу. Ти си мене, побро, у сватове звао, и ја сам дошао; ја долазим сад тебе у моје сватове звати. Можеш доћи кад 'оћеш. Ово је мој гроб",показивајући руком рече, „и дођи с највјернијим пријатељем. Јошт ти једанпут кажем: с највјернијим пријатељем кога имаш дођи ми, јер иначе нећеш моћи са мном бити. А кад дођеш амо, а ти куцни руком на крст, и ја ћу поред тебе изићи и у дом мој увести те." И при овим рјечма нестаие Крсте, а Срећко, дивећи се овом чуду, врати се дома, ником ништа не говорећи.

Јошт недјеља дана прошла није од овога времена, кад је Срећко наумио свога побратима Крсту посјетити. Но сад су га мисли бориле кога ће повести са собом, и 'оће ли највјернијег пријатеља погодити. После дугог мишљења нађе да му је жена највјернији пријатељ, зато сад њој заповједи да свечано обуче одјело, које и сам учини. Смиљана се љепо обуче и с мужем пође, но не мало удиви се кад ју је Срећко на гробље одвео и на крсту Крстином лупати почео. Досад се само Смиљана дивила и чудила, но сад и Срећко дивити се стане што му се побратим не јавља. Кад му се већ досадило лупати и викати, а он узме жену за руку и врати се дома. Смиљана, да није иначе познавала мужа свога, мислила би да је полудио кад по гробови мртве дозива. Ал' не прође два дана, а Срећко поведе матер своју на гроб, мислећи да му је мати највјернији пријатељ. Но всује се трудио, као и први пут: побратим се не јавља. Одведе после оца, но залуду: побратим се не јавља па не јавља.

Сад се Срећко мучити почне гдје не може побратима свога посјетити, а зашто – што нема *вјерна пријатеља*! Мислио се и мучио и кога је год за пријатеља свога држао, тога је на гроб изводио, но всује. Најпосле пође сам на гроб, говорећи: „Идем сам собом, ја сам мени највјернији пријатељ.“ Кад дође на гроб, куцне на крст, ал' на удивљеније његово велико, гроб се отвори и побратим Крста из гроба изиђе, говорећи: „Добро ми дошао, побро! Сад си ми дошао с највјернијим пријатељем, то ти је највјернији пријатељ.“ Овај се обазре, знајући да није нико с њим дошао, да види кога му побратим показује. А кад се окрене, зачуди се јако видећи псетанце за њим гдје стоји. „То ти је највјернији пријатељ“, настави бесједу Крста, „тај ће те овде чекати док се год не вратиш, а сви би те други изневјерили. 'Оди за мном.“ Овај уђе за њим у гроб, гроб се затвори и на своје удивљеније велико, види себе у неком безграничном подруму, на које се згрози, задркће и уплаши. То примјетивши Крста рекне му: „Не бој се ништа, побратиме, но 'ајде за мном.“

Тек што су по овом мрачном подруму мало пошли, опази Срећко на једном столу гдје кандило гори, но тако слабо, тек што се не угаси. Над пламеном у воздуху виси капља крви, и тек који час да падне на жижак, да га угаси. А при столу сједи један човек и жена, наслонили се на руке и плачу. Овај, видећи ово чудо, погледи мужа и жену, и позна у њима Крстине родитеље. На то га запита Крста: „Познајеш ли ко је ово?“ На које му овај одговори да познаје: „То је, побро, твој отац и мајка! Али шта они ту раде? Зашто плачу? И шта је оно што над кандилом виси?“ Сад му Крста приповједати почне овако: „Јесте, побро, то су моји родитељи! А што плачу? Плакаће док је свјета и вјека, плакаће и оплакивати грјехе што су на оном свјету учинили! Зато морају у овом мрачном подруму и сједити. А оно мало свјетлости од кандила што видиш, то им је Бог дао због мене. А она кап крви што виси над кандилом, то је крв Негодина, коју су моји родитељи на душу узели, та им прети и оно мало свјетлости да угаси. Има ту још више такови грјешника, но то ти кажем да ако би тебе ко год што питао и од тебе помоћи искао, да никоме не даш отговора, но мене питај, ја ћу те о свему извјестити.“

Затим пођу даље. Срећко погледи на десно и види гдје један човек на столици сједи, а у воздуху над њим виси мач и који час да му на

главу падне. Кад запита Крсту шта је оно, а овај му одговори: „Онај је на ономе свјету судија био, пак је врло зло и неправо судио, зато га сад правда мучи да позна шта је мач!“

Множество је тако мученија видио да није био вредан све исказати, а камоли мене у стање ставити да све описати могу. Куд год би погледао око себе на безчислено множество народа, свуда би му мученије и жалост одговарали.

Тек што пођу даље, опази Срећко велике две кучке гдје се из једног валова, противо стојећи, крв једући кољу. И на питање шта је ово и какве су то вашке, одговори му Крста: „То су две јетрве које су се на оном свјету клале, свађале и зло живиле, пак сад морају, док је свјета и вјека, овде све тако клати се и крвљу се ’ранити.“ Одавде пођу даље, али сад тек Срећка велико оно множество народа предусретне, између кога један човек, носећи велику кесу на рамени, приступи к њему и замоли га да му скине ту кесу с рамена, и ако му то учини, да ће му кесу поклонити. Запита Крсту зашто тај носи ту кесу. А овај му одговори: „Тај је на ономе свјету од сиротиње, од најемника и слугу укидао плаћу и отимао, пак се сад сви они новци у ту кесу скупили, и сад ји мора у тој кеси тако носити док је год свјета и вјека да се насити.“ Даље тако исто видио је и разумео гдје бирташи, који су били на овоме свјету и вино зло мјерили, велику бурад на леђи носе, плакајући и јаукајући од терета тешка; који су земљу отимали од своји сосједа, они опет у колици земљу вуку и никако не могу доста да навуку, и прочаја...

Једва је Срећко дочекао да се ови мучителни и горки избави погледа. И на његову радост, брзо се овога опросте. Но сад му се сјајност такова укаже да није могао очију отворити, нити је знао како га је Крста до врата једне прекрасне баште довео и овде му заповједио да чека њега и да гледа у башту, а он сам дошавши до врата, отворе му се ова сама и он уђе унутра. И овај би хотео за њим, но Крста му рече да није достојан унутра ући, но само да може гледати красоте баштенске.

Тек што му то изговори, остави га и пође по башти, ал’ пред њега изиђоше безчислена сјајна дечица са умилним пјевањем и свиркама, њега с радошћу дочекају и око њега играти и веселити се почну. Ту се Срећко овог дивног пјевања, славе и весеља, баште

сјајности и умљенија није доста нагледати могао, и неповољно му напосљедку пришествије његовога побратима бјаше. Јошт би се он са овим славним изгледом наслаждавао, но Крста, не чекајући од њега вопроса, почне му говорити овако: „Видиш, побратиме драги, то је моја женидба. Она безчислена дјечица, то су божији анђели и моји сватови. Са овом дивном, прекрасном и богатом славе баштом ја сам се оженио, у којој ћу живити на вјеки. Правду љуби, правду чувај и набљудавај, да би се и ти ове славе по пресељенију амо удостојио, и к мени дошао да са мном нераздјелим во вјеки бити можеш. Сад си и ти мени у сватови био, и твоју заклетву испунио, остај с Богом." И у исти ма' гроб се отвори, Крста изведе свога побратима и гроб се опет затвори као што је и био ...

(Атанасиј Николић, „Вјерни побратим
или огледало будућег вјека", *Летопис*, 1831, књ. 26,
частица трећа, стр. 112–122)

ПОГОВОР

Основно, али и најважније сазнање до којег нас је довело ово истраживање јесте да је фантастика присутна у књижевности српског предромантизма, и то као значајна компонента. Ова наизглед једноставна чињеница задобија, међутим, сложеније значење и већу тежину у контексту о којем смо говорили у Уводу, посебно ако се узме у обзир теза најозбиљнијег досадашњег проучаваоца историје српске књижевне фантастике, по којој је „у XIX веку, кад је цветала у Европи, фантастика била готово неопозната српској литератури“.[155] Наиме , имајући у виду све оно што је речено и представљено у претходним поглављима, могли бисмо изрећи дијаметрално супротну констатацију: не само да фантастика није била „готово непозната“ српској литератури XIX века него су је још у првој половини тога века, „када је цветала у Европи“, наши предромантичари такође неговали у својим делима, неретко, баш у оним облицима који су тада били најактуелнији у Европи. Интересовање за фантастику представља такође један од поетичких елемената који ће српски романтичари (ипак!) преузети од својих претходника, предромантичара, тако да се Глишић и остали аутори епохе реализма који су писали фантастичку прозу укључују у један традицијски ток што је већ постојао и континуирано се развијао давно пре њихове појаве: почетке фантастике у новој српској књижевности (тј. почетке нове српске фантастике) не треба, дакле, тражити у другој половини XIX века (како је то до сада рађено), него знатно раније, у предромантизму.

Посматрана у оваквој перспективи, епоха у којој се јавља предромантизам представља важан тренутак у развоју српске књижевне

155 Божо Вукадиновић, *Мала историја, Антологија српске фантастике*, Замак културе, Врњачка Бања 1980, стр. 6.

фантастике. Иако се овде још увек појављују и фантастичке парадигме карактеристичне за нашу стару литературу (а оне су највећим делом одредиле и барокну књижевну фантастику), први пут се тада у српску књижевност уводе и модерније фантастичке парадигме, које у водећим европским књижевностима тог времена све више ступају у први план. У неким жанровима српске предромантичке књижевности и даље преовлађују традиционални (рецимо, у религиозном епу), у неким, опет, већ доминирају модерни облици фантастике (на пример, у роману), али је извесно да тек са предромантизмом српска књижевност започиње да прихвата један нови фантастички код, који се разликује и од старе, средњовековне и од изворне фолклорне фантастике, а који представља поетички основ новије европске књижевнофантастичке традиције. С друге стране, неки традиционални типолошки обрасци фантастике овде се освежавају тако што се ослобађају посредне детерминисаности традиционалним премисама (сетимо се романескне ониричке фантастике), или се спајају са модернијим моделима фантастичког дискурса (фолклорна вампирика и хорор): и у том смислу се такође може говорити о предромантичкој обнови српске литерарне фантастике. Пошто су читав тај процес иновирања фантастичког дискурса претежно носила дела обележена и извесним доситејевско-просветитељским ознакама, може се рећи да се нови фантастички код у књижевности српског предромантизма почиње формирати кроз усвајање модерних фантастичких парадагми из европских књижевности и напуштање или одређено трансформисање старих, али и кроз особену интеракцију са рационалистичким доминантама нашег тадашњег литерарно-културног контекста.

Као што смо видели, у процесу о којем је реч (али и уопште, у перспективи књижевне фантастике) на другачији начин долазе до изражаја поједини писци и њихова књижевна остварења, чији је значај до сада у нашој литерарној историографији био неправедно миноризован или сасвим неуочен. Неки од тих се посебно истичу својом интензивном и континуираном оријентацијом ка фантастици, или склоношћу ка њеним модернијим формама и актуелним темама (М. Видаковић, Ј. Михајловић, А. Стојковић, В. Ракић), што им несумњиво обезбеђује запаженије место у историји српске књижевне фантастике, као ауторима који спадају међу најизразитије

фантастичаре старијих периода наше литературе. Други се, опет, издвајају и потврђују свој значај превасходно квалитетом појединих фантастичких остварења (А. Николић, К. Маринковић, Г. Трлајић, Ј. Суботић, Е. Арсић, Ј. Вујић, али и претходно поменути аутори), од којих нека – уверени смо – неће моћи да заобиђе један потпунији и целовитији антологијски избор српске фантастике. Откривајући тако своју праву вредност у овом контексту, наведени писци и њихови фантастички текстови задобијају на значају и у једном ширем контексту. Пошто преовлађујући фантастички материјал српске књижевности крајем XVIII и првих деценија XIX века носи претежно предромантичка обележја – тематски и стилски, а у великој мери и типолошки – тако да можемо рећи како овде, гледано у целини, доминира типична предромантичка фантастика (у оном смислу у којем се може говорити о типичној предромантичкој или раноромантичкој фантастици и у енглеској, немачкој, француској или руској књижевности тог раздобља), наши аутори се својом делатношћу на том плану указују не само као весници једног новог фантастичког језика него и као иницијатори једне нове стилске оријентације, коју следе и многим другим елементима својих дела. Најзад, значај фантастике у књижевности српског предромантизма огледа се и у томе што она својом суштином, без обзира на модусе реализације, представља стваралачки пробој, нарушавање и превазилажење рационалистичко-утилитарних норми које се у то време (као и касније) покушавају наметнути нашој литератури: стога предромантичка фантастика у српској књижевности овог раздобља егзистира као ток битно различит од оног који је утемељен на поменутим нормама, али и као интегрални део једног ширег, дуготрајнијег фантастичког традицијског низа у српској литератури, супротстављеног њеним рационално-реалистичким доминантама (које је, превиђајући поред осталог и постојање фантастичке струје, наша књижевна историографија деценијама апсолутизовала као праве и једине), низа много релевантнијег са становишта савременог књижевног искуства, из перспективе данашње књижевности. Управо зато чини нам се занимљивим, изазовним, али и оправданим даље ишчитавање наше књижевне традиције у оваквом, фантастичком коду…

(1985)

II
СРПСКА ФАНТАСТИКА ОД СРЕДЊЕГ ВЕКА ДО ПОСТМОДЕРНЕ

I

Фантастички ток српске књижевности, барем када је реч о минулим раздобљима, представља још увек велику непознаницу (једну од највећих која стоји пред нашом науком о књижевности), мада актуелна литерарна кретања у свету и код нас већ дуже време упућују на важност откривања и адекватног ишчитавања управо тог тока. Постојање фантастичке књижевне традиције у нас наравно није спорно, међутим, поставља се питање хронолошких граница у оквиру којих она као особена литерарна пракса заиста егзистира и у оквиру којих је, према томе, оправдано размишљање о њој са књижевноисторијског становишта. Ово питање начелне је природе и не тиче се само српске књижевности, па је сасвим разумљиво што проблем књижевноисторијског статуса фантастике представља једну од релевантнијих тема којима се теоријска литература о фантастичкој књижевности бавила протеклих деценија. У овом контексту могу се издвојити два основна гледишта: по једном, историја књижевне фантастике почиње тек у XVIII веку и о њој се може говорити тек од епохе просвећености, тј. од момента када започиње доминација рационалне слике света; по другом схватању, које је све израженије у новијим радовима, фантастички дискурс није превасходно везан за спољашња одређења, нити поједине епохе и стилове, те као специфичан вид литерарног изражавање егзистира од најранијих периода до данас (очигледно је да овакво становиште подразумева унутрашње одређење фантастике, на нивоу саме текстуре.)

Чини се да је ближе истини ипак ово друго схватање, по којем историја књижевне фантастике почиње онда када и историја саме књижевности. Јер, ако прихватимо такво поимање фантастичке књижевне праксе које је сагледава као производњу

фантазми (симулакрума), дакле, као праксу суштински опречну миметичкој (онако како је то још Платон чинио у дијалогу *Софист*, третирајући *phantastiké* и *mimesis* као два битно различита типа уметничког стваралаштва), онда је очито да је могућност њене реализације иманентна самој природи књижевноуметничког изражавања, независно од доминирајућих духовних струјања и општеприхваћене визије света. Наравно, овакво схватање не подразумева монолитност, статичност, непромењивост феномена о којем је реч, напротив, књижевна фантастика је (као и књижевност уопште) током своје дуге традиције доживљавала многе промене, које су често биле условљене појавом нових стилских оријентација или духовним хоризонтима епоха у којима је стварана. Међутим, најдубље и најдалекосежније трансформације – тематске, типолошке, формативне и друге – одиграле су се управо онда када је долазило до промена поетичких претпоставки самог фантастичког дискурса (дакако, те промене нису захватале основну, суштинску парадигму: фантастичко се увек легитимисало као својеврсно немиметичко уметничко обликовање, та је то прави заједнички именитељ свеколике књижевне фантастике. Може се, у ствари, рећи да су специфичности књижевне фантастике у појединим већим периодима њене историје биле битно одређене поетичким претпоставкама на којима је тада почивао фантастички дискурс, па се на основу тих претпоставки могу разграничити поменути периоди; сходно томе, предочавајући у најкраћим цртама слику књижевноисторијског развоја српске фантастике, водићемо посебно рачуна о таквим променама њених поетичких претпоставки које су суштински обележиле овај развој.

• • •

У историји српске књижевне фантастике могу се уочити три већа периода, која представљају релативно заокружене целине, и четврти, чије рађање управо пратимо. Први захвата стару, средњовековну српску књижевност и епоху барока, наредни захвата простор између друге половине XVIII и краја XIX века (тј. траје од доба просвећености и појаве предромантичког стила до краја раздобља

реализма), а трећи се уобличио на прелазу између XIX и XX века, са појавом модерне српске књижевности, и трајао је до наших дана, тј. до постмодерне. Књижевна фантастика у сваком од ових периода почива на посебним поетичким претпоставкама, а као специфична целина у оквиру српске књижевнофантастичке традиције егзистира и фолклорнофантастички ток, чији су елементи мање или више коришћени и у писаној литератури (најинтензивније током XIX века), али који није директно био детерминисан поменутим претпоставкама и њиховим променама пошто је подразумевао сопствене, у бити врло стабилне, парадигме и премисе.

Фантастика у старој српској књижевности идеално се уклапа у владајући литерарни систем и у њему је на известан начин имала повлашћено место. Пошто је тај систем подразумевао такве структуралне каноне који су примарно инклинирали ка апстрактном, метареалном, оностраном, фантастички дискурс представљао је једно од најпримеренијих средстава, један од најадекватнијих књижевних метода за остварење поменутих интенција. Управо стога фантастички дискурс у оквиру система старе српске књижевности поседује максималну „легалност“, какву неће поседовати у потоњим епохама (јер ће доцније увек представљати мањи или већи искорак из доминирајућег литерарног система, а не његову *фундаментални конститутивну* компоненту), при чему је такав статус интензивиран и главним функцијским усмерењима свеколиког тадашњег уметничког стваралаштва. Наиме, сходно византијској поетици и естетичкој филозофији, српска књижевност тог доба не егзистира као аутономни феномен, него се осмишљава превасходно кроз службу другим, неуметничким циљевима (филозофским, етичким, дидактичким) који произилазе из хришћанског религијског концепта. Фантастички дискурс се и на том плану указује као погодан модус, он је најдиректније везан за уобличавање основних слојева (филозофско-религиозног и религиозно-дидактичког) и усмеравање доминантних значењских токова књижевног дела у одговарајућем правцу.

Оваква функционализација фантастичког дискурса у старој српској књижевности била је, дакле, одређена потребом да се литерарно предочи једна апсолутна стварност, у којој не постоје

рационално-логичке поделе и чврсте границе између реалног и надреалног, могућег и немогућег, материјалног и нематеријалног, него је све то део савршеног тоталитета, суштински повезано и обједињено оностраним, небеским (у крајњој инстанци – самим Творцем) као врховном, вечном детерминантом, али детерминантом непрестано присутном и делатном. Осим тога, постојала је и тенденција тадашње литературе ка томе да се проговори о спиритуално-сакралној суштини ове стварности, те да се пренесу (и пропагирају!) спознаје, етичке норме и егзистенцијални идеали који одатле происходе. Пошто највише истине, у чијој је служби свеколика средњовековна уметност византијске културне сфере, нису рационално-логичке и материјално-искуствене природе, може се, у ствари, рећи да фантастика представља најнепосреднији пут њихове језичко-уметничке транспозиције, пут који су, управо стога, тадашњи ствараоци и те како користили.

Релевантност везе фантастичког и фундаменталних структуралних канона старе српске књижевности најбоље се може сагледати кроз однос њеног најважнијег жанра (житија) и доминирајућег типа фантастике у овом периоду (*пројекције сакралноī*). Примарна интенција житија је приказ остварљивости божанских закона и живо, сликовито представљање идеал-узора хришћанске врлине (наравно, кроз лик и деловање неког светитеља), при чему се посебно истиче метафизички аспект ствари, оно што је битно за свечев вечни лик, који је у крајњој линији одређен моментом провиденцијалности, тј. сталном божанском бригом о њему, као и натприродним способностима које он, захваљујући томе, поседује (јер је све на свету, а нарочито све што се односи на једног светитеља, последица божанског плана, провиђења и дејства). И управо у кључним сижејним тачкама, где поменуте интенције највише и најупечатљивије долазе до изражаја, у игри је, по правилу, језик фантастике, и то пројекција сакралног, тј. онај типолошки образац фантастичког дискурса који чине сакралне слике и визије засноване на кодовима религијске имагинације (у нашем случају на хришћанско-теолошком коду) и на топосима као што су *чудо светитеља* или *објава оностраноī (божанскоī) знака* (који постаје врховни регулатор даљих збивања). Управо Једном речју, поетичке претпоставке фантастичког дискурса у старој

српској књижевности идентичне су неким главним поетичко-мормативним одредницама литерарног система чији је она интегрални део, што ипак не значи да је фантастика – с обзиром на тада важећи идеал максималног подвргавања утврђеном канону – у истој мери и једнако релевантно присутна у целокупној нашој оновременој књижевности: несумњиво је да се са становишта фантастике могу уочити разлике између – рецимо – житијних радова Саве Немањића, Теодосија и Доментијана, или апокрифних списа, с једне стране, те *Житија деспота Стефана* од Константина Филозофа и *Романа о Александру Великом,* с друге стране, као што се, уосталом, са истог становишта могу установити извесне разлике и међу самим делима прве наведене групе...

• • •

Српска књижевна фантастика углавном почива на сличним поетичким претпоставкама и у доба барока, када – и поред незанемарљивих преображаја унутар самог литерарног система – још увек преовлађује религијски предзнак, религијско обележје. До коренитих промена на том плану долази тек у епоси Просвећености, са појавом предромантичарске стилске оријентације: фантастички дискурс се сада све интензивније почиње спуштати са неба на земљу – за разлику од претходног периода, он се у овом новом периоду на известан начин *профанизује* (као и сам литерарни систем у чијим оквирима егзистира, уосталом). Оваква развојна линија можда се најјасније оцртава на примеру ониричке фантастике, која је врло распрострањена и у претходном и у новом периоду: језгро поменутог типа фантастичког дискурса представља сновни материјал, који твори немиметичку парадигму тако што текстуалној збиљи намеће своју логику и сопствене моделе као врховни регулатив, те стога не изненађује то што је ониричка фантастика у старој српској књижевности и у предромантизму најчешће везана за пророчки (профетски) сан као најједноставнији и најдиректнији образац литерарног уобличавања описане релације. Док су, међутим, у првом периоду историје српске фантастике пророчки снови обавезно фигурирали као *божанско* знамење, чиме им је подариван

додатни легалитет (тј. интензивиран је њихов статус истинског реалитета), дотле у другом периоду не поседују такав предложак као кључну детерминанту, њихова окултна веза са збиљом довољна је сама по себи, без икаквог теолошког покрића. Наведене разлике резултат су, у ствари, промене поетичких претпоставки самог фантастичког дискурса: почевши од предромантизма, фантастика у српској књижевности напушта поетичке претпоставке које се суштински поклапају са најважнијим премисама једног литерарног система пресудно одређеног религијским кодом и окреће се новим, које происходе барем из два основна подручја.

Као прво, реч је о једном новом сензибилитету, који се рађа кроз отпор свеприсутности просветитељског рационализма и који у нашој предромантичкој и романтичкој књижевности поред осталог подстиче и интересовање за чудесно, мистериозно, онирично, и уопште за ирационално, имагинативно, метареално, при чему се поменути феномени не доживљавају, пре свега као ексклузивни знак божанске оностраности или интегрални део стварности детерминисане њоме, него егзистирају као компоненте једне сложеније слике човековог света и свестранијег поимања тог света. Као друго, у овом периоду књижевна фантастика се све више ослања и на фолклорнофантастичке потенцијале, што је на самом почетку, у предромантизму, иницирано управо неким још увек актуелним компонентама просветитељско-рационалистичког концепта (превасходно тзв. „критичком етнологијом“, праксом регистровања и критике „нездравих“ народних обичаја и „сујеверја“), а у романтизму вуковским доминантама које су, опет, кореспондентне са извесним „народњачким“ усмерењем реалиста, повезаним, дакако, и са схватањима самог Светозара Марковића. Очигледно је, дакле, да поетичке претпоставке фантастичког дискурса у овом периоду потичу из две супротно одређене сфере: једне изразито антирационалистичке и једне која улази у примарни хоризонт интересовања захваљујући пре свега рационално-утилитарним интенцијама тадашње српске литературе. Противуречности које подразумева овај други модус мање или више су евидентне у српској књижевној фантастици тог времена и писци их разрешавају на разне начине: тако, на пример,

у Видаковићевим романима постоји слој хорор фантастике који је изведен из готске прозе и домаће фолклорне вампиристике и демонологије и који је, по правилу, везан за рационални кључ, тј. увек се на крају разиткрива као привид, трик, и преводи у раван реалног, објашњивог здраворазумским путем и научним средствима, при чему овакво рационалистичко разобличавање натприродних феномена (и веровања у њих) заправо служи као покриће да се о њима ипак проговори језиком фантастике. Исто тако, није случајно ни то што Глишић своје фолклорнофантастичке приче често ставља у уста фиктивног приповедача из народа, чиме сугерира да, у ствари, рефлектује изворну, традиционалну народну свест и представе, што даље – као неку врсту покрића – имплицира чињеницу да је све то ипак у функцији описивања стварне слике српског села, живота и свести људи у њему. Најзад, ваља уочити да у овом периоду, напуштајући традиционални религијски код и прихватајући суштински нове поетичке претпоставке, српска фантастика први пут улази у простор модерног фантастичког писма, што се може видети и по присуству одговарајућих типолошких образаца тада актуелних и у европској књижевности (хорора, делиричне фантастике, нових облика ониризма). Међутим, тај простор она још увек не осваја у потпуности јер се, с друге стране, у великој мери везује за (такође традиционалне!) фолклорнофантастичке парадигме и то везивање плаћа извесном идеолошком функционализацијом сопственог дискурса. Осим тога, не може се у овом контексту занемарити ни чињеница да су и даље у оптицају неки рецидиви фантастичког дискурса карактеристични за нашу стару књижевност (рецимо, пројекција сакралног у предромантичком религиозном епу).

• • •

Модерно фантастичко писмо, зачето код нас као и у Европи још у предромантизму, коначно је усвојено тек у трећем периоду историје српске фантастике, који почиње негде на граници између XIX и XX века: фантастички дискурс сада се дефинитивно ослобађа не само доминације религијског кода него и непосредне заснованости на премисама фолклорне имагинације. Осим тога, он

сада готово уопште није директно функционализован, као што је углавном био у старијим раздобљима. Ипак, може се констатовати да су промене поетичких претпоставки фантастичког дискурса које се одигравају у овом, савременом периоду мање радикалне него оне које су обележиле прелаз из првог у други период, када се књижевна фантастика почиње градити на суштински новим основама, које дотле за њу нису уопште биле релевантне, и када, уосталом, најдубље промене доживљава и сам литерарни систем у оквиру кога она егзистира. Овде је пре реч о битнијим модификацијама, даљем и интензивнијем развијању, те проширивању или свестранијем, потпунијем и много слободнијем коришћењу могућности једног поетичко-фантастичког основа чије су кључне компоненте зачете или барем наговештене још у претходном периоду. Ако се, на пример, подсетимо како су извесне поетичке претпоставке фантастичког дискурса у предромантизму инициране просветитељско-рационалистичким концептом као својеврсним негативним упориштем, сходно којем натприродне појаве треба регистровати и записивати, али зато да би се порекле и растумачиле помоћу „јестествене“ науке, онда постаје очигледно како неки научни моменти у модерном периоду и истом том контексту фигурирају управо као позитивна упоришта: наука, која је у многим аспектима и сама превазишла традиционалне рационалистичко-материјалистичке парадигме и оквире конвенционално схваћене објективно-искуствене стварности, отвара нове просторе фантастичкој имагинацији и омогућава, готово подстиче директно ослањање поетичких претпоставки фантастичког дискурса на те просторе. Индикативан је у том смислу феномен SF литературе, чија се појава код нас – не без разлога – поклапа са почетком трећег периода историје српске фантастике (SF драма Драгутина Илића *После милијон година* објављена 1889, а први роман ове врсте, *Једна угашена звезда* Лазара Комарчића, 1902). Исто тако је занимљиво пратити како се у овом периоду интензивирају психолошко-симболичке димензије и исходишта фантастике: ослободивши се хришћанско-теолошког кода, она се и у претходним деценијама окреће ка поменутој сфери (али је та веза углавном доста површна, више наговештена онирично-фантастичким

и делирично-фантастичким слојем), да би се дубљи, релевантнији продори и кореспонденције у овој равни остварили тек са прозном продукцијом ране модерне (о чему сведоче и фантастичке странице Матавуљевих *Београдских прича,* које – управо стога – такође представљају знак рађања новог књижевноисторијског раздобља српске фантастике), а затим, уз одлучујући подстицај психоанализе, достигли суштински квалитет са надреализмом и делима која су настајала на његовом трагу. У овом периоду, захваљујући описаним процесима, као и једној аутохтоној концепцији литературе уопште, у први план ступају унутрашње фантастичке релације (насупрот спољашњим чудесима и стереотипном фантастичком реквизитарију, карактеристичном за минула времена), и фантастички дискурс се све више окреће јунговском синхроницитету уместо инверзији (и привиду) каузалитета, релативизирању и трансформацији временско-просторних детерминанти, те најзад литератури и документу, као предлошку фантастичког (о чему најбоље сведоче књижевнофантастичка остварења послератних модерниста, на пример, Ф. Давида, Д. Киша, Б. Пекића и др.). Једном речју , фантастичка књижевност је у том периоду допрла до таквих поетичких претпоставки које ће јој омогућити да се ускоро реализује као бескрајна игра могућности, као фикционална комбинаторика постојећих и измишљених културолошко-цивилизацијских парадигми, те као модус којим се суштински деструира и превазилази логоцентризам традиционалне литературе – као прва постмодерна ARS COMBINATORIA, дакле...

II

Осамдесете године XX века остаће у српској књижевности упамћене, поред осталог, и по релевантној израженості постмодернистичког прозног тока. Наравно, зачеци такве поетике могу се уочити и пре овог раздобља, у књижевности шездесетих и седамдесетих, али је тек протекла деценија српској прози донела суштинску доминацију постмодернизма. Исто тако, тек тада у српској прози, и код самих писаца и у критица, сазрева чвршћа свест о припадности овом стилско-поетичком контексту и о његовој истинској актуелности у светским релацијама. Зато можемо рећи да се осамдесетих година најпродуктивнији и најиновентнији ток српске прозе темељи на постмодернистичким премисама какве сретамо и у аналогним светским оквирима, али и да то чини са пуном свешћу, каткад готово манифестно, са јасним наглашавањем разлика у односу на реалистичке или модернистичке прозне моделе, који су доминирали српском књижевношћу.

Постмодерни ток савремене српске прозе генерацијски је разнолик: репрезентују га пре свега аутори који су ступили на књижевну сцену тек у протеклој деценији, али такође и старији писци, који су у том раздобљу достигли пуну стваралачку зрелост или већ завршавали свој опус. Евидентно је да су млађи писци радикалније уносили у своју прозу постмодернистичке ознаке, уосталом, такозвана „млада српска проза осамдесетих“ највише је и оспоравана због „експерименталности“, „маниризма“, „деструктивности“ и сличних особина, док су старији аутори више тежили остварењу синтезе постмодернистичких елемената и сопствених, већ изграђених и уобличених прозних (углавном модернистичких) парадигми. Ипак, све постмодерно оријентисане

српске прозаисте повезује истоветан глобални концепт: књижевност је за њих, пре свега и изнад свега, ARS COMBINATORIA,[1] језичко-уметничка делатност заснована на бескрајним могућностима нових и необичних комбинација најразноврснијих елемената, који сами по себи не морају бити НОВУМ. Српски постмодернисти представљају својеврсне „цивилизацијске хедонисте“ (И. Негришорац), који слободној комбинаторичкој игри у језику подарују снагу и релевантност Књижевности (односно Уметности), при чему предмет те игре може бити дословно *све:* важно је само да се игра одигра на *нов, различит и другачији начин,* да се од већ постојећих, познатих састојака направи непрепознатљива смеса. Затим, српска, као и светска, постмодернистичка ARS COMBINATORIA типолошки више подсећа на древну уметност алхемије него на неку традицијску литерарну појаву.

Таква глобална књижевноуметничка концепција битно је променила поетичку мапу српске прозе, која је дотада била углавном у знаку једног рационалнијег, строжег, логоцентричног поимања књижевности. И управо због тога што се легитимисала као суштинска, концепцијска (а не само стилска) промена, српска постмодерна проза изразила се, како је то приметио Предраг Палавестра, и кроз особену *критичку* димензију. Та критичка димензија не даје, као у неким ранијим раздобљима, апсолутни примат социјалној и политичкој боји (мада су у српској постмодерни присутни и ови моменти), него је интензивно усмерена и ка низу других области: научној, културолошкој, филозофској, морално-етичкој, масмедијској, историјској, књижевнотеоријској, па и самој књижевноуметничкој. Осим тога, критичка димензија српске постмодерне прозе не испољава се у симплификованом виду, кроз директан, тенденциозан критички дискурс, већ се служи суптилнијим уметничким средствима као што су иронија, пародија, персифлажа, пастиш, деконструкција, металитерарност... А управо та средства чине је такође својеврсном *литературом исцрпљивања*

1 Термин Густава Ренеа Хокеа из студије *Manierisnius in der Literatur.* Преузимањем овог термина, желео сам нагласити извесну манеристичку црту српске постмодерне литературе.

(„The Literature of Exhaustion“, како је то дефинисао Џон Барт), при чему је ту реч не само о ефективном исцрпљивању модернистичке него и свих претходних, традиционалних поетика. Треба истаћи да је за ову прозу од изузетне важности однос према естетској стварности, тј. шире посматрано – према комплетном цивилизацијском дискурсу, па у том контексту њен „цивилизацијски хедонизам“ није супротстављен њеној критичкој димензији: део креативног ужитка, очито, налази се и у изругивању, подсмеху, негирању. Најзад, чини се да само књижевност као ARS COMBINATORIA отвара простор једном оваквом, лудистичком, али ипак озбиљном и релевантном, критичком дискурсу српске постмодерне прозе, дискурсу који је баш захваљујући поменутом концепту способан да – попут неке свемирске црне рупе – апсорбује готово СВЕ.

Као што сам нагласио, критичка димензија српске постмодерне прозе може се сагледати у јаснијем светлу ако се доведе у везу с њеном кључном интенцијом, а то је – инверзија, превазилажење, па и коначно напуштање *логоцентризма* на свим фундаменталним нивоима текста (дакако, оног логоцентризма који представља доминанту целокупног модерног духовног наслеђа Запада и који је, у том контексту, суштински проблематизовао Дерида). Ова кључна интенција дубински детерминише и друге глобалне ознаке српске постмодерне прозе, које бисмо – уз нужна књижевнокритичка уопштавања и редукције – могли описати на следећи начин:

1. Настављајући (још у модернизму зачето) истраживање нових, неистрошених прозних поступака и техника, те другачијих (другачијих у односу на канонизоване) облике и принципе текстуалне организације, ови аутори све више афирмишу *конструкцијски принцип*, који се изражава и кроз покушај остварења синтезе појединачних, продуктивних, литерарних антитеза. То значи да деконструкцијски чин, као експеримент, сам по себи постаје неважан – смисао је у томе да се крхотине разграђених старих модела и иновацијских доминанти интегришу у нову форму, која је аналогна актуелним цивилизацијским парадигмама. Ка новој форми управо и покреће свест о естетској, и уопште духовној индиферентности старих, истрошених прозних парадигми, а у самој њеној реализацији могу се уочити барем два основна модуса: један је

онај који води ка даљем структуралном усложњавању, ка максимално разгранатом, дисперзивном, вишегласном и обликовно полифоном тексту, док други до нове форме долази кроз „креативну мимикрију“ (тј. „маскирањем“ литерарног текста у известан нелитерарни – али препознатљив! – образац, на пример, енциклопедијски, лексикографски, научно-аналитички и сл.). Евидентно је да на овај начин српска постмодерна проза кореспондира и са неким релевантним поставкама књижевноуметничке авангарде из друге и треће деценије нашег века, барем утолико што – на поменутом плану – такође представља једно битно обнављање, једну дубоку прераду, једно суштинско преосмишљавање основа модерности (како ову кореспонденцију, у европском контексту, дефинише Лиотар).

2. Следећа битна одлика српске постмодерне прозе могла би се довести у везу са претходно описаним компонентама: заиста, чини се да такав *динамизам Форме* не би био могућ без високоразвијене литерарне свести ових аутора, која се најочигледније манифестује кроз металитерарни, односно метапрозни дискурс. Тај дискурс, то писање о самом писању, тај траг теоријско-језичког у уметничко-језичком, представља једну од најуочљивијих особености постмодерне књижевности свугде у свету; у српској постмодерној прози, дискурс о коме је реч појављује са на два начина – експлицитно и имплицитно. За имплицитну реализацију *метапрозног дискурса* карактеристични су директни искази о самом књижевном тексту или о уметности уопште: промишљање литерарног поступка током самог писања, аутопоетички пасажи и објашњења, „критичка анализа“ сопствене прозе, иронијски и пародијски однос према одређеним техникама, ауторски коментар и довођење у сумњу појединих текстуалних елемената, откривање сопствених списатељских интенција, упућивање на извесна скривена значења, читаве мале расправе о методолошким или поетичким проблемима и сл. С друге стране, имплицитна реализација металитерарних значења изводи се посредно, кроз одређене слике, симболичке представе, метафоричке, гномске или профетске исказе, и уопште, кроз наизглед „чист“ језичко-уметнички дискурс, који се због своје вишесмислености може тумачити и као прикривена аутопоетичка објава, као скривени говор о једном специфичном поимању књижевности, њених премиса, образаца и релација.

Оба ова начина уписивања метапрозног дискурса могу се посматрати како у контексту њихове естетске функције, односно функције коју остварују у структурирању конкретне прозне целине, тако и у једном посебном рецепцијском контексту, где управо металитерарни елементи функционишу као извесна упутства за читаоца, као наговештај шифре у којој – по ауторовом осећању – треба ишчитати његов текст. А то, опет, сведочи о свести српских постмодерниста да традиционални читалац (као и критичар) у њиховој прози неће лако наћи очекивана комуникацијска упоришта, те да потпунији рецепцијски концепт подразумева и промену шифре онаквог читања на какво је поменути читалац навикао. Нова проза тражи и новог читаоца, нова књижевна пракса – нову рецепцијску праксу, на шта је (рецимо) поводом *Хазарскої речника* скретао пажњу управо његов аутор, Милорад Павић...

3. Метапрозни дискурс српских постмодерниста доприноси реализацији још једне битне интенције, *отклону од стандардної рационално-логичкої говора и значења* (карактеристичних за традиционалну прозу), тј. тежњи да се пронађе нов уметнички језик, који би изразио „логику“ ирационалног и „рационалност“ алогичног. На први поглед делује парадоксално да метапроза, која фингира теоријску рефлексију (дакле, један врхунски рационално-логички говор!), функционише продуктивно у наведеном контексту: међутим, она то успева управо зато што *фингира,* односно нарушава „илузију веродостојности“ разоткривајући – већ самим својим присуством! – прави (фикцијски) идентитет једне структуре која тежи идентитету стварног. Осим метапрозе, у контексту о коме је реч важну улогу игра и напуштање линеарне, континуиране нарације (уз афирмацију једне другачије – дифузне и испрекидане), а треба истаћи и инсистирање на значењској отворености текста, односно избегавање чвршће семантичке дефинисаности и дефинитивности у име полифоних семантичких могућности (процес у којем су посебно битна такозвана „празна места“ или „места неодређености“, како те семантичке отворене шавове именује Волфганг Изер). Најзад, рационално-логички језик прозне уметности српски постмодернисти превазилазе и директно га мимоилазећи извесном литераризацијом нелитерарних идиома (као што су научни, политичко-идеолошки, масмедијски итд.), повременим напуштањем

самог језика и преласком у (слободнију) област графичког, сликовног, визуелног израза, те наглашеним интересовањем за алтернативна искуства, посебно за фантастичко, бизарно, акаузално, гротескно...

• • •

...Дакле, из претходних разматрања јасно произилази да фантастичку компоненту српске постмодерне прозе треба сагледавати у контексту њеног преовладавања рационално-логичког дискурса, и шире, у контексту напуштања традиционалног (књижевног) логоцентризма. Очито, она је интегрална саставница једне полифоне прозне структуре, која такође (попут саме фантастике) није конципирана као класичан уметнички *mimesis* (и у том смислу се може сматрати *немиметичком,* а у радикалнијим видовима и *антимиметичком*). Зато се с правом може поставити питање о њеном идентитету, односно модусу њене егзистенције у једној *таквој* структури: заиста, да ли је уопште оправдано говорити о фантастици поводом прозног света у коме је могуће све, света ARS COMBINATORIA, који не крије (напротив, истиче је!) своју нестварну, имагинарну, фикцијску суштину нудећи уместо „илузије веродостојности" својеврстан илузионизам?! Судећи по самој конфигурацији српске постмодерне прозе, одговор на ово питање је несумњиво потврдан: фантастичка компонента, у разним облицима и обимима, може се *препознати* код већине релевантних аутора, почевши од родоначелника наше постмодерне фантастике М. Павића, преко оних који су се у својим завршним стваралачким фазама сасвим приближили постмодернистичком усмерењу (попут Д. Киша или Б. Пекића, на пример), па све до млађих и најмлађих, за које је то усмерење представљало полазиште, одређену књижевно-стартну позицију (Д. Албахари, В. Ђургуз Казимир, М. Пајић, С. Басара, П. Марковић, Н. Митровић и други у овом избору). Додуше, српска постмодерна проза углавном се лишава „чисте" фантастике, какву су неговали – рецимо – романтизам или модернизам (што је и нормално с обзиром на претходно разматране поетичке моменте), али зато максимално користи њену алтернативност, њену слободу, њену субверзивност и друге особине које одговарају оном „свеопштем анархизму постмодерног духа", о коме је још педесетих

година говорио велики историчар цивилизације Арнолд Ј. Тојнби. У том смислу њено присуство ваља схватити и као аутентичан израз тог духа у српској постмодерној прози, духа што истовремено објашњава и њену аутодеструктивну енергију, која се испољава кроз разграђњу традиционалног, аутохтоног и аутономног, фантастичког модела, доминантног од предромантизма до модернизма.

Постмодернизам, заиста, зачиње једну нову фантастичку парадигму, која више није примарно самосврховита и самоозначавајућа (попут претходно поменуте), него је део једне шире немиметичке игре и – попут средњовековне фантастике! – спремна на разнолике сопствене функционализације (обједињене овде Великим Цивилизацијским Кодом – као у средњем веку Великим Религијским Кодом, уосталом). Најзад, у српској постмодерној прози фантастика може себи дозволити наведени луксуз, односно извесну несамосталност, управо зато што се више текстуално не суочава са ортодоксном реалистичком структуром: напротив, овде је интеракција фантастичких (немиметичких) и „стварносних“ (миметичких) модела замењена интеракцијом многобројних, али различитих (дакле, не само фантастичких) немиметичких дискурса, па се за немиметичку литерарну праксу (коју је, подсетимо се, Платон назвао *phantastiké*) може рећи да, у једном вишем смислу, представља својеврсни „реализам“ постмодерне, тј. њену фундаменталну и ортодоксну парадигму. Дакле, у постмодернистичком „отвореном делу“, како је ту језичко-уметничку структуру с правом дефинисао Умберто Еко, фантастика више није неочекивана, изненађујућа и страна компонента, мада се форсира управо њена зачудност и алтернативност у односу на Логику, Разум и Стварност, која је њихов продукт: „отворено дело“ управо моделе искуствене стварности, односно реалистички дискурс, доживљава као извесно страно тело, као елемент који суштински не припада његовом свету.

• • •

Еволуција и карактеристике фантастичке компоненте српске постмодерне прозе најјасније би се могле уочити на делу Милорада Павића, управо стога што је то аутор који је у српској

књижевности, током последње две деценије, најинтензивније неговао фантастику, али истовремено и суштински утемељио њене постмодерне парадигме. Започевши приповеткама које су биле ближе изворном моделу фантастичког писма, односно простору „чисте“ фантастике, Павић је у својим романима (*Мали ноћни роман, Хазарски речник, Предео сликан чајем, Унутрашња страна ветра*) наведени литерарни дискурс инкорпорирао у сложенију језичко-уметничку структуру, наглашених постмодернистичких одлика. Фантастика у приповеткама Милорада Павића типолошки кореспондира са већином фантастичких парадигми познатих из даље или ближе литерарне традиције, као што су пројекција сакралног (позната још из средњовековне књижевности), хорор, онирична, фолклорна или делирична фантастика (које су још у предромантизму наговестиле рађање модерне фантастике), те фантастика реалности и фантастичке просторно-временске игре, које праву актуелност стичу тек у новијој књижевности XX века. Међутим, важно је истаћи да Павић тим парадигмама не приступа приповедачки дословно, тј. репродуктивно, него тежи њиховом освежавању, осавремењавању, извесном (језичком, концепцијском, семантичком и др.) иновирању, тј. њиховој постмодернизацији у претходно описаним релацијама. Зато његове најбоље приповетке, градећи несумњиво фантастичке структуре, истовремено инклинирају и напуштању ужег подручја фантастике и освајању сложенијих, разноврснијих могућности немиметичког дискурса, што и фантастичкој компоненти у њима даје постмодерне ознаке.

Овај процес посебно долази до изражаја у Павићевим дужим приповеткама (на пример „Блато“), или у онима са врло комплексним интертекстуално-хорор-онирично-стварносним релацијама (на пример „Вечера у крчми ’Код знака питања’“), при чему врхунац доживљава управо у најзначајнијем Павићевом делу, *Хазарском речнику*. Постмодернизација фантастике вишеструко је развијена у *Хазарском речнику,* тако да ово дело на својеврстан начин представља, поред осталог, и синтезу разноликих фантастичких искустава српске постмодерне прозе. Пре свега, врхунском семантизацијом форме, односно новом формом *Хазарски речник* отвара нове могућности протока фантастичког материјала,

чијој структури много више одговара један фрагментаран, дисконтинуиран, расут изражајни облик него (традиционална) линеарна, континуирана нарација: фантастички лудизам тако налази формативни пандан, који га не спутава, већ – напротив! – подстиче његову набујалу комбинаторичку енергију. С друге стране, лексикографска парадигма, својим предодређеним кодом, интензивира алтернативна својства фантастике утолико што допушта, и готово подстиче, бескрајне варијације и унутар самог текста (рецимо, једна одредница може бити варијанта у односу на другу, тематски исту, следећа такође, и сл.). Но, лексикографска парадигма својом композицијом функционализује и фантастику у контексту једног новог, карактеристично постмодернистичког прозног поступка, који је Ихаб Хасан назвао „антинарацијом“ или „малом причом“: она (фантастика) овде мора градити одредницу као „причу“ (штавише као „Причу“ – „поглавље“ романескне целине), али мимо кључних путева класичне прозне нарације и ширег приповедачког замаха. Све је то, дакако, нормално у свету чији творац каже да је „истина само један трик“, па се зато и изван фантастичког модела илузионистички поиграва чињеницама, историјским и аисторијским личностима, збивањима и њиховим узрочно-последичним (но најчешће *акаузалним*) везама, чинећи тако уобичајени *mimesis* потпуно ирелевантним. Али, чинећи исто тако од литературе једну нову истину (а не, обрнуто, од истине литературу), и бришући границе између стварног и нестварног, вероватног и невероватног (у чијем му, парадоксално, помаже и сам фантастички дискурс).

У вези са претходним, индикативно је да у *Хазарском речнику* фантастичко није чвршће раздељено од поетског и алегоријског, дакле, реч је управо о дистинкцији коју Цветан Тодоров сматра суштински важном, чак детерминантном за модерну фантастику. Овде су, напротив, фантастички, алегоријски, поетски, научни и прозно-жанровски дискурси (као и у многим Павићевим романима), сви примарно немиметички конципирани, у продуктивној вези, штавише – управо фантастичко, кроз ерудитно поигравање разним уметничким и цивилизацијским конвенцијама и фактима, често преузима функцију простора који иницира

алегоријско, метафоричко, симболичко и друга пренесена значења (односно такав рецепцијски ток). Овакво занемаривање традиционалног пуризма фантастике у оквиру српске постмодерне прозе, омогућује проширивање њеног дискурса и на области које раније није обухватала (цитат, језички обрт, гномски исказ – који је код Павића и стилски максимално динамизиран), но истовремено, поменута особеност води и ка деконструкцији, или *реконструкцији*, наслеђених фантастичких парадигми. Тако, рецимо, онирична фантастика у *Хазарском речнику* тек секундарно подразумева своје баштињене потенцијале (профетске и сл.), док су у првом плану поетски ефекти снова, њихова езотеријско-симболичка аура и њихово представљање као једног од фундуса имагинарне цивилизацијске парадигме (хазарске), у којој су ирационално-мистичка искуства и модели надређени логичко-рационалним. Најзад, оваквом односу постмодерног прозног дискурса и фантастике није страна ни пародизација, која и у *Хазарском речнику* представља један од могућих рецепцијских кључева за неке фантастичке странице (посебно оне блиске бајковном, митолошком и историјско-легендарном дискурсу).

Имајући на уму све досад речено, можемо поставити питање којим би заправо вредело не само завршити овај и отпочети један нови текст на сличну тему, а то питање гласи: није ли извесном општом „фантастизацијом“ прозе (у смислу њеног напуштања класичног *mimesis*-а), српски постмодернизам доказао да савремени Орфеј не „свира на лири без жица“ (како то тврди већ помињани теоретичар Ихаб Хасан), него да истовремено свира на више лира са безброј жица, чије немиметичке звуке жели да комбинује увек на нов и различит начин?

(1994)

III.
ПИСЦИ, ДЕЛА: ИМАГИНАРНА (НЕДОВРШЕНА) ХРЕСТОМАТИЈА

КАКО БИ ВЕНЦЛОВИЋ ЧИТАО ПАВИЋА?

Иза овог, наизглед парадоксалног питања, крију се премисе које нису нимало парадоксалне са становишта књижевног дела Милорада Павића, односно Гаврила Стефановића Венцловића. Наиме, и један и други писац обележили су свој опус, поред осталог, и специфичним временско-просторним „инверзијама“, тако да у овој перспективи не би било немогуће замислити – као својеврстан „реалитет фикције“ – да наш велики барокни писац, једне ноћи, уз светлост свећа, чита песме, приче и романе аутора који ће два и по века касније, поступком који Ханс Роберт Јаус назива „актуализирајућом рецепцијом“, прочитати и вратити интегралном корпусу српске књижевности управо његова дела. Последња наведена релација позната нам је: Павићево читање и ревалоризација Венцловића, где представник једног новог књижевног укуса (модерног и постмодерног), открива управо оно што са тим укусом кореспондира из књижевне традиције, и тај сегмент традиције, стога, чини савременим. Међутим, обрнута перспектива у којој писци минулих епоха читају оне који хронолошки долазе после њих, а такође су им поетички сродни, таква *могућа* перспектива чини се изазовном зато што не представља тек пројекат ближи фикционалном него научном, већ на један другачији начин спаја фикционално и научно. То би могао бити пројекат једне нове књижевноисторијске методологије, која би пружала једну сасвим нову причу о типолошким, стилским, тематским, формалним и осталим сродностима и разликама које ми, као чеда сопствене епохе, ипак видимо превасходно кроз њене наочари. Шта би, на пример, један Кодер видео у песништву Момчила Настасијевића, шта би Видаковић (као наш први писац историјско-љубавних

романа) видео у савременим романсијерима сличне оријентације (Добрилу Ненадићу, на пример, али и читавој данашњој романескној продукцији уопште), шта би велики комедиограф Стерија видео у истоврсним текстовима Душана Ковачевића? ... Мени је управо то питање, и као књижевном историчару и као писцу, занимљивије него питање о нашем виђењу наших давних литерарних претходника.

У контексту претходно реченог, на насловно питање мог текста (Како би Венцловић читао Павића?) одговорићу директно: доживео би га у великој мери као свог поетичког сродника и наследника, као што је и Павић, исто тако, доживео Венцловића као свог претка, *као своју* (и не само своју!) *живу традицију*. Наиме, ако би се за Павића могло констатовати да је највећи барокни писац српске постмодерне, онда би се за Венцловића могло констатовати да је највећи постмодерниста српског барока. О својеврсној барокности Павићевог стила већ је писано, а и сам аутор је посведочио о томе тврдећи да је – парафразирајмо га – у својим причама и романима формирао прозну синтаксу у духу *писано-говорног* идиома барокних беседника, пре свих – Венцловића. О *постмодерности* Венцловића могло би се рећи да у његовим текстовима постоје готово све најважније одлике које теоретичари везују за овај појам: изразита *интертекстуалност* (где он кореспондира превасходно са религиозном хришћанском литературом, али не *само* са њом); *метатекстуалност* – текст не функционише једино као фикцијска већ и као аутохерменеутичка творевина, тј. присутан је спој креативног и (каткад експлицитног, каткад имплицитног) херменеутичког; *међужанровска* и *наджанровска* суштина његових језичко-уметничких остварења (на пример, у оквиру неких проповеди могу се уочити самосталне преводилачке целине, у појединим беседама антологијске песме, и томе слично); *фантастика* која као својеврсни *„реализам“ постмодерне* краси и Венцловићеву и Павићеву прозу.

Гаврил Стефановић Венцловић сигурно би био изненађен интерактивним видом постојања Павићевих текстова, али претпостављам да би и неки његови (превасходно драмски, али и прозни) текстови у истоветној компјутерској интерактивности задобили неочекиване, нове рецепцијске могућности. У особеној духовности

аутора *Хазарскої речника* (а он нам је о себи говорио као о „ученом Византинцу“, тј. као о наследнику традиције која је непрекидно чувала континуитет са антиком), у таквој духовности, дакле, Венцловић би лако могао пронаћи себе јер се и он својим текстовима – у једном тако актуелном, барокном стилском кључу – суштински исказивао као припадник византијског цивилизацијског круга, доказујући да се то нама *природно* наслеђе не мора и не треба напустити како би се дело укључило у актуелне европске уметничке токове.

Због свега досад реченог, уверен сам да би Венцловић Павића читао не само као свог истинског поетичког сродника и наследника већ да би неке његове текстове можда могао доживети чак и аутопоетички!

(2001)

ЕЛЕМЕНТИ ФАНТАСТИКЕ У РАЈИЋЕВОМ СПЕВУ *БОЈ ЗМАЈА С ОРЛОВИ*

Уколико књижевну фантастику схватимо у једном ширем смислу, онако како то чини један од њених водећих теоретичара Ернест Рабкин, односно онако како је слично схватање применио Предраг Палавестра у *Књизи српске фантастике,* онда с правом можемо истраживати присуство њених елемената у делу какво је спев *Бој змаја с орлови* Јована Рајића (1791). Јер, према таквом схватању (за разлику од теоријске струје чији је главни представник Цветан Тодоров), о фантастици се може говорити чак и у најстаријим књижевноисторијским периодима, она се – уз све ограде и нијансе – не мора обавезно лишавати извесних алегоријских компоненти, а такође њен дом није само проза него то, у принципу, могу бити сви наративни жанрови – дакле, и епско-поетски. Ово наглашавам пошто *Бој змаја с орлови* несумњиво представља епско-поетско остварење, пошто је са становишта периодизације осмишљаван превасходно као репрезент барокне поетике (Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*) и, најзад, пошто је истицан алегоријско-симболички карактер овога спева (рецимо, у огледу Предрага Станојевића „'Бој змаја с орлови' Јована Рајића у књижевноисторијском контексту“).

Без обзира на то што се не баве фантастичким елементима овога спева, његова два поменута проучаваоца слажу се у неким чињеницама важним управо за фантастички код *Боја змаја с орлови.* То се, пре свега, односи на констатацију о утицају наше усмене књижевности на Рајићев спев, односно на његову превасходну упућеност ка домаћој традицији; потом на то да је Мухамед, оснивач ислама, заправо централни лик спева и, најзад, да је изражено присуство класицистичких реквизита, тј. елемената античке

митологије. Одмах ваља нагласити да је управо на три поменута момента заснована фантастика у спеву *Бој змаја с орлови.* Пођимо у овом разматрању од самог змаја, како због тога што га сам Рајић истиче већ у наслову спева, тако и због тога што је он једно од кључних *демонских* „митских бића српских предања“ (како би то рекао Слободан Зечевић, аутор истоимене студије). О значају змаја као фантастичког лика српске митолошке традиције, чије трагове најчешће откривају управо у усменокњижевној грађи, сведоче и аутори *Српскої митолошкої речника* (Кулишић–Петровић–Пантелић), при чему је посебно важно да као једну од три основне групе змајева наводе тзв. змајеве-људе. Најзад, у књизи *Змајеви и друїе немани* Петар Ђурић једно поглавље насловљава „Змајеви у култури Срба“ и ту срећемо следеће одељке, индикативних наслова: „Мотив змаја у народном стваралаштву балканских Словена“, као и „Народне песме о нарочитој повезаности Срба са змајевима“. Заправо, асоцијација Рајићевих читалаца на змаја као фантастичко биће морала је постојати јер је то било врло живо у усменој књижевности и усменој предаји уопште; међутим, и сам аутор, бирајући управо змаја (а не нешто друго) као алегоријски аналогон централном лику свог спева, свакако је подразумевао истоветна својства: змаја као неман натприродних моћи, змаја као демонско чудовиште, змаја као фантастичну злу силу. И заиста, већ први стихови спева откривају да Рајић – свесно или несвесно, свеједно – подразумева наведени усменокњижевни фон, јер приказујући Мухамеда као змаја, он употребљава један стални епитет који у нашој усменој поезији и прози често стоји баш уз ову митску неман:

Змај се љутиј їотови
С орли војевати...
(подвукао С. Д.)

Тај љути змај, осим овог епитета *љути,* у даљем опису из I певања има и неке друге особине препознатљиве из наше фолклорне традиције: у својој припреми за војну, он се жести размахујући крилима, оштри канџе и зубе, сакупља најгнусније нечисте силе око себе:

И што гамзи по земљи
Извлачи из дупља

Најзад, и сам почетни дијалог између змаја и орла подсећа на дијалог из неке епске јуначке песме: негативни јунак (змај) изазива позитивног (орла) и прети му, али на овог то не делује, он се не повлачи пред изазовима и претњама, него им се, напротив, поносно, витешки супротставља.

Ускоро Рајић откључава свој фантастички код, експлицитно говорећи да је тај змај кога описује заправо Мухамед. Међутим, Мухамед ће се одмах затим појавити не само као централни лик *Боја змаја с орлови* него и као лик за кога су суштински везани фантастички елементи овог спева. Заправо, откључавши један (назовимо га условно *фолклорнофантастички*) кôд, Рајић ће Мухамеда закључати у други, можда још присутнији у спеву, кôд који подразумева антички мит. Наравно, не антички мит у формалном смислу пуког помињања божанстава или других митологема, него најчешће кроз призивање натприродних, фантастичких парадигми које тај мит нуди. Тако Мухамед у даљем току спева, у својој разјарености, јури кроз хад, у чијим угловима излива свој гнев: тако се он још једном доказује као демонско биће, али и као биће чији прави дом представљају *хтонски* предели. У њима се он обраћа за помоћ разним божанствима: иако му Нептун одбија ту помоћ, он узима његов трозубац и *полеће* на свом коњу (опет топос препознатљив из фолклора!); пошто види пораз исламске војске, он поново силази у доњи свет и обраћа се за помоћ Плутону, који га одбија уз образложење да је већ довољно што толико Исмаилћана прима код себе. Потом га одбија и Еол тврдећи да су његови ветрови немоћни пред силом хришћанске војске, да би га напокон и сам Јупитер погодио стрелом.

У таквој визији Мухамедове немоћи свакако су садржани и хуморни елементи, али најчешће су они потиснути демонолошким, баш као у слици из II певања, која би могла послужити као изврстан пример за то:

Тврдоглави Мухамед
Савета не слуша,

Неī у срдцу īорак јед
Са жучом окуша.
Јед шо био асūидов,
А жуч скорūијина
Коју је он изнесао
Из адских дубљина.
Срдце му је ūак бил
Кушијица Пандори
У којој сва несрећа
И свако зло īори.
И кад он њу оūвори
Једом се зарази,
Шūоīод ūред собом нађе
Све шо да ūорази.

У овом, II певању Рајић уноси још неке античке митологеме као фантастички елеменат, рецимо, у сцени када нимфе по звуку потока наслућују Мухамедов пораз и одвраћају га од окршаја. Слична инвокација фантастике присутна је и у III певању, у ком Меркур силази у паклене дубине, до Мухамедове палате, да би му однео поруку поражених Турака и да би овај узео Херкулову јуначку опрему, те Марсове стреле и громове у циљу (опет безуспешне!) помоћи турској војсци. У IV певању Рајић се поново враћа фолклорнофантастичкој парадигми и Мухамед је ту представљен како лети по ваздуху „кано и змај љутиј", али тај лет је такође резултовао само новом победом хришћанске војске. У последњем, V певању Мухамед се, сломљен, крије, толико јадан да га чак и потера богова заобилази; једино га прима Сатир, али га маскира у сопствени лик: у том лику, Мухамед одлази у шуму, где присуствујемо последњој фантастичкој сцени, када се на његове урлике одазива једино ехо, али изокрећући своје одговоре – одјеке, тако да се он враћа у паклене дубине, схвативши да му је тамо заправо и место.

Ако сумирамо до сада изречено, можемо закључити да Рајић у спеву *Бој змаја с орлови* комбинује фолклорнофантастичке елементе са фантастичким елементима пореклом из античке митологије. У тој комбинацији, онај први аспект – са становишта историје српске књижевне фантастике – свакако је важнији, јер представља један

од најранијих улазака у ону зону која ће после, у предромантизму и романтизму, комбинована са другачијим фантастичким парадигмама европске књижевности, представљати важну одредницу рађања модерне српске фантастике. У томе ваља сагледати кључни значај фантастичких елемената присутних у овом спеву, али и у томе што га они унеколико значењски усложњавају, барем у односу на чињеницу да се, у семантичком контексту, до сада није готово ништа друго видело осим његове тематско-историјске, односно алегоријско-симболичке димензије.

(1995)

ДОСИТЕЈЕВИ СНОВИ

Тумачења богатог литерарног опуса Доситеја Обрадовића дуго су се претежно кретала у оквирима просветитељско-рационалистичке парадигме XVIII века, коју несумњиво наш писац у великој мери репрезентује. Тако је створена једна, још увек доминантна слика о Доситеју као дидактичком писцу, помало сувопарном моралисти, рационалном утилитаристи, мислиоцу којем су здраворазумље и поучност апсолутне алфа и омега. Целовитост и свеобухватност такве слике озбиљније су почела да доводе у сумњу тек најновија истраживања (М. Павић, Ј. Деретић), која су интерпретацијску визуру померила ка сентименталистичким и предромантичким компонентама Доситејевог дела: на тај начин је отворен пут за афирмацију једног модернијег Доситеја Обрадовића, који није сав једносмерно сводљив на рацио, код којег и те како функционише и она друга, „чувствителна“ страна. Сагледавање Доситејевог литерарног опуса у свој комплексности, па и противуречности, омогућава да се јасније уочи особена релевантност неких проблемских области које су у традиционалним проучавањима биле запостављане или сасвим занемариване. Једна од њих је свакако и област онирички, која је вишеструко занимљива како са становишта савремене рецепције (јер наша епоха даје велики значај уметничком – и не само уметничком – понирању у сан), тако и у ширем контексту актуелних теоријских и књижевноисторијских интересовања за фантастику, при чему је управо онирична фантастика, све до данас, један од најважнијих типолошких образаца овог дискурса. Најзад, посебну важност област о којој је реч има и из стилско-поетичке перспективе, пошто онирично игра видну улогу у књижевности предромантизма, али га и традиционалније

усмерени просветитељски писци такође каткад користе – наравно, у сопственом, специфичном кључу…

• • •

Најопштије гледано, две су основне врсте онирички текстуалних знакова код Доситеја Обрадовића: првој би припадале сасвим кратке (од једне до две реченице) дискурзије *на тему* сна, а другој мање или више развијена литерарна представљања *самих* снова.

За прву врсту онирички текстуалних знакова карактеристично је да су често дати у својеврсном гномском облику, те да су то или дискурзије о феномену сна или се пак сан призива као фон пластичнијег и ефектнијег поређења, чији је прави предмет нешто друго. У случајевима где експлицира свој став о феномену сна, Доситеј ће се превасходно држати рационалистичко-критичког односа (везаног за његово просветитељско војевање против „сујеверија“), по коме „Свак зна да је истина да сни лажу и да нису за веројатије“, како каже у једном Наравоученију (*Басне,* стр. 637).[1] Међутим, тај експлицитно-критички однос према истинитости снова и веровања у њих не треба да нас завара, Доситејев сензибилитет подразумевао је и другачију могућност, која се испрва стидљиво наговештава исказом да у сну може постојати „што достојно казати се“ (*Христоитија,* 130), да би потом баш једна басна имплиците порекла тезу из поменутог Наравоученија („сни лажу“), допуштајући Соломоновом духу да управо у онирички „виђењу“ изнесе врхунску егзистенцијалну истину (*Басне,* стр. 662): то ће се после у текстовима из *Собранија* и *Мезимца,* као метод више пута поновити, поткрепљено чак и коментаром у ком је „сновиђење како небесно неко откровеније“ (*Мезимац,* стр. 317). Овим последњим исказом Доситеј је већ готово сасвим закорачио у простор оног доживљаја снова који одликује предромантичаре (не треба заборавити да је једним делом тај доживљај производ реактуализације хришћанског поимања онирички материје); с друге стране, таква двострукост у односу према феноменима који се не

1 Сви цитати из Доситејевих текстова дати су према његовим *Сабраним делима I–III,* Београд 1961.

уклапају у просветитељско-рационалистичку слику света карактеристична је за српске предромантичаре, који су на сличан начин поступали и према фантастици (експлицитно су критиковали, што им је служило као покриће за несметано представљање критиковане материје).[2] Најзад, сродној стилској парадигми (барокној) ближа је него просветитељско- рационалистичкој и идеја коју Доситеј Обрадовић углавном варира у оним кратким текстуалним целинама где је сан поредбена категорија: „да овдје живљење наше јест како један цветак, како роса, како точак, и по свему јест подобно оному што човек на сан гледа: сањајући човек, чини му се да је истина оно што сања, а кад се пробуди, али над ништа – ништа“ (*Ижица,* стр. 53–54), односно да „Сновиђенију на неки начин прикладна су прикљученија живота“ и да „сав наш живот, кад већ прође... подобан је једне ноћи санку“ (*Собраније,* стр. 73–74).

Када је реч о другој врсти онирички текстуалних знакова у делима Доситеја Обрадовића, треба пре свега нагласити да су та литерарна представљања самих снова типолошки врло разнородна. Најчешћи типолошки образац код Доситеја је *сан-алеīорија* (тј. *алеīоријски сан*), коме је сасвим близак *сан-визија,* а наилазимо и на *īрофеīски сан* (каткад тек на његову праформу), те на специфични *сан-меīафору*. Већина ових онирички парадигми везана је ту за препознатљиву просветитељску дидактику, која се, међутим, не реализује обавезно у експлицитно-дискурзивном виду (Доситеј је добро осећао да говор самих слика може каткад сугестивније деловати у корист поуке), а дешава се и да је она потиснута у други план, дата сасвим дискретно, тј. више је имплицирана.

Најизразитији пример сна-метафоре код Доситеја Обрадовића јесте *Песна на инсурекцију Сербијанов;* она заправо представља једно поетско „буђење“ персонифициране Сербије (царице-мајке, чија су Срби „чада“), наглашено седмоструким понављањем рефрена:

Восӣани Сербије!
Давно си засӣала,
У мраку лежала.

2 О томе сам детаљније писао у студији *Корени модерне срӣске фанӣасӣике.*

Сада се пробуди
И Србље возбуди!

Није случајно Доситеј ову песму организовао у седам строфа са рефреном, јер су му – најпре из хришћанске теолошке литературе – добро била позната значења броја седам у контексту симболике рађања и стварања. Сходно томе, Сербијин излазак из вишевековног сна овде се поима као улазак у други живот, као обнова процеса вечног стварања и рађања, при чему се тај процес преноси са „мајке“ на „чада“. Сан је у „Песни на инсурекцију Сербијанов“ присутан кроз известан „минус-поступак“, тј. није непосредно апострофиран, али представља кључну контрастну метафору текста: сан је ту пре свега метафора својеврсног егзистенцијалног не-бића, односно историјско-судбинског мрака, којој је супротстављена метафора егзистенцијално-историјског буђења (односно оживљавања) персонифициране Сербије и њених „чада“. Наравно, овде Доситеј није ни покушао да евентуално садржински развије ониричку конструкцију, јер то и не би било примерено овој предромантичкој родољубивој будници, као што – из истих разлога – у њој нема ни типичне просветитељско-рационалистичке дидактике.

Пророчански снови у Доситејевом делу такође спадају у мање развијене ониричке конструкције, иако су српски предромантичари – посебно у романима и спевовима – управо на овом материјалу најрадије градили фантастички дискурс. Код Доситеја пророчански сан није обавезно на тај начин основ за књижевну фантастику, заправо он ту стаје на пола пута: наиме, први део ониричко-пророчанске релације јасно је назначен (тј. само предсказање у сну), но веза са другим делом (потоњом реализацијом на јави призора виђених у сну) или није присутна у тексту или је једва уочљива. Тако је, рецимо, ова веза изостала у „сномечтанију“ из писма Димитрију Крестићу и Софронију Лазаревићу (*Преписка,* стр. 341), јер је ту сан тек пука пројекција жеље и његов пророчански смисао исказује се изван саме епистоларне текстуре, тек након ауторове смрти – јер књига коју он сања објављену, а у том сну не може да је нађе, биће (под насловом „Мезимац“) уистину публикована седам година после Доситејевог одласка са овог света. С друге стране, веза о којој је реч присутна је у *Животу и приключенијима* на нивоу саме текстуре, иако

није непосредно истакнута, тј. није стављен очигледан акценат на њу, него се више подразумева, тако да се ту најпре може говорити о једној кроки (а не развијенијој) онирично-фантастичкој конструкцији: у том сну (*Живот...*, стр. 153), Доситеју, који је још манастирски ђак, указује се „росијска цесарица", сва „као у сунце обучена" и пружа му књигу писану разним језицима, изричући за њега свете и судбоносне речи: „Учи се!" (наравно, збивања која он потом описује у својој аутобиографији представљају остварење царичиних пророчких речи). Занимљиво је уочити да оба наведена Доситејева профетска сна имају поучан тон, али је ту дидактичка црта имплицитна, сасвим пригушена; иначе, и у једном и у другом сну као главни „јунак" (уз самог сањача – Доситеја) појављује се књига, с тим што је у ранијем сну (из *Живота*) наш писац још увек пред вратима света књига (тек треба – учењем! – да стекне право на улазак у тај свет), док је у оном позном већ суверени становник тог света и творац његових сегмената. Заправо, постоји дубља симболичка веза између ова два сна: док се у првом наговештава отварање Доситејевог аутентичног *curiculum vitae*, дотле у другом писац уистину сања његово затварање (јер ми данас јасно видимо зашто Доситеј у том сну не може да пронађе други део *Собранија*, „Мезимац" – управо зато што му то онемогућава, тј. што ће му то *онемогућити* сама смрт); дакле, ова два сна стоје у односу Почетка и Краја, прве и последње тачке (животног) Пута који се, опет, сходно претходно помињаној идеји о животу као сну, може и сам схватити као један велики особени сан, коме је она прва тачка узрочник а друга неумитни, коначни циљ...

За разлику од профетских снова, за парадигме сан-визија и сан-алегорија везана је изразита, експлицитна дидактичка компонента. Разлика између ова два, иначе сасвим сродна типолошка обрасца је у томе што први није суштински заснован на алегоријским представама (мада се оне каткад у њему могу појавити), док је алегоријска пиктографија кључна премиса другог (мада и он у бити доноси онирички *визију*, која међутим *обавезно* има алегоријски смисао). Обе онирички парадигме о којима је реч карактеристичне су за просветитељску моралистичку литературу XVIII века, одакле и носе изразиту дидактичку интенцију, а сновни оквир – у том контексту – омогућава да се врлине и пороци најочигледније представе (у стварности, они никада нису дати у тако „чистом"

виду), што делимично објашњава његово повезивање са рационалном и рационалистичком дискурзијом (која, већ по самој природи, није превише склона имагинарном, ирационалном, фантастичком). С друге стране, ваља запазити да су и сан-визија и сан-алегорија најчешће везани за жанр источњачке повести, односно за одговарајући миље који носи ознаке русоовске визуре, што говори о траговима предромантичког сензибилитета који је у најмању руку могао неутралисати типичан просветитељско-рационалистички однос према сну и ојачати темеље поменутог, доста парадоксалног споја (онирично-дидактично, односно сан – здраворазумска поука). Снови ове врсте неретко су обележени и религиозним кодом – у њима се може јавити анђео, који је „водич“ сневачев кроз алегоријске или визионарске призоре, а поука коју он и шаље каткад се препознаје у хришћанском концепту живота, смрти и постхумне судбине (одакле се, наравно, лако могу извести и практични морални савети у духу Доситејеве просветитељско-рационалистичке филозофије). Основни оквир – у том контексту – омогућава да се такође подарује известан „легалитет“ књижевној употреби ониричког.

Снови-визије и снови-алегорије најприсутнији су у *Собранију* и *Мезимцу* често су већ самим поднасловима недвосмислено најављени: „једно алегорическо или иносказајемо видјеније“, „сновидјеније Мудрога“, „једно видјеније“ и сл. У алегоријским сновима као ликови појављују се Немарност, Добродјетељ, Истина, Мечтаније, Сујета, који су углавном персонифицирани или деификовани, тако да наступају као индивидуализоване фигуре, што је један потенцијални извор фантастичких елемената у овим текстовима, а други – важнији и продуктивнији – јесу стандардни фантастички топоси, какав је, рецимо, чудесни преображај који се одиграва пред сневачевим очима када оне постану „просвештене“ Истином: „Ја упазим сад наместо оне лепе жене (то је персонифицирано Мечтаније – *прим. С. Д.*) некакву страховиту аждају. Власи главе њезине бјеху змије. чаша њена крокодилова глава бјаше, из које од некакве смрадне гореће смоле и сумпора модар излазаше пламен“ (*Мезимац,* стр. 317). Ипак, фантастично дејство ових текстова ограничено је управо приматом алегоријске по(р)уке, што унеколико мање долази до изражаја у онирички визијама, где не постоји таква доминација

алегоријског дискурса, тако да у њима каткад наилазимо и на тамније, сложеније апокалиптичке призоре (рецимо, у „Видјенију Мирсином“ из *Собранија,* стр. 166–168), или на слике не тако далеке од дехуманизованог миљеа модерних антиутопија:

> „Види неку земљу непознату и нечувену и по њојзи милионе свакога возраста и рода људи. Сви бјаху безбрижни, беспослени и сасвим за све немарљиви. Неки лежаху по пољу и у худим колибицама; свака фамилија о себи, једна од друге усамљена и удаљена. А неки пак на велике чопоре иђаху сад на десну, сад на леву страну, не знајући и не мареći ни куда, ни зашто. Нигде се не виђаше ни град, ни постојано село, ни какво опште зданије, ни једног општества ни за три дни сједињеније. Који данас на једном месту бјаху, до неколико дана сам бог зна гди се нахођаху. Ту не бјаше ни цара, ни царства; ни општества, нити отечества; нит какве школе, ни науке, ни заната; ни пријатеља ни непријатеља; ни злотвора ни благодјетеља; нигде враждебника, али нигде ни љубазника; нигде војске, ни враждебног нападаниа, али нигде ни мужества, ни јунаштва, нити храбре обране љубимога отечества; нигде свађе, ни кавге, ни раздора ни несогласија, но у исто време нигде и никада ни другољубног разговора, нити братскога примиренија и сједињенија. Они не познаваху, нити мараху за сродствену и јединодушну слогу; њихово хладно срце не осећаше ни најмање мрве општега добра усредствовање и напредовање“ (*Мезимац*, стр. 294–295)

Наравно, већ коментарисана двострукост у односу према феноменима који се не уклапају у просветитељско-рационалистичку парадигму, исказује се и кроз тензију између „логике“ онирички и логике алегоријско-дидактичког (то је, у крајњој инстанци, тензија између говора заума и говора ума), међутим, и сама чињеница да Доситеј овде управо у сновну форму смешта важне спознаје и морално-просветитељске по(р)уке сведочи о томе да је предромантичарски сензибилитет умео код њега да буде детерминанта у најмању руку равноправан оној чувенијој, више истицаној, идеолошко-филозофској...

(1990)

ФАНТАСТИКА У ДЕЛУ СИМЕ МИЛУТИНОВИЋА САРАЈЛИЈЕ

Стилска позиција Симе Милутиновића Сарајлије у нашој науци о књижевности доста је разнолико одређивана: почевши од Скерлићевог лоцирања песниковог дела у „прелазни период" између рационализма и романтизма (при чему су, по Скерлићу, код Милутиновића присутне како класицистичке, тако и романтичарске црте),[1] преко његовог целовитог сагледавања у контексту српског романтизма,[2] па до увођења у, поетички не сасвим јасно осмишљен, период предромантизма.[3] Свакако да разлози овакве научне неусаглашености леже и у стилској поливалентности самог Милутиновићевог дела, у чињеници да оно доиста делимично садржи класицистичке и предромантичке елементе, паралелно са – ипак доминантним! – стилским ознакама романтизма. Поред осталог, о доминацији наведених стилских ознака речито сведочи и фантастички дискурс Милутиновићевог дела, који за романтичарску – као и за предромантичарску – поетику представља једно од дистинктивних обележја: типолошки гледано, Милутиновићева фантастика претежно припада управо оним карактеристичним парадигмама нашег (али и европског) романтизма, парадигмама у којима одлучујућу улогу игра фолклорна имагинација.

С друге стране, у нашој науци о књижевности постоји много веће сагласје када је реч о Сими Милутиновићу Сарајлији као својеврсном прамодернисти, тј. аутору чија су извесна поетичка опредељења (попут Кодерових и Костићевих) ближа поетици

1 Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1967, стр. 160–168.

2 Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности – романтизам* I, Београд 1975, стр. 139–171.

3 Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд 1983, стр. 264–270.

модерног песништва од других, такође присутних у српском романтизму. То се превасходно односи на његову језичко-семантичку *заумност,* која, додуше, није тако радикална као заумност једног Ђорђа Марковића Кодера, али која се (попут оне радикалније Кодерове) исказује и кроз улазак у сферу књижевне фантастике. Стога се може рећи да овај (фантастички) сегмент Милутиновићевог стваралаштва, без обзира на то што до сада није био посебно књижевноисторијски осмишљен и вреднован,[4] такође припада контексту оних његових поетичких опредељења која га приближавају модерним видовима књижевног говора...

• • •

Иако је – посматрано у глобалу – Сима Милутиновић Сарајлија за собом оставио фантастички опус немалог обима, занимљиво је да у свом главном делу – *Сербианка* (1826) – он не показује интензивнију склоност ка фантастици, а када је и показује, по правилу је реч о њеним традиционалнијим типовима.[5] Ако се има на уму да је *Сербианка* истовремено и текст у којем највише (и најрадикалније!) долази до изражаја Милутиновићева језичка заумност, онда питање слабог присуства и традиционалности њене фантастичке компоненте постаје још релевантније. Међутим, један од могућих одговора на то питање крије се управо у поменутом интензитету песникове језичке заумности: наиме, чини се да је у *Сербианки* језичка имагинација толико примарна да је у споредни план потиснула све остале облике имагинације (дакле, и ону фантастичког карактера); с друге стране, не треба занемарити ни песникову интенцију да ово дело конципира и као својеврсну (стиховану) хронику Првог српског устанка, хронику у којој је поетско-историјско свакако било важније од поетско-фантастичког.

4 У овом контексту, карактеристично је да Милутиновић није заступљен ни у једној од две постојеће антологије српске фантастичке књижевности (в. Божо Вукадиновић, *Антологија српске фантастике,* Врњачка Бања 1980, односно Предраг Палавестра, *Књига српске фантастике* I–II, Београд 1989).

5 У овом раду примењена је типологија фантастике коју сам изложио у студији *Корени модерне српске фантастике,* Нови Сад 1988, стр. 43–52.

Иначе, на самом почетку *Сербианке* стоји посвета Христофору Хаџи-Јоановићу,[6] на основу које би се (погрешно!) могло претпоставити да је ово дело другачијег карактера но што уистину јесте, тачније – да је, можда, реч о религиозном епу или о епско-поетском остварењу које егзистира негде на граници између историјског и религиозног/фантастичког. У наведеној посвети испричана је прича о Богу, који прерушен силази на Земљу и као гост искушава људску доброту, прича која у најбољој традицији апокрифне литературе (и фолклорних легенди проистеклих из ње) репрезентује фантастички образац *пројекције сакралноī*. Овај фантастички образац карактеристичан је иначе за стару српску књижевност, одакле га преузимају наши предромантичари и актуелизују на једном новом (стиховном) нивоу у својим религиозним спевовима крајем XVIII и почетком XIX века. За причу из посвете *Сербианке* сам Милутиновић је устврдио да је народна бугарска,[7] те се она још и данас сматра првом штампаном „Бугарском народном приповетком"[8]; но, знајући песникову склоност ка мистификацији и ка ауторским интервенцијама у усменопоетски текст (што се види и из збирке *Пјеванија црноīорска и херцеīовачка,* коју је он приредио), могли бисмо се с правом запитати колики је његов евентуални удео у овој занимљивој прозној минијатури. У сваком случају, чини се да ова прича представља и најубедљивији фантастички фрагмент из *Сербианке* (мада, заправо, није директно инкорпорирана у њен текст); остали развијенији примери фантастике у овом епу нису у тој мери литерарно успели, иако им је Милутиновић доделио релевантне структуралне позиције: тако на самом почетку (стр. 1–5) сретамо једну фантазмагоријску визију местимице класицистички обојену, потом две пројекције сакралног (стр. 10–15 и 148–156) – прву везану за чуда што су обележила Карађорђево рођење, а другу за његов „повратак

6 Сима Милутиновић Сарајлија, *Сербианка*, Лајпциг 1826, стр. III–VIII.

7 *Исшо,* стр. VIII.

8 Видети: Ђорђе Игњатовић, „Сима Милутиновић Сарајлија и Бугари", *Прилози за књижевносш, исшорију, језик и фолклор*, св. 1–4, књ. XLII, 1976, стр. 292.

несрећни“ у Србију – и, најзад, један *пророчки/пророчки сан* (стр. 54–55), који је у извесној мери религијски одређен, а који се указује Вожду уочи одлучујућег обрачуна са противницима.

Слично *Сербианки,* ни *Трагедија Обилић* (1837) – такође једно од важнијих песникових остварења – не показује већи коефицијент фантастичког, мада по својим кључним одредницама представља типичан романтичарски поетско-драмски спев. У ствари, неколико фантастичких секвенци из *Трагедије Обилић* типолошки су врло традиционалне, готово сасвим изван карактеристичних романтичарских парадигми (које *Сербианка* на том плану макар додирује кроз пророчки сан и улазак у сферу фолклорне имагинације). То се лепо види већ по навођењу лица што се појављују у овом делу: *Анѓел шестокрилиј, Лик небесниј* и *Облик Анѓелскиј* наговештавају пројекцију сакралног, чији су носиоци, по правилу, овакви и слични ликови.[9] И заиста, сва три развијенија примера фантастичког у овом делу (стр. 68–74, 81–83 и 141–143) репрезентују поменути типолошки образац, при чему се ту – уз наведене оностране ликове – увек појављује и кнез Лазар, који (као будући светитељ) комуницира са њима и сазнаје од њих судбоносне истине.

За разлику од *Сербианке* и *Трагедије Обилић,* Сима Милутиновић Сарајлија неретко у својим споредним остварењима исказује интензивнију склоност ка фантастици, односно ка оним њеним типовима који су актуелни управо у романтизму. Тако, рецимо, у свом позном епско-поетском делу *Тројебратство* (1844) Милутиновић исписује: фрагменте фолклорне фантастике, најпре увођењем лика виле (додуше, превасходно у духу усменог песништва), али и на сложенији начин, везивањем за фантастички модел бајке, захваљујући којем реализује једну лепу љубавно-бајколику причу о пастиру који драгој на растанку оставља своје срце, причу која заправо представља легенду о зачећу и рођењу хајдук-Вељка Петровића (стр. XII). Најзад, ваља регистровати и један пророчки сан из *Тројебратства,* који функционише сходно шифрама уобичајеним за такав модел фантастике у предромантизму и романтизму: профетски карактер сна манифестује се језиком

9 Сима Милутиновић Сарајлија, *Трагедија Обилић,* Лајпциг 1837, стр. 9–10.

симбола, но стварност се повинује одсањаном и потврђује његову истинитост (стр. 19–20).

Ипак, у овом контексту посебно се издваја Милутиновићева збирка претежно епских песама *Зорица* (1827), која нашег песника представља као доследног фантастичара романтичарске провенијенције, нудећи истовремено и један доста обиман материјал те врсте. Тако већ у првој песми из ове књиге, „Краљевићство“,[10] доминира фантастичка збиља фолклорног типа, која се овде манифестује не само пуким увођењем одговарајућих – препознатљивих! – ликова (од којих је нашим романтичарима најомиљенији лик виле), него и уласком у простор архаичних митолошких слика и симбола. Интересантно је да овде сретамо две сукобљене виле, чија су обележја и иначе опречна: Облакиња се појављује као заштитница и спаситељка Марка Краљевића, док Бродарица представља силу зла, готово демонско биће, које жели да усмрти Марка и које разним детаљима чак и истиче своје демонство:

...Писну клеша као īуја љуīа,
Доīаше јој наīрснице змије,
Доīадоше и звијерад īорска,
Седмака је īосјела јелена,
Једном īа је змијом заузДала,
А од двије дизīин начинила,
Чеīврīом īа īо ребрима шиба...

(*Зорица,* стр. 8)

И наредна песма из ове Милутиновићеве збирке, „Неизбјег“,[11] заснована је на моделу фолклорне фантастике, с тим што је у њој наглашено једно изразито паганско виђење света (посебно природе), те – сходно томе – текст обилује митолошким персонификацијама из којих превасходно и извире овакав фантастички дискурс. *Неизбјеī* заправо представља љубавну причу, у којој се фантастика јавља као доминантна значењско-структурална

10 Сима Милутиновић Сарајлија, *Зорица*, Будим 1827, стр. 7–10.

11 *Исīо,* стр. 11–30.

(али и формално-структурална) одредница, причу која је проткана малим митолошко-фантастичким дигресијама (односно више-мање самосталним наративним целинама). Уз карактеристично појављивање виле и апострофирања змајева, баука и вукодлака, фолклорно-фантастички дискурс овог текста обојен је – као што смо нагласили – персонификованим митолошким ликовима, какав је, рецимо, ветар (који, у антропоморфном виду, постаје мушки актер ове романтичне љубавне приче), или сунце за које је везана једна од поменутих митолошко-фантастичких дигресија:

...Мајка му је подпучинска Бездна,
Што је дивна, оком невиђивна,
И по сину тек је судит о њој,
Когано тек од милине више
Јутром пушта из свјетлости света
Из својега двора и овлађа
Да и земљу мрака и мртвежа,
Штово пливка крећући се вал'ма,
Попристеже, скрепља, уздржава,
Као му је од старине смоћно;
Ал' му брани другим ићи путем,
И то мање с иним јављат' видом;
Круглости му ни краја ни конца
Сјем' јасностца што му лице скрива,
А пречe му ј' кроз пучину скрозно
Те на исток пливајуће грудве,
Пак к западу и кроз море опет
Там' у даљност иза свије твари
У наручје знамените мајке
Починути, надојит' се моћи
И својинства њој истовној сродна
Радост лејат' свої довољства ради
У срдашца и душице људске,
Од којије у сатвору свему
Ништ' јадније без призора њена...

(*Зорица*, стр. 17–18)

Након оваквих кодеровских „митологија“ из „Неизбјега“, у стилском погледу типично романтичарски обојених (не само захваљујући тематизовању љубави, или фолклорнофантастичкој парадигми, већ и захваљујући исказаном пантеистичком сензибилитету), следи песма „Мазда“,[12] у којој је фантастика такође присутна, али у традиционалнијем облику пројекције сакралног – што је, додуше, сасвим примерено, јер је реч о једној христијанизованој космолошкој визији. Ипак, најрелевантније остварење у *Зорици* – наравно, са становишта фантастике – представља подужи епско-поетски текст, чији наслов ни најмање не наговештава његову фантастичку димензију: „Разновидије витежтва“.[13] У овом, могло би се казати *кратком спеву,* сусрећемо читав спектар омиљених романтичарских мотива и типова књижевне фантастике: од фундаменталног, фолклорног, преко онирички, па све до трагова *хорора.* Фолклорна фантастика везана је превасходно за лик виле, која овде има релевантну улогу, те за трагове извесних магијско-врачбинских представа; исто тако, у овом контексту ваља запазити и блискост спева бајковном моделу, макар утолико што јунаци овде своје „витежтво“ не исказују кроз борбу са Турцима или неким сличним непријатељем, карактеристичним за усменопоетску епику, него борећи се против фантастичних створења, која каткад задобијају размере чудовишта и „Разновидије витежтва“ приближавају хорору. Тог типа је, рецимо, необична епизода о жени-чудовишту, која влада неким полуаветињским градом и која се храни људским очима:

...Пред вама је граде страховити,
Око града хендек и водица,
А Владика у граду харатика,
Сестра моја и од мене млађа,
Јер у близниј ја с' родила прије,
Сестра ми је, да је бог убије!...
Од млоге је и бијеле љепша,
И чинилством умудрена ј' тајним,
Да и вјечном себ' је учинила,

12 *Исто*, стр. 30–35.
13 *Исто*, стр. 35–72.

И свагдашњу младост угармила,
Ко и мене и своју га мужа,
Тајно негде умртвила што је,
Да владуца насљедијем сама;
Разглашује, да с' удаје вазда,
Издалека Бане примаљује,
И витезе боље од свијета,
Ал' никакав дома се не враћа,
Докле г' назре и прострели оч'ма
Ко муњама и отровним глед 'ма,
Да ил' свисне, или ослијепи,
Па га текар у колеса преже
Међу тигра и логова змаја,
Штон' обадва љубимци су њојзи;
На њима се свуда прошећује,
Доклен јој је земље и државе,
Док јој ноћи и душманска мрака...

(*Зорица,* стр. 44)

... Она с' оч'ма тек јуначким храни,
Нестане л' јој тије и дјетскије
Дворавке је захрањују својим,
Којих свагда однекле набавља,
Који годе пут изљегне на-дво,
Ван пакленог у прошетњу мјеста;
Ол' их тамо далек' накупује,
Ол' домами чаролијам вражјим...

(*Зорица,* стр. 46)

Важно је истаћи да су ове секвенце везане за сан Милоша Обилића, који заузима средишње место у структури *Разновидија витежтва* (а квантитативно – више од половине текста), па се у том смислу може говорити о релевантној улози онирички фантастике у структури овог кратког спева. За поменути сан везани су не само трагови хорора него и извесни пророчко-предестинацијски знаци, какви и иначе обележавају Милутиновићево поетско остварење о којем је реч: тако, на пример, фантастични лов Реље Крилатице с почетка спева (када

се међу јелењим роговима појављује лепотица држећи симболична знамења у рукама) наговештава оно што ће се том јунаку на крају и догодити, сусрет са идеалном драгом, ка којој је постојао само један пут (тај на који су га завели мистериозни јелен и визија чудесне жене). У истом контексту треба промишљати и судбину Краљевића Марка у *Разновидију витежтва:* његово уснуће, тј. његова смрт (јер сан представља својеврсна врата смрти) заправо је предодређени „одзив" на тајанствени позив посестриме-виле, којим и почиње овај типичан романтичарско-фантастични спев. Оваква и слична изненађења Милутиновићеве фантастичке имагинације чине *Разновидије витежтва* динамичном епско-поетском структуром, представљајући његовог аутора као аутентичног, даровитог творца књижевне фантастике. Наведени суд о Сими Милутиновићу Сарајлији као „фантастичару" вероватно најбоље може потврдити *Траїедија српскоїа їосподара и вожда Карађорђа*[14], у којој је фантастика у тој мери присутна да се слободно може рећи како је овај историјскодрамски спев (односно ова историјска трагедија) и фантастичког карактера. То се да схватити већ из првог „појава", где песник – уз главног јунака Карађорђа – на сцену изводи и „Хавет" и анђела: они, као гласници опречних светова – пакла и неба, откривају своје намере да такође на опречне начине одреде Вождову судбину. Заправо, „Вољу и дјеловање историјских лица трагедије од првог 'појава' почињу да прате и усмјеравају фигуре из религиозне, фолклорне и пјесничке традиције (анђео, авети, вила, утваре, вјештице, море, анатемњаци, Сатана, глас Сатанин, Мухамед), а у посљедњем дијелу, као јунак доминира Карађорђева (одсечена) глава"[15]; овоме бисмо могли додати да су наведене фигуре, по правилу, носиоци фантастичког дискурса, који је у *Траїедији...* обогаћен и одговарајућим реквизитаријем, оиричким и врацбинским (магијским) елементима, разним оностраним (односно натприродним) појавама и механизмима и сл. Структурални значај ових фантастичних ликова још јасније се уочава ако имамо на уму да су не само они него и сви други актери или представници божје

14 Дело је написано 1847, а објављено тек 1990. године (БИГЗ, Народна библиотека Србије и Дечје новине).

15 Душан Иванић, Поговор у *нав. делу*, стр. 406.

промисли (Неба), или представници сатанских сила зла (Пакла): у том смислу, ово Милутиновићево дело представља својеврсну позорницу сукоба божанског и демонског (хтонског), при чему је тај сукоб разрешен у духу романтичарских идеала и усмене (али и средњовековне!) традиције – трагичан овоземаљски исход уводи у истински небески тријумф. С друге стране, без обзира на њихову описану функционализацију, већина овде присутних фантастичних ликова има порекло у фолклорној имагинацији (или су јој барем познати), а из исте сфере проистиче и доминантни образац фантастике у *Трагедији*.... Образац којим се (што је карактеристично управо за усмено стваралаштво!) поетизује, митологизује и изванстварносно онеобичава историја, тј. којим се историјска збивања указују у тајанственом, мистичном светлу фантастике: уметнички историзам романтике, за разлику од историзма претходне, просветитељске епохе такође је усмерен у овом правцу. Најзад, не сме се занемарити ни релевантност поетске тематизације Сатане у делу о којем је реч с обзиром на то да је то један од најфреквентнијих ликова у европској романтичарској фантастици, док је у нашем романтизму неупоредиво мање присутан: на овај начин, Сима Милутиновић Сарајлија прикључује се предромантичарима Викентију Ракићу („Песма о Еладију“) и Константину Маринковићу (*Плач Рахили*), односно романтичарима Његошу (*Луча микрокозма*) и Никанору Грујићу (*Свети Сава*), који су унеколико демантовали наведено „одступање“ српске књижевности XIX века и тако јој омогућили један врло значајан додир са развијеном европском романтиком. Свакако да је и то разлог што се *Трагедија српскога господара и вожда Карађорђа* може сматрати делом које – уз *Сербианку* и неке краће лирске песме – представља сам врх Милутиновићевог језичко-уметничког опуса, а у књижевнофантастичком контексту, делом које крунише овакву песникову оријентацију и намеће неке своје одломке као легитимне претенденте на место у једној будућој антологији српске фантастике...

• • •

„Обиљежја романтичарске фантастике најраније се препознају у поезији Симе Милутиновића Сарајлије“, каже један добар

познавалац песниковог дела.[16] Намера овог рада била је да, у сличном контексту (сличном, а не истоветном јер се *обележја* романтичарске фантастике јављају и у предромантизму) установи коефицијент романтичког у Милутиновићевој фантастици и коефицијент фантастичког у његовом стваралаштву уопште. Чини се да у оба случаја овај, још увек недовољно и непотпуно ишчитани песник задобија једну нову рецепцијску и интерпретацијску привлачност.

(1993)

16 Душан Иванић, „Фантастика у српској књижевности XVIII и XIX вијека“, у зборнику *Српска фантастика*, Београд 1989, стр. 344.

КОДЕР: ФАНТАСТИЧКА СТВАРНОСТ ЈЕЗИКА

а) УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Лексичка раван Кодеровог језика састоји се, најуопштеније гледано, из два слоја: (1) новостворених и (2) преузетих, већ постојећих речи. Ови слојеви органски су повезани у оригиналну језичку целину, тј. чине јединствену језичку материју, у чијем се кретању формирају значења, при чему то кретање и елементи који учествују у њему не признају законе и логику стандардног (народног) језика (те ни књижевног језика, чије је порекло у њему), законе који теже статичности, утврђености, дискурзивности. Кодеров језик понаша се у духу сопствене логике (ако се овде уопште може говорити о *логици*), а она није неки фиксиран, предодређен систем којем се језик покорава, дакле, није у питању априорно наметање смисла језику утврђеном лексиком и граматиком, већ он своја значења формира у *слободном* кретању сопствене материје, у непрестаном међудејству језичких јединица (при чему је преовлађујућа интенција да се и значења појединих језичких јединица формирају такође у том процесу), кроз њихове активне и променљиве, а не стабилне и статичне односе. Тако се овде у највећој мери ослобађају стваралачке могућности самог језика, тако Кодеров текст постаје унутрашњи говор чистог језика, тако Кодер ствара језик који већ у самој својој материјалности раскида са унапред утврђеним и коначним значењима. Сличан процес видели смо у експерименталном језику *Сербианке,* с том разликом што се код Милутиновића ово ослобађање језика одвија само на одређеним нивоима текста, али не захвата текст као целину (чему тендира Кодеров Текст), те што код Кодера новостворене речи, и уопште лексика, имају специфичну природу и посебан значај у овом процесу. Иако је сасвим вероватна претпоставка да је поезија Симе Милутиновића била Кодеру подстицај за језичка

истраживања, чињеница је да је ученик дубље од учитеља схватио бескрајне могућности нове језичке праксе, коју је развио и усавршио далеко изнад оквира у којима је остао Милутиновић; Кодер је овакву језичку праксу учинио *основом* своје поетике (Вељко Петровић је, међутим, имао погрешно мишљење да је Кодер остао у оквирима подражавања Симе Милутиновића).[1]

Мислим да Кодерову језичку праксу треба сагледавати (тј. ишчитавати) у контексту горе описаног процеса, те да се она не може свести – као што су то радили неки истраживачи – на развијање појединих Вукових полазних идеја о народном језику[2] (јер би то подразумевало и логику народног језика у основи те праксе), на преузимање језика наученог од српских жена и врачара у Војводини[3] (јер је Кодеров језик далеко свеобухватнији, универзалнији од њиховог, те уколико је заумни језик врачара утицао на Кодера, онда је утицао структуром својих језичких исказа, правилима комбиновања језичких јединица, која превазилазе логику стандардног говора, што је већ нагласио Б. Вукадиновић);[4] такође се Кодерова језичка пракса не може сматрати само настраним и рогобатним језиком, језиком који не говори[5] (јер је у питању један говор битно различит од говора народнојезичког система и књижевног језика заснованог на овом систему).

Рекао сам да лексичка раван Кодеровог језика садржи два слоја. Треба нагласити да и елементи оног другог слоја – већ постојеће речи, преузете из фонда народног језика овде најчешће губе чврсту везу са језичким системом из ког су преузете, не понашају се више у складу са његовим критеријумима, већ, нашавши се

1 Вељко Петровић, „Марковић Ђорђе-Кодер“, у: Станоје Станојевић, *Народна енциклопедија српско-хрватска-словеначка* III, Загреб 1927, стр. 685.

2 Славко Леовац, „Ђорђе Марковић Кодер“, *Портрети српских писаца XIX века*, Београд 1978, стр. 202.

3 Трива Милитар, „Ђорђе Марковић Кодер“ (животопис), Београд 1971 (сепарат из *Дела*), стр. 1000.

4 Божо Вукадиновић, „Песничко дело Ђорђа Марковића Кодера“, Београд 1979 (предговор књизи *Спевови* Ђорђа Марковића Кодера), стр. 14.

5 Миодраг Павловић, „Размишљање о Ђорђу Марковићу Кодеру“, *Летопис Матице српске*, књ. 424, св. 5 (новембар), Нови Сад 1979, стр. 1218.

у саставу једне другачије језичке средине, гравитирају ка потпуном сједињењу са њом, равнајући се по њеним токовима и удружујући се са новоствореним језичким јединицама, те кроз процесе формирања њихових значења често остварују (стварају) и сопствена (наравно ово међудејство одвија се и у обрнутом смеру). Дакле, у кретању језичке материје формирају се значења не само непознатог дела језика већ и познатог. Тако се догађа да су многе преузете речи овде само по спољашњем лику исте као и у систему из којег потичу, док се у тексту стварају њихова сасвим другачија значења, при чему треба имати на уму да основни облик ових процеса није метафорична промена значења (која је средство ирационализације и вишезначности песничког језика уопште) – мада се понекад појављују и овакви облици – већ су превасходно у питању много слободнији процеси: реч *зрак* ишчитава се у Кодеровим текстовима понекад као ваздушна сфера, понекад као сунчев и уопште светлосни зрак, понекад као празнина (Хаос), понекад као животородна сила; реч *точка* = тело у зраку; *учина* се ишчитава као космички бескрај, али и као неки најудаљенији део простора; *теме* = мати; *млаз (млас)* = мајчино млеко, али и ослабљено тело; исто је и са топонимима: *Бинула* је цвет, а после вила: *Ремета* = птица и томе слично. Битно је уочити да језик и у овој равни – преузетих речи – тежи остваривању *разлике,* како у односу на већ позната, постојећа значења речи, тако и у односу на њихова значења већ остварена у тексту (тј. у току текста могу се непрестано формирати нова, другачија значења једне речи). Код Симе Милутиновића и Лазе Костића у овој равни није присутна оваква семантичка слобода, код њих су преузете речи више везане за своја већ постојећа значења, за своје препознатљиве значењско-асоцијативне моделе, као и за уобичајене начине семантичког усложњавања (метафорика, симболи итд.); ни овде се они као и на тематском плану не ослобађају везаности за одређену парадигму у таквој мери као Кодер (Сима Милутиновић ће у правцу тог ослобађања највише учинити на синтаксичкој равни *Сербианке*).

Те промене, та слобода формирања значења, тај вид избегавања значењске коначности и предодређености, та „нетачност“ и значењска непредвидљивост речи важна је особина Кодерове језичке праксе, фундаментална карактеристика кретања језичке

материје у Кодеровом Тексту, моћно средство отелотворења његове књижевнојезичке стварности. Изузетна важност ове особине, ових *процеса разлике* може се сагледати и у чињеници да они гравитирају ка захватању Кодеровог језика у целини, што, наравно, подразумева новостворене речи (како механизме формирања њихових значења, тако и праксу њиховог стварања), али такође и веће језичке целине (при чему је код Кодера основна снага ових процеса ипак лексика).

Б) РАЗЈАСНИЦА

И сама *Разјасница* (специфична врста речника, али и коментар већих или мањих поетско-језичких целина), не представља, у ствари, пуке преводе речи на свакодневни језик, нити дословно тумачење поменутих целина, већ проширује ауру њиховог значења, или открива нова, другачија значења; осим тога, у каталог *Разјаснице* Кодер не сврстава само новостворене речи или неразумљиве језичке целине (често и једно и друго уопште не уноси у *Разјасницу,* препуштајући их дејству самог песничког текста), него и преузете речи и језичке целине наизглед сасвим разумљиве (очигледно је сматрао да и оне значе нешто различито од свог препознатљивог смисла). Може се уочити да *Разјасница* даље развија процесе избегавања коначности и предодређености, процесе остварења разлике, те њена прозна језичка материја чини јединствену целину са језичком материјом спева, не као превод или објашњење (тј. свођење) ове друге, већ као равноправни агенс кретања, као активни учесник у производњи значења јединственог Текста, у који се спев и *Разјасница* стапају. С друге стране, *Разјасницу* треба респектовати и као Кодерово читање сопственог Текста, једно врло модерно схваћено читање, које није монолошко, него дијалошко, које, дакле, и само егзистира у материјалном простору текста (суделујући у том простору као активни чинилац изградње његовог смисла) и које је, као такво, неодвојиво од тог простора; читање које је као процес у дијалектичком јединству са процесима текста, те кроз тај однос и оно представља пробијање оквира једнозначности, раскид са коначним. Зато *Разјасницу,* као једну праксу читања, ваља имати на уму и тамо где нам се фрагменти Кодерових текстова чине сасвим препознатљиви и јасни, где нам се указују остварени једним већ постојећим, познатим

језичким системом; чак ни на таквим местима не смемо се повести за примамљивом могућношћу семантичког унитаризма, не смемо заборавити могућност *другої,* која је суштинска интенција језичког кретања његовог Текста. Најзад, када се све ово узме у обзир, постаје јасно да читање спевова уз које не постоји *Разјасница,* у ствари, није онемогућено, а ни битно отежано том чињеницом (јер *Разјасница,* тамо где постоји, нити чита уместо нас „преводећи" Кодеров Текст, нити зауставља бескрајно кретање језика у њему, пошто – насупрот речнику – не фиксира и не нормира значење речи и израза).[6]

в) неологизми

Већ сам нагласио да описани процеси теже обухватању Кодеровог језика у целини. Ако се сада вратимо условној подели његове лексике на два слоја (а из претходних редова се види да та подела заиста може бити само условна, на теоријском плану, док су у самој пракси ови слојеви у највишој мери сједињени, кроз јединство језичке материје у покрету), ако се, дакле, вратимо тој подели да бисмо детаљније сагледали неке специфичности оног првог слоја – новостворених речи, пада у очи да се тај слој састоји од две групе речи: (1) измишљене речи, тј. нове речи које нису засноване на већ познатим лексичким јединицама или њиховим деловима (*ӣлої, ӣаїанојеал, Алвасскиња, мело*) и (2) неологизми којима је у основи нека већ позната, постојећа реч, њен корен или семантички препознатљив коренски део (*їоница, јаїминаїон, веренац, Тројас, крена*). Што се тиче грађења неологизама, код Кодера су присутна оба начина која сам већ констатовао код Милутиновића: а) синтезом, потпуним спајањем речи или речи и мање морфолошке целине (*јаїминаїон, веренац*) и б) ланчаним повезивањем (*Раз – Алвасси – учинах, Беїул – шир – венчара*), с тим што би овде требало увести и категорију *измишљање речи,* која би обухватала случајеве

6 Постоји и трећа могућност посматрања *Разјаснице*: њене јединице могу се посматрати самостално, као независне прозне целине. Такав поглед на *Разјасницу* понекад открива у њој читаве мале приче, праве бисере фантастичке прозе, можда најбоље што је у српској књижевности XIX века написано у том домену.

када се нове речи не граде спајањем или ланчаним повезивањем већ постојећих речи, њихових корена итд. него сједињавањем основних (минималних) језичких јединица које нису носиоци значења – гласова/слова и слогова у нове речи, када се, дакле, оне стварају из нулте лексичке равни (*ш̄аїанојеал, Алвасскиња*). Овај начин стварања речи релевантан је за поменуту прву (1) групу, а начини а) и б) за другу (2) групу.

Овакву поделу новостворених речи и начине њиховог грађења истакао сам зато да би се увидела разлика која на плану новостворене лексике постоји између Симе Милутиновића, Кодера и Лазе Костића: песник *Сербианке* у свом новоствореном речнику познаје само ону врсту речи коју сам код Кодера обележио са (2), те а) и б) начине њихове градње (не и *измишљање речи*); код Костића је такође присутна само друга (2) група речи и а) и б) начини градње. Ово одсуство прве (1) групе („измишљених речи") код Костића и Милутиновића произилази из једне битније разлике између њих и Кодера. Наиме, новостворени речник прве двојице такође (као и преузети) не показује онај степен слободе у формирању значења који показује Кодеров; јер код њега чак и неологизми друге групе (2) – дакле, они који у себи садрже неку познату лексему – у текстуалним процесима формирају значења која нису битно везана за семантику њихових познатих делова; најчешће су ова значења сасвим различита или врло удаљена једна од других (иако понеки семантички аспект познатог дела може бити обухваћен новоствореном значењском ауром неологизма, али готово никад као њена битна одредница, већ углавном као нијанса, семантичка допуна); с друге стране, значењски круг Костићевих и Милутиновићевих кованица – и поред свих иновација – остаје чвршће везан за основну семантику њихових делова. Ово се најједноставније може уочити кроз чињеницу да су готово све Милутиновићеве и Костићеве кованице разумљиве и када се посматрају самостално, изван текста, да и тако можемо сасвим исправно схватити њихово право (текстуално) значење (иако не у свој ширини коју тек у тексту задобија); Кодерове неологизме, међутим, изван текста најчешће уопште не можемо разумети, а ако нам се и учини да смо, посматрајући их самостално схватили њихово право значење, потоње ишчитавање у тексту већином ће

показати да смо погрешили. Значење Костићеве речи *безњеница* у основи је јасно (иако у песми *Santa Marija della Salute* оно добија посебну боју), али Кодерове речи *їоница* или *шаланка* није (ако нам се учини да је *їоница* повезана са гоњењем, да можда значи: она која је прогоњена, или: она која гони, те можда: гонидба, прогон, бићемо на погрешном трагу јер је *їоница* на том месту спева: покрет, покрет покајања; немогуће је – у вантекстуалном низу – схватити да је *шаланка* = грана, а *висоїине* = метеори). Ова разлика између Симе Милутиновића и Лазе Костића, с једне, и Кодера, с друге стране, указује на то да код прве двојице новостворени лексички материјал, који већ по самој својој природи инклинира удаљавању од традиционалних референци, од познатих значењско-асоцијативних парадигми, и поред првог корака учињеног у том правцу (већ самим чином грађења нових речи), и поред проширивања, освежавања и суптилнијег нијансирања значењских кругова (што је кованицама несумњиво остварено), у својој основи ипак није ослобођен семантичке предодређености, тј. није ослобођен везаности за значењско-асоцијативне парадигме његових састојака (јер оне и даље остају битна одредница семантике кованица). Мислим да је управо у томе и одговор на питање зашто ова два песника немају у свом речнику ону групу речи коју сам у Кодеровом случају назвао „измишљене речи“: њихове кованице својом ослоњеношћу на већ формиране значењске моделе откривају један процес лексикотворства, који подразумева извесну меру семантичке препознатљивости, а „измишљене речи“ радикално укидају и саму такву могућност (већ елементарном чињеницом што не садрже већ постојеће, познате лексичке јединице – носиоце значења). Међутим, „измишљеним“ речима Кодеровог језика отворена је управо супротна могућност – да се у највишој мери ослободе значењских парадигми већ постојећег језика, да у текстуалним процесима формирају сопствена значења различита од поменутих парадигми; могућност тим отворенија јер је њихова везаност за познато, за модел, превазиђена већ на елементарном нивоу.

Кодеров језик, дакле, у овој равни – новостворених речи – тече у правцу ослобађања од предодређености и коначности, ослобађања од модела; то ослобађање код њега је и остварено у највишој

могућој мери (далеко више него код Милутиновића и Костића). Ови процеси не заустављају се на нивоу ослобађања Кодеровог језика у односу на познати језички систем, него се развија и у правцу ослобађања неологизама од сопствених значења, већ остварених у тексту (што, опет, не искључује могућност да у одређеним тачкама текста реч апсорбује и своје претходне семантичке потенцијале; могућност коју Кодер такође користи). Дакле, у току текста могу се непрестано формирати нова, другачија значења једног неологизма (исто се дешава, као што сам већ нагласио и са преузетим речима): *Снила* је на једном месту Заплава Силотила (то је сфера, небески хоризонт једног анђела), на другом – вилина милост, на трећем – божанска помоћ; ови процеси развијају се кроз даље обликовне трансформације неологизама, где се они међусобно спајају, проширују, деле, творећи из сопственог материјала нове лексичке конструкције: *Раз-алнасси-ӣучинах↔Алвасскиња; Јас↔Тројас↔Нејас↔Прејас↔Јасана* и сл. Овако животородан језик, овако разграната језичка динамика, далеко је од Милутиновићеве и Костићеве. Пред нама је дубоко развијена једна необична језичка пракса (говорим сада о целокупности Кодеровог језика), једно кретање језика чија су фундаментална карактеристика *ӣроцеси разлике* и у којој је реализација тих процеса постала сама језичка стварност текста, језик (Текст) ослобођен од коначности, предодређености и модела; с друге стране, код Милутиновића и Костића постоје ослободилачки импулси покренути у том правцу, али који не успевају да се остваре до краја, него најчешће остају на половини тог пута, спутани границама за које су још увек везани (синтаксички експеримент *Сербианке* успева да превазиђе ову везаност, иако не у потпуности јер је ограничен простором свог дејства, наиме: не захвата целокупну језичку праксу овог епа, па у том смислу ипак остаје само импулс у његовим оквирима).

г) ЈЕЗИК И СВЕТ (УМЕСТО ДЕФИНИЦИЈЕ)

Овакве путање језичког кретања код Кодера, на којима се одигравају сталне промене, језичке силе које непрестано стварају нове значењске јединице и које се опиру сваком заустављању значења, дубоко су повезане са садржајем Кодеровог дела, са световима које

тај језик садржи (ромори). Таквим световима одговара управо овакав језик, такви светови не само да траже овакав језик, *него само овакав језик може изговорити ту стварност. Стварност коју нам објављује Кодеров Текст у дословном је смислу језичка стварност,* она је сама материјалност језика (изван Речи, та стварност не постоји, нити њен модел егзистира изван језика: она је формирана према структурама само Кодеровог језика); она се, дакле, не остварује посредно – *преко* језика већ непосредно – *у* језику, њене метаморфозе, рађања и обнављања јесу метаморфозе, рађања и обнављања самог Кодеровог језика. Откривајући сопствени Универзум, који није био само различит од постојећег, већ је захватао подручје *неименоване стварности,* Кодер се нашао пред појавама, стварима и релацијама које нису биле забележене у речима обичног језика. Он није имао алтернативе: морао је стварати нове речи, градити нов језик који ће именовати (садржати) ову стварност: у нашем језику не постоји, на пример, реч која именује прелазак свести преко Универзума (код Кодера: *жица*); код нас такође не постоји реч (а ни појам): *Снила* (код њега: Заплава Силотила, тј. сасвим одређена сфера једног анђела) и сл. Али, тај језик није пуки означилац (*signifiant*), само сенка означеног (*signifie*), које постоји и ван њега, већ је он, у ствари, једини начин постојања „означеног", речи су истовремено и означилац и означено, ту име не обележава неку ствар, већ је сама та ствар (тако треба схватити мисао да код Кодера постоје *речи-бића,* које су помињали неки истраживачи).[7] Зато је његов језик превазишао условљеност одређеном семантичком парадигмом (означеним), зато ту речи стичу свој сопствени идентитет као значење које се формира и постоји у самој текстуалној пракси, и само у њој, а изван ње или је немогуће или нема истинску, стварну вредност. Тако је остварљива онаква слобода у језичким процесима Кодеровог Текста; тако се Кодеров језик и Кодеров свет исписују као *Кодеров језик, тј. свет.*

Треба истаћи да Кодер данас није, као што се често мисли, интересантан и актуелан првенствено као стваралац нових песничких речи, због језичког експеримента самог по себи, него

7 Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности – Романтизам* III, Београд 1972, стр. 298–300.

и као један од наших најрадикалнијих представника немиметичке књижевне праксе, као писац чија језичка стварност (као што смо видели) није *mimesis* већ *phantastiké*, и чији текстови не поштују парадигматске односе и моделе ни изнутра ни споља (тј. у самом облику језика); пошто смо, међутим, ближе одредили природу повезаности његовог језика и тематско-значењске равни, могли бисмо Кодеров књижевно-језички пројект обележити синтагмом *фантастичка стварност језика.*

Историја српске фантастичке књижевности још увек није написана, али када буде, сигурно је да ће Кодеру припасти место једног од најдоследнијих представника овакве литерарне праксе; с друге стране, захваљујући тој особини његово дело данас зрачи модерношћу и управо данас, када се све интензивније не само примењује него и схвата таква пракса, ово дело може доказати своје праве вредности, које су дуго времена биле неправедно запостављене.

(1981)

БАЈКА ЈОВАНА СУБОТИЋА

Када је реч о занимљивој фантастичкој приповеци „Бајка“ Јована Суботића (1817–1886) – иначе занемареног, што се види и по овом прозном остварењу, барем као једног од важнијих представника српске књижевне фантастике XIX века – важно је истаћи неке битне контекстуалне, али и текстуалне моменте. Најбитнији од њих је свакако тај да Суботић остаје сасвим неоправдано незабележен у двема досадашњим антологијама српске фантастике (како оној пионирској Боже Вукадиновића, тако чак и у много амбициознијој и минуциозније рађеној Предрага Палавестре), мада је аутор најцеловитијег и најуспелијег фантастичког драмског спева у књижевности српског предромантизма *Ратовида и Илка* из 1838. године, заснованог на магијско-митолошком свету фолклорне имагинације, али и конципирању вила као жена-демона блиских сличним ликовима европске фантастике тог доба, и мада је, осим ове бајке о ратнику кога су мрачним чинима зачареле виле, написао и једну аутентичну биргеровску баладу (*Сабља момче цвет девојче* из 1841. године, где – за разлику од Биргерове *Леноре* – прича није заснована на мотиву мртве драге него мртвог драгог). Најзад, и приповетка *Бајка* заслужује – у контексту историје српске фантастике – своје место, и то из више разлога. Иако је, по сведочењу уредништва новосадског часописа *Јавор*, где је „Бајка“ и објављена у бр. 8/1891 (стр. 114–117), ова приповетка написана још 1858. године, иако је рукопис дуго потом – вероватно и „кривицом“ самог аутора – остао „некако забачен и сасвим заборављен као да га и нема“, иако је такође остао недовршен, Суботићева удовица нашла га је међу пишчевим књигама и хартијама и уступила поменутом, тада врло угледном часопису за

објављивање. То што је ова Суботићева приповетка ипак угледала светлост дана, то што је – макар и након више од сто година поново доступна не само савременим читаоцима него и истраживачима историје српске фантастике, истраживачима склоним новом, смелијем, ревалоризацијском проучавању традиције – то, дакле, само сведочи о томе да би и дело овог књижевника ваљало поново узети у разматрање у једном модернијем, савременијем кључу.

Наиме, „Бајка“ представља најраније – и до драме Драгутина Илића *После милијон година* (1889) – најсмелији покушај српске књижевности да уђе у просторе SF-а. Иако Јован Суботић полази из – за његов фантастички опус карактеристичног – простора фолклорно-фантастичке имагинације и њој блиског жанра бајке (на пример, девојке с крилима, које јунака одвозе са Земље и остављају га самог на Месецу, могу се схватити као виле демони, сличне онима из наведеног драмског спева), он се већ негде на почетку другог дела приповетке отиска чудесним чуном у висине, ка Месецу, да би затим све до краја „Бајке“ – у маниру правог SF-а – описивао своје догодовштине на њему, укључујући и сусрет са флоралним и хуманоидним (или „хуманоидним“) облицима живота тамо. Никако не треба да чуди што је пут главног јунака на Месец иницирао управо орах (кроз разне фантастичке метаморфозе): он то пред крај приповетке и експлицитно тврди. Наиме, по старим српским веровањима орах има вишеструко хтонични, али и магијски карактер, тако да се у том смислу SF пут Суботићевог јунака може схватити и као својеврсно путовање из доњег (овоземаљског) ка горњем (месечевом свету), те на крају повратак на дно доњег света – испод воде. У сваком случају, *Бајка* је изврстан пример споја фолклорно-фантастичке (традиционалне) и једне модерне (SF) имагинације...

...За крај, желим да нагласим како сам се приређујући ову, без доброг разлога заборављену приповетку Јована Суботића трудио да не мењам ништа у његовом специфичном, помало архаичном језику, као и истом таквом правопису. Неопходна (но ретка) правописна (и тек на неколико места језичка) осавремењавања текста „Бајке“ извршио сам само тамо где би без њих приповетка била евентуално непроходна данашњем читаоцу.

ОДЕМ ЈА ЈЕДАРЕД са мојим отцем и матером на дедин салаш на Сајлову. Ту на салашу има сила божија воћа свакојака, јабука, крушака, кајсија, бресака, трешања, вишања, и још другог од сваке струке. Али на сред баште стоји један велики гранат орах, пун ораја.

Ја сам мислио да ћемо се ми као и други пут у вече вратити кући, али отац каже: „Нећемо данас ићи кући, него ћемо овде спавати."

Вече лепо, месечина као дан, а небо пуно звезда. Отац и мати седе у соби за столом па се разговарају после вечере, а ја изишао пред кућу, па сео на клупу, и гледам у месец како лепо сија. Преда мном стоји округ, дрвима ограђен, па се из њега на све стране путови, ситним жутим песком посути, отварају. А око путова свуда су зидови од рибизли и огрозда.

Кад ја погледам а на сред округа на песку миче се нешто мало црнкасто. Ја се уплашим па скочим да побегнем у собу код отца и матере, али се и оно од мене поплаши, па одтрчи мало даље на један пут, па тамо стане.

Сад ја видим да је то мала лепа веверица. Онда ти ја станем, па гледам на њу; а она села на две стражње ноге, па држи нешто сјајно у предњим ногама, и грицка, а не може да прегризе.

Кад ја мало боље погледим, а то гризе она златан орах, али се бадава мучи, орах тврд па се не да прогристи.

Ја волим веверицу, а волим орах златан; па мислим да је поплашим, изпустиће орах, па ето мени ораха. Али тако сетим се да може она заједно са орахом побећи, па онда немам ни веверице ни златнога ораха.

Ајд' да зађем за дрва и рибизле, па онда да се полагано привучем до ње близу, па онда наједаред да скочим, и да је ухватим – то ће бити најбоље.

Одем ја полако до првог дрвета, па онда све пузећи до рибизли, па затим брзо скочим веверици, и већ пружим руке да је зграбим, али она скочи па заједно са златним орахом побеже, а ја стојим па гледим, како она бежи.

Али веверица одтрчи само на једно десет корачаји, пак опет седне на путу на стражње ноге и стане се са орахом мучити. Кад ја видим да она даље не бежи, а ја корак по корак све полагано њој ближе, и већ тако близу дођем, да сам мислио: „Ха, сад сам је ухватио" – али она скочи, па управо к мом великом ораху побеже.

Ја пођем опет за њом, а кад близу дођем, а она скочи на орах па се попне на њега. Ја погледим за њом на орах, али имам шта и видети: пун орах златних ораја, па се сјају спрам месеца, да их је милина гледати.

Кад ја дођем код дрвета, а оно дрво мало, и чини се да с лаком лашћу може на њега попети. Хајд' да покушам срећу попети се, па ће бити ораха. Ухватим се за дрво ногама и рукама и почнем се уз њега пужати. Пужам се, пужам се, а никако да се до прве гране допужам; кад ја погледим доле, а ја ти се већ на два хвата успужао. Сад ја опажим, да се дрво све више у висину пружи, што се ја више пужам. Упнем се из све снаге, и станем се јаче пужати; али што ја брже горе, то орах више у вис. Кад ја по други пут доле погледим, а ја видим да сам се на пет-шест хвати високо попео.

Већ ми се све шаке ужириле, и стале ме болети. Шта ћеш сад болан? Горе није вредило, јер проклето дрво све даље бега; а доле је теже ићи него горе, јер орах није глатак, па да се човек тек спусти уз њега, него је храпав; а тешко се држати.

Ухватим се добро колени о дрво, па пљунем у шаку, да се ново пужам. У тај пар чујем гди се две веверице горе на дрвету кољу, па циче. Погледим горе, да видим шта раде, а једна од њих склизне с гране, па падне управо на мене. Ја је брже с једном руком ухватим, а она пође уз дрво горе бегати, па и мене за собом повуче. Како сам почео са веверицом пужати се, одмах сам видио да ближе грани долазим, и тако пружим руке да се ухватим за грану. И срећно се гране дочепам али ми веверица из руке утече.

Станем на грану и станем мало, да се одморим: пак онда се попнем на грану и пођем орасе брати. Али како до ораха руком дођем, а он пукне као пушка, па га у диму нестане. Тргнем се да мало нисам с дрвета пао; али кад све на миру видим, а ја онда пружим руку за другим орахом. Но чим га руком додирнем, а он пукне као пушка, па се сав у дим разпе. Тако и трећи и четврти.

„Шта ћу сад", помислим у себи, „залуд толика мука. Штета што сам жуљио руке." Ораси око мене све се сјају као звезде, а ја не смем да макнем руком већ сам стојим, па гледим у њих.

Већ и станем мислити како ћу доле силазити, кад моја веверица цикати стане. Погледам одмах тамо одкуд сам цикање чуо: кад ал'

једна велика веверица зграбила моју малу за врат па је черупа. Кад ја то видим, а ја одкинем једну подебелу грану од дрвета па се полагано приближим, и ударим ону велику веверицу по глави тако да је одмах мртва на земљу пала.

Како она велика веверица падне, а то се дрво спусти, па буде опет онолико, колико у почетку. Мала моја веверица попне се горе на једну гранчицу, па онда седне на њу, и стане гледати шта ћу ја да радим.

А ја опет помислим: „Хајде, да покушам срећу наново." Пружим руку да узберем један златни орах, али и овај пукне као пушка, па се у диму разапе.

На то моја веверица проговори: „Не беру се ти ораси тако."

Ја се чисто уплашим, кад чујем, да веверица говори. Али се таки затим окуражим, па је запитам: „А да како?"

На то она одговори: „Ти си мене од мога душманина ослободио зато ћу ти бити пријатељ, где год могу. Ти се ораси беру само уснама. Па онда добро слушај, шта ћу ти казати. Од других ораха набери колико хоћеш; али најбоље ћеш проћи ако не узбереш више од пет. Но на сваки начин гледај да онај велики, што се на врху тамо блиста, узбереш."

Мислим се хоћу ли, нећу ли, веверицу послушати. Бојим се да ми орах пред усти не пукне и све зубе не избије. Али најпосле знајући, да ми рукама ништа било није, одважим се и приближим уста ораху, који ми се најближе десио. И заиста орах се да узабрати, и ја нисам знао од радости шта да радим, кад ти леп златан орах у руке добијем, и у џеп спремим.

Затим узберем још четири друга, па онда станем гледати, како ћу онај велики на врху да добијем. Мучио сам се дуго, али најпосле ми изиђе за руком, те ти и њега добавим.

Сад погледим, хоћу ли моју веверицу видити, али она некуд оладила. А ја на то све с гране на грану, док не дођем на најдољњу; па се онда за њу рукама ухватим, и на земљу скочим.

На ово чујем где ме отац и мати по имену вичу. Ја хоћу да им се одзовем, али како се уплашим, кад видим да не могу гласа дати, ма се како напињао. „Шта наопако?!", помислим у себи. „Ја набрах златних ораха, али изгубих свој глас. Шта ћу сад?"

Пробије ме зној по челу, заборавим и на веверицу и на ораје, и станем трчати кући. Али помислите само како се узверим кад

наједаред опазим да преда мном широк и дубок јарак стоји, кога нити могу прескочити ни прећи. Потрчим на другу страну, али јарак и ту, и свуда унакруг око ораха. Шта ћу сад, мајко моја? Ноћ ту, а ја не могу кући. Хоћеш златних ораја? Ето ти их. Доврага с орасима; та могао сам још одавно видити, да с њима није чист посао. Турим руку у џеп, да их све побацам. Узмем један, извадим га из џепа, и лупим га о земљу.

Орах се разбије, ал' да видите сад чуда. Наједанпут неста ораха, дрва и дедине баште, него се створи прекрасни двор од самога кристала, па у собама свуда свеће сјају у златним полијелејима, а по собама седе, стоје, иду, и играју људи и госпође, а све мале као моја педаљ. Музика им пак свира, да је милина слушати.

Око двора прекрасна башта. Путови све ситним бисером посути, а покрај путова свакојако цвеће. И свуда гору велики пламени, па један је црвен, други зелен, трећи плаветан, четврти жут. Пођем мало путом, да се како прекријем, да ме одмах не виде, док се не промислим шта да радим; ал' нисам дуго ишао, на једно језеро дођем, које се спрам Месеца као огледало блистало.

У крају језера стојао је сребрн лак чун, а кад ја то видим а ја га одрешим, па онда седнем на њега, па вози се по језеру иде чун, куд ја хоћу, па кад ја лагано веслом повезем, а он иде као стрела.

Кад ја тако на сред језера дођем, а мој чун наједаред стане, па ни да се макне. Веслам и веслам, али он стоји, као да је на сувој земљи. Пружам весло у воду, да видим, да није насео, али се дно дохватити не даде; видим, дакле, да није насео, него да је што друго.

Шта ћу да радим? Метнем весло у чун, седнем на сребрну даску, и метем руке у крило, па се мислим, шта да радим. Кад уједаред, а оно посукти у ваздух једна ракетла. Охо! То је лепо! Како се повукао млаз ватрен од земље, тако се пружио чак далеко у висину. Наједаред ракетла у ваздуху пукне, па из ње излети једно мало лепо девојче, у белу свилу обучено, на златни крили и с венцем у рукама.

Ја гледим, а она стане летити, па управо к мени у чун доле, и седне наспрам мене.

У тај пар суне и друга ракетла, и одлети високо, пукне; па онда из ње излети друга мала девојчица са златни крили, у црвеној свиленој хаљиници, са венцем у рукама. И ова се спусти к мени у чун и стане код оне прве.

И трећа ракетла оде у висину, и пукне, па онда из ње излети мала девојчица, у плаветну свилу обучена, са венцем у руци. И ова се спусти на мој чун, и седне иза мене на други крај.

Најпосле одлети и четврта ракетла, па из ње излети четврта мала девојка у жутој свили као злато, и спусти се до оне треће у мој чун а у руци држи и она венац. Ове четири девојчице одвију своје венце, па пребаце крајеве унакрст преко моје главе и тако се створи прекрасан кров од самога цвећа нада мном.

У тај пар запевају на брегу језера особито пријатни гласови, музика са свију страна стане свирати, а мој чун стане се са мном и са оним девојчицама дизати горе у вис.

За један час нестане језера из мојих очију, и изгубише се гласови од песме и музике; а чун све даље и даље у висину иде, и управо ме к Месецу носи.

Кад дођемо близу Месеца, а он сија као жива ватра, а ја руке на очи, да не ослепим. Сад осетим да чун стане: уклоним руке с очију и полагано прожмирим е да видим могу ли гледати, а то могу. Отворим сасвим очи, и видим да је чун стао баш код Месеца, да се може из њега на Месец искочити.

Лепа ливада пуна свакојакога цвећа пружила се покрај чуна преда мном. Хајде да скочим мало напоље из чуна, да наберем цвећа са Месеца, па кад се спустим на Земљу да покажем отцу и матери, да се чуде и крсте. Тако помислим, па онда изиђем из чуна, и скочим на Месец.

Но тек што ја напоље изађем из чуна, а овај се отисне, и стане доле спуштати.

„Станте! Станте!“, почнем се дерати. „Како ћу ја доле сићи?!“ Тако сам викао девојчицама у чуну; али оне ћуте, па се само руком са мном праштају, а чун се као стрела спушта доле, па за тили часак нестане ми га из очију.

Сад ја станем плакати, бацим се на земљу, и станем главом о земљу ударати. Али осетим да земља на Месецу није тако мекана као на нашој Земљи, него тврда као гвожђе. Прогледим, и пипам рукама, али она тврда као мермер, и глатка као мермер. Пружим руку да видим какво је цвеће, а то цвеће није као наше, него стабло му је од злата, а цветови све из камења, које се сија као код нас драго камење, па има га свакојаке боје.

Мало даље видим неколико дрва. Одем тамо да видим, каква су дрва на Месецу; а кад ја тамо, има шта и видити. Дебла од сребра, а лишће од злата; на једно пуно крупних јабука, друго пуно дгуња. Пружим руку да узберем једну јабуку; а кад је погледам изближе, а оно није јабука, него велики прекрасан рубин па изгледа као наша јабука. Метнем ту јабуку у џеп, па узберем дгуњу, а та дгуња од сувога злата. Стрпам и дгуњу у џеп, па хајд даље. Наиђем на једно дрво, а на њем зелене шљиве, али као моја песница велике. Узберем једну да видим, али има шта видити; нема ту од шљиве ништа, него је то велики један смарагд. Најпосле дођем под једно високо дрво, и на њему неко воће, што спрам светлости; исто гори. Дохватим једну грану, узберем воће, кад тамо, али то брилијант, да му нема на свету пара. Метнем ја и смарагд и брилијант у мој џеп, па онда отрчим одкуд сам дошао, да седнем на чун па да брже идем на Земљу, да се похвалим, шта сам нашао. Али ја заборавио да ми је чун отишао; кад уђем тамо, где сам из чуна изишао, а ја се тек онда сетим моје жалости.

Преседне ми одмах и Месец и све драго камење, и станем ново плакати. Седнем на земљу. Плачем, плачем, па најпосле тако у плачу и заспим. Кад се ја пробудим, и очи отворим, имам шта и видити. Скупило се око мене сила божија свакојаких створења.

Једни имају главу као људи, па онда долази врат, а из врата им израсла крила, па више ништа немају.

Други имају ноге, трбух и прса као људи, али главу имају као птице, а место руку нарасла им крила.

Опет код других виде се ноге и тело као код птица, па место крила имају руке, па онда један има главу као лав други као слон трећи као коњ, итд.

Најпосле видим неке што имају ноге као људи, а после се пружаше као змије, па онда опет имају главу као људи.

Било је ту још других свакојаких; али ја нисам имао кад све разгледати. Сви се скупили око мене, па накривили вратове на мене као ћуркови, па гледе и чуде се.

Кад ја њих видим, а ја скочим. А да видиш сад комешања. Пренуше сви куд које, па онда издалека који стоји, који седи, који лети, и гледе, какво је то чудо. Гачу, какећу, сикћу, дрече, мече, ричу, вичу, да оглувим. А све их се више купи.

Ако ја ту дуго будем стојао, док се окураже. „Биће из мене вечере“, помислим у себи. „Шта да радим?“

На то се сетим, да је мене златан орах овамо довео. Турим руку у џеп, извадим други орах, и ударим га о земљу.

Орах пукне, и то стане један крилат леп коњ, бео као млеко пред мене.

„Куда тако господару?“ запита ме коњ.

„Хвала Богу, кад чујем поштену реч!“ рекнем ја. „Са овим се могу барем разговарати; а они тамо гагоћу као гуске на дедином салашу.“ „Лети доле на Земљу“, рекнем коњу, да седнем на њега.

Како ја седнем на коња, а он разшири крила, па скочи с Месеца, и стане као стрела летити. Видим пред собом једну светлу лопту, десет пути већу од Месеца, кад је пун, и запитам коња: „Шта то? Каква је то сјајна лопта?“

„То је Земља“, рекне ми коњ. Што ми ближе тој сјајној лопти, то она све већа, док најпосле нема краја. Ето осетим ја некакав пријатан мирис, и познам да сам већ у оном ваздуху, у ком сам се родио.

Гледим свуда, на све стране, а не гледим под себе, куда идемо. Кад у један мах, бацим очи и тамо, али мал’ нисам од стра’ умро. Под нама се пружило море, не видим му краја ни конца а мој коњ тера управо у море.

„Не у море, не у море!“ вичем ја, али то је већ доцкан било. Мој коњ пљусне са мном заједно у воду, и ја помислим, ту ми је и лутило. Али уједанпут створим се у једном двору на дну мора и ту нас дочека једна риба-девојка. Глава јој је и прси и руке као у најлепше девојке, а даље доле изгледа као риба. Како види мога коња а она се обрадује, па брже к њему, и стане га у очи љубити. Мој коњ њој нешто рекне, а она брже оде у двор и донесе једну чашицу.

„Узми ту чашицу и попи то, што је у њој “, рекне мени мој коњ, „па онда можеш слободно с мене сићи, неће ти вода ништа чинити “.

Послушам га, попијем, и тако осетим неку сласт у води, и могао сам по њој ићи и у њој дисати, и ништа ми није било.

Јован Суботић, *Бајка*
(1998)

ФАНТАСТИКА У ДЕЛУ СТЕФАНА МИТРОВА ЉУБИШЕ

Прозни опус Стефана Митрова Љубише важан је сегмент *књижевне формације* српског реализма, и то оне његове оријентације која се у литератури означава као *фолклорни реализам*, мада је аутор своју прозу градио изван и мимо тадашњих програмско-поетичних начела.[1] Фантастичку компоненту Љубишиног дела ваља такође сагледавати у наведеном контексту: она је, по правилу, у додиру са основним одредницама фантастике карактеристичним за српски реализам, али је истовремено увек утемељена у фолклорном наслеђу, односно у фолклорној имагинацији. Њена реалистичка димензија изражава се у њеној доминантној функцији стварања тзв. „илузије веродостојности" (а не стварања слике натприродног света!), при чему то – по потреби – подразумева и приказивање фикционалних феномена представљене реалности: стога у ауторовој прози најчешће срећемо *фантастику с кључем,* тј. фантастичке фрагменте који углавном имају рационално-логично објашњење. Њена суштинска одређеност фолклорним наслеђем огледа се управо у томе што грађу налази у усменим (односно, како би сам аутор рекао, *народним*) предањима и легендама, те митолошким, окултним и магијским представама, веровањима и обредима, које та предања и легенде у себи садрже: стога се фантастика у Љубишином делу, чак и кад додирује типолошке обрасце *хорор* или *онирички* фантастике (карактеристичне за европску, па и нашу, књижевност тог времена), увек превасходно реализује као *фолклорна фантастика*.[2]

1 Видети: Душан Иванић, *Српски реализам,* Нови Сад 1996, стр. 39–48 и 79–81.

2 О типологији фантастике у српској књижевности XIX века видети: Сава Дамјанов, *Корени модерне српске фантастике,* Нови Сад 1988, стр. 44–53.

Главне одлике фантастике какву је неговао Стефан Митров Љубиша најбоље су дошле до изражаја у подужој приповеци „Проклети кâм“, односно у одељку *Тенац,* који је с правом уврштен у два репрезентативна избора српске фантастичке прозе.[3] *Тенац* – а реч тенац је синоним за вампира[4] – само својом тематиком уводи у просторе хорор фантастике, док свим осталим битним особинама почива у простору фолклорне имагинације: ту је обухваћена типична вампирска иконографија из фолклора, од руралног миљеа, преко главног јунака (вампира), који јаше „*виловитог* коња“ (тј. *крилатог*) и пред зору се купа на извору, па све до покушаја забадања коца у његов трбух (или срце) и заразног утицаја његове крви. Наравно, главни јунак ове прозне целине, умрли Мијат, није прави вампир, већ га таквим чине тенденциозне, лажне приче (мотивисане у овом случају политичким разлозима!), приче у које народ верује јер су оне у складу са његовим традиционалним поимањем света. Љубиша у *Тенцу* ипак оставља могућност извесној двосмислености: иако је главни нарацијски ток, везан за умрлог Мијата и његов „вампиризам“, објашњен рационално-логичким кључем, један споредни ток – сведочење старца Радуна о давнашњој појави вампиризма у Спичу (такође са одговарајућом иконографијом) – остаје без таквог објашњења, штавише, његов фантастички карактер подвлачи се чињеницом да Радун и после разобличавања лажи о Мијату наређује да се покојникова надгробна плоча (за сваки случај!) закује са четири гвоздене споне.

У „Проклетом кâму“ занимљив је и почетни одељак „Вјештица и поклон“, где аутор такође улази у подручје специфичних фолклорнофантастичних представа, остављајући и овај пут извесну дозу сумње у односу на њихово рационално-логичко објашњење. Наиме, овде је у вештичју природу извесне баба Цвијете главног јунака (тада још увек живог Мијата) уверио непознати дошљак – али не намерном стратегијом лажи, него сходно сопственим уверењима! – како би ту природу релативизирао калуђер, забранивши сељанима

3 Предраг Палавестра, *Књига српске фантастике,* Београд 1988 и Ана Радин, *Приче о вампирима,* Београд 1998.

4 Ш. Кулишић – П. Ж. Петровић – Н. Пантелић, *Српски митолошки речник,* Београд 1970, стр. 282.

да проказану вештицу адекватно казне (бацањем у уклети понор) пре но што је он исповеди и причести (тј. утврди или оспори њену кривицу из *хришћанске* перспективе). Ипак, он (калуђер) врло двосмислено поентира своју забрану следећим питањем: „Ко ће од вас примити на своју душу њезине грехоте?“ Слике које претходе овој ситуацији нижу се као слѐд фолклорних беломагијских ритуала (*беломаѓијских* јер им је сврха откривање вештице – „неспоменице“ – која је бацила смртоносне чини на Мијатове синове), али и као слѐд приказивања натприродних особина и моћи које поседују вештице. Тако се ту сусрећемо са ритуалним купањем у води коју су додирнуле руке старица (при чему ће она која не жели да умочи руке у воду открити своју праву природу), као и са пљењем крила лептирице – преображене вештице, чији се идентитет доказује тако што се сутрадан управо на њеним рукама појављују опекотине; исто тако, ту се сусрећемо и са сликама вештица и мо̂ра, којима расту вепрови брци, које једу децу и пресушују живе изворе, које се претварају у сињасте јарце и другују са вједогоњама и вукодлацима...

Без обзира на то што са становишта фабулативно-сижејне конструкције оба поменута одељка из „Проклетог ка̂ма“ функционишу као својеврсне *ѿриче у ѿричи,* што представљају мање (али са становишта мотивације и кохерентности те конструкције важне) целине у већој оквирној причи. која се развија на основу антагонистичке релације млетачка власт – црногорски народ, ипак се ово Љубишино дело може узети као његов најозбиљнији улазак у просторе фантастике. Управо би Мијатов лик могао у том смислу повезати „Вјештица и поклон“ са *Тенцем*: у првом одељку он је, без сопствене жеље и намере, увучен у демонски свет (вештице, магијски ритуали), док у другом – чудом постхумне судбине – он са̂м постаје представник демонског света (вампир), у чије мреже овај пут без њихове жеље и намере, али сходно њиховом традиционалном поимању света увлачи друге људе. У наведеном контексту значајни су и елементи онирички фантастике које поседује „Проклети ка̂м“*: видовиѿи* и *ѿророчки/ѿрофеѿски* снови Друшка (негативног јунака ове приповетке), где му се пред крај приказују спектар боја претворен у умируће калуђере и Арханђео, који покушава њега са̂мог да

усмрти, укорењени су у нашу фолклорну онироманитику[5] (мада би се из перспективе модерне психоанализе могли, дакако, тумачити и као сновна пројекција Друшковог подсвесног страха).

Елементи ониричке фантастике присутни су и у неким другим Љубишиним приповеткама, пре свега у „Продаји Патријаре Бркића“ и у „Горде, или како Црногорка љуби“. У првом случају, реч је о видовитом сну главног јунака, у којем му се кроз одговарајуће слике отварају врата истине; у другом случају, реч је о језовитом пророчком сну налик некој биргеровској романтичној балади, али истовремено и структури наше фолклорне онироманитике (јер тај сан, у приповеци, биће протумачен управо онако како ће се и обистинити): главна јунакиња сања да је њен нестали драги зове у свој нови, пространији, подводни дом, где ће се она потом, уз његово мртво тело, стварно и упокојити. Ове две успешне онирички-фантастичке конструкције, уз развијеније ткање фантастичког у „Проклетом кâму“, потврђују да је Стефан Митров Љубиша дао не само важан допринос српској реалистичкој прози него и српској фантастици као особеном току наше књижевне традиције.

(2001)

5 О сновима у српским фолклорним веровањима видети др Радован Казимировић, *Чарање, гатање, врачање и прорицање у нашем народу,* Београд 1941 (посебно одељак „Гатање по значајним и судбоносним сновима“, стр. 312–328).

ФАНТАСТИКА У ДЕЛУ ДРАГУТИНА ИЛИЋА

Драгутин Илић представља једног од занимљивијих српских писаца чије је дело још увек недовољно проучено, те вредносно маргинализовано у нашој књижевној историографији. На известан начин његов литерарни опус остао је прекривен маркантном сенком Војислава Илића, свакако једног од највећих српских песника, тако да је Драгутин Илић у књижевноисторијском контексту углавном помињан у вези са својим млађим братом Војиславом. Додуше, у новије време наша наука му је посветила нешто већу пажњу (Павић, Леовац, Палавестра, Деретић), превазилазећи тако Скерлићево потпуно миноризовање овог писца. Но, то је заправо тек први корак ка потпунијој реафирмацији Драгутина Илића, наравно реафирмацији онога у његовом књижевном стваралаштву што поседује довољан књижевноисторијски и вредносни значај, као и извесну релевантност са становишта савременог књижевног искуства, из перспективе данашње рецепцијске свести.

Свакако да фантастичка компонента[1] у Илићевом делу задовољава последњи поменути критеријум и да управо данас, када

1 Под појмом фантастика подразумевамо једну специфичну уметничку (дакле, и књижевну) праксу, чије је главно обележје немиметичност, тј. суштинско напуштање и превазилажење *mimesis-a* као стваралачког принципа. То је онај тип уметничког стваралаштва који је још Платон назвао *phantastiké* (третирајући га као опреку *mimesis*-у), а чије је продукте означио као фантазма (у латинској верзији – *simulakrumi*): фантазме су, каже Платон, битно различите од миметичких копија. Дакле, фантастичка књижевна текстура не тежи имитацији одређеног „оригинала“ (тј. модела, тј. узора), не уважава његове спољашње и унутрашње пропорције, напротив – фантастичка текстура не поштује парадигматске односе и реализује се кроз неједнакост и разлику (а не кроз сличност) у односу на неке постојеће моделе (тј. „оригинале“).

фантастика представља један од главних путева за превазилажење миметичке уметности, та компонета задобија нову актуелност, несумњиво изразитију него што је поседују неке друге такође врло интересантне и важне ознаке његовог литерарног стваралаштва. Када је реч о тим другим ознакама, онда пре свега, треба имати на уму низ елемената у Илићевим књижевним радовима, који су интегрални део процеса рађања модерне српске књижевности (крајем XIX века), односно који су на линији стилско-поетичких струјања карактеристичних за прву етапу српског књижевног модернизма,[2] при чему и сама фантастика какву негује овај писац својим претежним обележјима припада истом контексту. Наиме, у оквиру своје фантастичке оријентације Драгутин Илић, поред осталог, тежи да појача и разграна психолошке димензије, показује интересовање за мистично (не само религијски одређено) и тајанствена духовна струјања Истока, а такође се окреће и ка антиутопијским SF просторима, или му фантастика, опет, каткад служи као средство ирационализације и специфичног онеобичавања доминантно реалистичке текстуре; све су то заправо шире литерарне одлике једног новог стила, поетички моменти карактеристични за једно ново књижевно раздобље. Исто тако, поједине странице књижевне фантастике исписане руком Драгутина Илића представљају изузетно значајне тачке у историји српске фантастике, тачније: оне или суштински обележавају њен улазак у квалитативно нову фазу развоја (рецимо, SF драма *После милијон година* један је од поузданих показатеља свршетка другог и почетка трећег периода у историји српске фантастике),[3] или пак досежу врло високе вредносне домете, који их сврставају у сам врх наше литерарнофантастичке традиције (што се превасходно односи на неколико приповедака овог аутора),[4] а изнад свега на кратки роман *Секунд вечности* и окултну романескну прозу *Песма једног живота (Аутобиографија одлазећега).*

2 О наведеним процесима и струјањима видети: Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности,* Београд 1986.

3 О периодизацији српске књижевне фантастике, коју овде подразумевамо, видети оглед: „Српска фантастика од средњег века до постмодерне“, објављен у одељку II ове књиге.

4 Приповетке „Игуманова сен“ и „Под земљом“ Божо Вукадиновић је уврстио у своју *Антологију српске фантастике* (Замак културе, Врњачка Бања 1980).

Фантастика се у делу Драгутина Илића, иначе, реализује у различитим видовима и типолошким обрасцима, али је, по правилу, лишена везаности за накнадна разумска разјашњења, тј. за известан рационални кључ, који би њену немиметичку структуру *post festum* превео у раван миметичког, тј. наметнуо јој реалистички расплет (код Илића је, дакле, међи онај модус фантастике који Тодоров назива „фантастично-чудно“,[5] а који се у суштини не би могао окарактерисати као чиста фантастика). Занимљиво је да Драгутин Илић показује склоност ка модернијим типовима фантастичког дискурса у којима премисе религијске или фолклорне имагинације више не играју улогу врховних, фундаменталних одредница, штавише, на моменте се он исказује и као смели иноватор (најочигледније када је реч о SF моделу, јер овај писац даје прво *йраво,* жанровски потпуно развијено SF остварење код нас, за које – с обзиром на то да је реч о антиутопијској драми – осамдесетих година XIX века, када је пише, није могао имати релевантнијих узора ни у светској литератури), али, с друге стране, истовремено не напушта сасвим ни старији фантастички код, оличен, рецимо, у књижевној реализацији хришћанске пројекције сакралног или коришћењу елемената фолклорне фантастике и хорора[6]. Најзад, ваља уочити да, иако се код Илића фантастичка компонента не јавља увек као апсолутна доминанта целокупне структуре текста, него неретко има улогу само једне од структуралних детерминанти (или је каткад чак сведена на безначајни онеобичавајући импулс), он се ипак и квантитетом, а још више квалитетом својих књижевнофантастичких интересовања указује као један од главних „фантастичара“ у минулим периодима српске књижевности. То, поред осталог, значи и да је током свог стваралачког века Драгутин Илић континуирано неговао фантастичку литерарну праксу, тј. да такво опредељење није за њега представљало само тренутни, помодни интерес, о чему, уосталом, речито сведочи чињеница да је једно од најзначајнијих дела ове врсте дао у првим, а друго у последњим годинама свог књижевног

5 Цветан Тодоров, „Чудно и чудесно“, *Off*, Загреб без год., бр. 2–3, стр. 88–89.

6 О наведеним типовима фантастичког дискурса видети: Сава Дамјанов, *Корени модерне срйске фанйасйике,* 1988.

рада: *После милијон година* Илић објављује још давне 1889, као тридесетогодишњак са тек зачетим књижевним опусом, а *Секунд вечности* 1921, само неколико година пред смрт, када је тај опус већ заокружен...

• • •

Сасвим оправдано се сматра да је главно подручје литерарног стваралаштва Д. Илића драмска књижевност, не само због тога што је у овој области био најпродуктивнији (написао је преко двадесет драмских текстова) него и стога што је – по мишљењима неких проучавалаца[7] – управо у овом жанру Илић дао највећи допринос српској књижевности. У вези са тим, релевантност Илићеве фантастичке оријентације убедљиво потврђује чињеница да је он фантастику интензивно неговао баш у свом драмском стваралаштву: њоме су у извесној мери прожета готово сва Илићева драмска остварења (изузимајући неколико комедија), при чему нека у потпуности припадају простору књижевне фантастике (тј. реч је о правим фантастичким драмама).

Групу Илићевих драма (углавном историјских и трагедија) у којима је присутна фантастичка компонента, али не као главна одредница целокупне структуре дела, представљају остварења као што су, рецимо, *Јаквинта* (1883), *Прибислав и Божана* (1887), *Саул* (написана 1889, објављена 1906), *Незнани гост* (1907) или *За веру и слободу* (1890). За ове драме је карактеристично да или додирују просторе прасловенске прошлости (односно њима блиске просторе националноисторијског мита), или се баве библијском тематиком (*Саул*), дакле, такође подручјем превасходно везаним за легенду и мит (само са другачијим предзнаком); друга њихова карактеристика је да фантастичка компонента ту, по правилу, није сведена на минорну улогу, тј. није јој додељено безначајно структурално место, већ се реализује као један од важнијих структуралних чинилаца (најчешће је њоме одређен неки битнији сегмент драмске радње).

7 Видети: Славко Леовац, *Портрети српских писаца XIX века,* Београд 1978, стр. 281 и Реља З. Поповић, *Драгутин Ј. Илијић,* Београд 1931, стр. 22.

Тематски оквир углавном је наметнуо преовлађујуће типолошке парадигме фантастике у овим драмама: тако се у њима најчешће срећемо са фолклорном фантастиком, ослоњеном на митска бића прасловенске провенијенције (као што су виле, Перун, подземни дух Нежит и сл.) или на елементе народне магијске традиције; осим тога, овде наилазимо и на фрагментне хришћанске пројекције сакралног, а извесне хорор секвенце, у којима се појављује Дух – односно Сен – убијеног *Јаквинта, Саул*), треба приписати пре утицају Шекспира него континуитету хорор фантастичке струје у нас. Када је, међутим, реч о претходно поменутим облицима, могла би се исказати управо дијаметрално супротна тврдња: својим интересовањем за прасловенске теме у фантастичком кључу, Драгутин Илић се – уз свог брата Војислава – указује као досад непримећен мост између наше старије и новије традиције тог типа, тј. између грофа Ђорђа Бранковића, Јована Рајића, Павла Соларића, Глигорија Трлајића, Јефтимија Поповића, Јована Суботића или Јоксима Новића Оточанина, с једне, и Растка Петровића, с друге стране.

Другу групу Илићевих драма представљала би остварења попут *Женидбе Милоша Обилића* („чаробне игре у три чина“ из 1898, која је доцније објављена и играна – као опера – под насловом *Вилин вео*), затим „драмске визије“ *Женик слободе* (1904), која је на сцену постављена под насловом *Виђење Карађорђево,* или ораторијума *Васкрсење* (1912), који заправо представља драмску прераду истоимене Илићеве приче из *Светлих слика,* прозног циклуса рађеног на библијске мотиве: у овим делима фантастичко начело је преовлађујуће, фантастика је апсолутна доминанта целокупне текстуалне структуре. Ипак, ова остварења се могу назвати правим фантастичким драмама само уз извесну ограду, пошто у појединим слојевима унеколико инклинирају ка алегоријском дискурсу (што је најочигледније у *Женику слободе*); иначе, већ из самих наслова се види да су у питању дела која свој фантастички ослонац налазе у сличним тематским подручјима као и драме из претходне групе, тако да овде, типолошки гледано, претеже фолклорна фантастика са својим карактеристичним реквизитаријем *(Женидба Милоша Обилића)* или хришћанска пројекција сакралног *(Васкрсење),* мада се

јављају и елементи модернијих фантастичких временско-просторних конструкција *(Женик слободе).*

Уопште узевши, фантастичка компонента Илићевих драма више је заснована на обнови и извесној модернизацији постојећих, старијих парадигми (зачетих још у фантастичком слоју српског предромантизма), него на истраживању нових могућности књижевне фантастике. Међутим, то се не може рећи управо за најзначајније Илићево драмско остварење, за фантастичку (антиутопијску) драму *После милијон година* (1889), где он отвара просторе који ће истинску актуелност у литератури (не само нашој већ и европској) стећи деценијама касније. Већ смо нагласили да је то прво *право* SF дело у српској књижевности, пошто претходни – предромантички и романтички – наговештаји овог жанра у нас (неколико фрагмената из *Фисике* А. Стојковића, „Сан на Божић“ Симе Милутиновића Сарајлије, „Бајка“ Јована Суботића) ипак нису до краја развијени и у потпуности реализовани као SF. Када је, опет, у питању европски контекст, треба имати на уму да је Драгутин Илић *После милијон година* написао и објавио шест година пре Велсове *Временске машине,* дела које се обично сматра претечом модерне антиутопијске SF струје (чији су најпознатији продукти *Ми* Јевгенија Замјатина, *Врли нови свет* Олдоса Хакслија и *1984* Џорџа Орвела).

Иначе, сам писац је за ову драму једном приликом рекао да у њој приказује „какав ће садањи човек после милијон година изгледати према живом човеку који ће онда постојати“, што наравно подразумева претпоставку о томе да се „природа свом стварању савршенијих облика“ неће зауставити на *homo sapiens-у*.[8] Очито, за Илића је питање човека будућности заправо питање еволуције, у чему је садржана основна разлика између ове његове драме и савремених антиутопија (или *негативних утопија,* како се тај жанр такође назива у литератури), у којима је друштвено устројство будућности оно што дубоко одређује новог човека, тј. призма кроз коју се он превасходно сагледава; стога, рецимо, поменути романи Замјатина, Хакслија или Орвела са подједнаком пажњом сликају чисто људске особине једног новог човека и сам друштвени пројекат

8 Видети: „Драгутин Илић“, *Бранково коло*, 1907, стр. 325

неког будућег времена. Код Илића је, међутим, ова друга димензија готово сасвим потиснута: његова визура усмерена је ка етичкој и психолошкој димензији проблема, он приказује човека будућности пре свега са становишта особина/одлика које је његово – Илићево – време сматрало примарним ознакама хуманог бића. Наравно, Илићева визија наших далеких потомака тамна је и негативна, пошто он еволуцију види као прогрес човечанства у техничком смислу, али као изразити регрес у етичком емоционалном и уопште хуманом смислу: у драми *После милијон година* еволуција је, дакле, приказана као суштинска инволуција свега истински хуманог у човеку, тј. онога што човека – по Илићу – у бити и чини људским бићем.

Дехуманизовану будућност представљају нови људи Духо-света, који само спољашњим изгледом подсећају на човека, а иначе су у свему другом сасвим различити од њега: бесмртни су, лишени емоција и потпуно сведени на *ratio,* поседују огромно знање и максимално развијену науку, захваљујући чему господаре космосом и све им је доступно и могуће, заправо, то су створења која су себи креирала један савршен, бесконфликтни свет апсолутне среће, блаженства, спокоја и техничке свемоћи, али је то заправо нељудско савршенство, моћ којој недостаје стварна људска боја. Насупрот тим новим становницима Земље стоје два последња преостала човека, Натан и његов син Данијел, представници „изумрле животињске (мајмунске) врсте, којој је у зоологији име homo sapiens“ – како то каже Зораи, научник из Духо-света. Структура драме темељи се заправо на контрасту између некадашњег човека (тј. свега што је суштински одређивало његов свет и њега самог), с једне стране, те нове „људске“ расе и њеног Духо-света, с друге стране: то је основни и најоштрији контраст, који је континуирано изражен, пошто су две наведене равни у непрестаном додиру. Међутим, треба уочити да слична (иако не тако оштра) контрастна структура детерминише или барем наговештава и поједине релације унутар сучељених светова (који очигледно, сваки за себе, нису апсолутно хомогени): унутар Духо-света, евидентна је, рецимо, тензија између Меркуријанаца и Земљана, а извесна разлика постоји и између његових мушких (који су сушта рационалност) и женских ликова (којима у бити такође доминира *ratio,* но, он као да у њиховој подсвести није пребрисао све

трагове традиционалног женског импулса); када је, опет, реч о последњим *homo sapiensi*-ма, иста формула је присутна у приказивању Натана као типичног древног мудраца, резигнираног и помиреног са бесмислом сопствене егзистенције, насупрот Данијелу, који, у ствари, представља правог романтичног јунака, ватреног, бурног, бунтовног. Наравно, само тако конципиран Данијел могао је одиграти улогу иницијатора и главног носиоца драмског заплета, чија је (нео)романтичарска боја такође очигледна: наиме, Данијелова љубав према Светлани, жени из Духо-света, представља врло погодан фон за уверљиво осликавање понора што дели човека од његових потомака, који ће Земљу насељавати „после милијон година". Ако Данијел, заљубивши се, види у Светлани идеалну драгу, она не само да га непрестано посматра као редак живи примерак изумрле врсте него је – отуђена од своје људске суштине – сасвим неспособна да схвати шта је то љубав (пошто су осећања уопште за њен род нешто анимално, нешто што је изван искуства Духо-света); ако Светлана у једном тренутку прихвата Данијелове нежности, удовољавајући свим његовим љубавним жељама, она то заправо чини верујући да ће га тако припитомити (она је и иначе позната у свом свету као вешта укротитељица звери), а када Данијел, прозревши лаж, покушава да се убије, Светлана наређује да га затворе у кавез „јер је опет подивљао" и сл. У овом контексту разумљива је и жанровска одредница из поднаслова драме *После милијон година* („трагикомедија"), при чему је трагикомичност обострана – из перспективе старог човечанства она се дакако односи на нове становнике Земље, али из перспективе Духо-света трагикомичан је управо некадашњи човек; отуда и изразит иронички набој, а та комичко-иронијска линија води Илића и до гротескног и црнохуморног, што овом делу подарује додатне потенцијале модерности. Чини се да би и ови потенцијали могли представљати подстицајну основу за евентуално савремено извођење драме *После милијон година,*[9] тим пре што такве компоненте релативизују извесну патетичност (која овде произилази из

9 Једну ТВ адаптацију фрагмената из ове драме дао је 1973. године редитељ Јелашин Синовец, видети: Душан Михаиловић, „Три незавршена позоришна комада Драгутина Илића", *Зборник Матице српске за књижевност и језик,* 1981, XXIX, 1, стр. 105.

помињаних неоромантичарских примеса) и на тај начин примарни, антиутопијски код приближавају данашњем конзументу (коме је и иначе близак овакав тип SF књижевности, где се превасходно отвара одређена филозофско-психолошка проблематика, а мање се инсистира на блеску техничко-технолошких чудеса и трикова).

• • •

У својим приповеткама и новелама Драгутин Илић је такође неговао фантастику. Свакако да је то највише дошло до изражаја у *Светлим сликама из првих дана хришћанства* (I–III, 1896–1898), које су иначе још за ауторовог живота имале неколико поновљених издања и биле превођене на стране језике, тако да представљају вероватно његово најпопуларније дело. У *Светлим сликама* Илић се везује за ранохришћанске, углавном библијске легенде, где налази теме које одговарају његовом лирском сензибилитету и неоромантичарском укусу, посебно идеализацији многих запостављених духовних вредности и уверењу да је мистично (односно мистеријско) простор истинске спознаје, тј. саме истине. Овако тематски одређене, приче из циклуса о којем је реч, по правилу, подразумевају фантастику као релевантну структуралну компоненту, а неретко и целокупном структуром припадају простору фантастичке књижевности. Међутим, поменути тематски кругови нужно су имплицирали и њима адекватне фантастичке парадигме, тако да у овим причама доминира један препознатљив, сасвим традиционални тип фантастике (хришћански обојена пројекција сакралног), чији су религијски кодови нескривени, а топои крајње експлицитни. Зато су у *Светлим сликама* – са становишта фантастике – најзанимљивија она остварења у којима се унеколико превазилази или барем усложњава монолитност религијског одређења фантастичког дискурса: такве су, рецимо, приче „Богојављење“ и „Ананије“, у којима запаженију улогу игра и онирична фантастика, или „Иродијада“, где срећемо елементе карактеристичне за хорор.

Неколико занимљивих, но битно другачијих фантастичких приповедака Драгутин Илић објавио је изван *Светлих слика,* у збиркама *Новеле* (1892) и *Приповетке* (1905), или у часописима чији је

редован сарадник био (*Бранково коло*; *Босанска вила*, *Демократија* и др.). У овом контексту треба споменути „Вештицу“ (у *Новелама* из 1892), где Илић улази у просторе фолклорне имагинације, али на крају – што иначе није његов обичај – даје рационално/реалистичко разрешење привидно фантастичких збивања и слика; истим имагинативним просторима припада и прича „Опсада Београда“ (*Босанска вила*, 1903), само што ту фолклорна фантастика не подлеже накнадним рационалистичким интервенцијама, него се, напротив, реална/историјска факта приказују и осмишљавају у особеном фантастичком кључу. Приче „Божићна легенда“ (*Бранково коло*, 1898, а потом у *Приповетка*ма, 1905) и „Не да Арапин“ (*Демократија*, 1919) такође заслужују да се издвоје: прва почива на карактеристичној профетској ониричко-фантастичкој конструкцији, што представља њену суштинску детерминанту (док извесна религиозна обојеност – са становишта саме фантастике – функционише више као декор, који у најбољем случају профетском сну обезбеђује додатну аутентичност); друга поменута прича представља позни одјек источњачких повести (које су у српској књижевности прави процват доживеле у предромантизму и романтизму) и заснована је на старом муслиманском веровању у „кисмет“. Но, највредније књижевнофантастичке домете у овом жанровском контексту Драгутин Илић је дао у приповеткама „Игуманова сен“ и „Под земљом“ (обе у *Новелама* из 1892), где се посебно интензивирају психолошке димензије и исходишта фантастике, захваљујући чему се овај писац (као и својим раним продором у SF жанр) указује као један од првих весника новијег раздобља српске литерарно-фантастичке традиције (сличне моменте срећемо у то доба и у Матавуљевим *Београдским причама*); најзад, приповетка „Под земљом“ савременом читаоцу (али и интерпретатору) може бити интересантна и као необичан спој хорора и фантастике реалности...

• • •

И поред несумњивих резултата које је Драгутин Илић дао у својим приповеткама фантастичког карактера, роман ипак представља прозни жанр у којем се овај свестрани стваралац најубедљивије потврдио

као значајан писац фантастике. Елементи чудесног и фантастичког појављују се већ у његовим реалистичким романима *Хаџи-Ђера* (1897) и *Хаџи-Диша* (1908); у првом од њих реч је углавном о онирички-фантастичким импулсима, док се у другом на моменте додирује свет хришћанских чудеса (али превасходно у хуморно-иронијској визури). У сваком случају, ово више сведочи о укусу Илићевом за фантастичко (који се рефлектује чак и у потпуно реалистичкој текстури), пошто поменути елементи ни у *Хаџи-Ђери* ни у *Хаџи-Диши* не функционишу као релевантније структуралне детерминанте.

Међутим, наредна два Илићева романа – *Песма једноī живоша (Аушобиоīрафија одлазећеīа)* (1916) и *Секунд вечносши* (1921) – несумњиво спадају међу најважнија и најзанимљивија фантастичка остварења у српској књижевности. Оно што ова два дела повезује није само истоветан миље уводне повести (будистички манастир Неврити-Марго на падинама Хималаја и његов старешина гуру Рамасвами) него и сличан филозофски предложак као темељно исходиште фантастичког дискурса (реч је превасходно о духовним традицијама Индије – не само о будистичкој струји – али се местимице препознају и трагови староегипатских религијско-мистичких учења, као и идеје нововековног европског херметизма). Када је писао ове романе, дакле, у последњој деценији живота, Драгутин Илић се не само у литератури већ и у стварности потпуно окренуо езотерији и мистици,[10] те у том контексту (а не као пуку литерарну игру) ваља разумети и готово идентичну мистификацију на којој су засноване поменуте уводне повести: у оба случаја наратор говори о томе како је, боравећи у хималајском манастиру Неврити-Марго, дошао до рукописа који садржи причу неког древног посвећеника у највише тајне (причу о његовом путу спознаје и искуствима што их је доживео на том путу), тако да даљи ток романа представља, у ствари, презентацију тог рукописа (ради се, дакако, о познатој форми „пронађеног рукописа“).

Песма једноī живоша (Аушобиоīрафија одлазећеīа), писана у Кијеву 1916. године, као да је на неки необичан начин поновила

10 О томе сведочи његов пријатељ и биограф Реља З. Поповић, видети: *нав. дело,* стр. 13.

судбину древног рукописа, из којег преноси визије незнаног посвећеника: наиме, до данас је остала необјављена, дакле, и сама представља *рукопис* Велике тајне, Скривене истине, Мистичног просветљења. Иначе, ово дело пре би се могло назвати романескном прозом него романом у традиционалном смислу тог појма, јер одговарајући фундаментални жанровски елементи (фабулативно--сижејна конструкција, ликови и сл.) нису интензивније развијени, заправо су тек назначени или сасвим симболични. Поднаслов „аутобиографија одлазећег" више је замка за читаоца јер од класичне, спољашње аутобиографије ту нема ни трага: напротив, реч је о езотеријској „аутобиографији", о опису унутрашњег путовања стазом која води до Спознаје; зато се тема овог дела – уз не случајну асоцијацију на један од најлепших гностичких списа – може одредити као *тајна објава духовног космоса* (објава која је упућена „долазећима", како стоји у поетској посвети *Песме једног живота [Аутобиографија одлазећега]*). Занимљиво је да структура овог романескног остварења, иако карактеристична за херметичке списе, на известан начин следи пикарску парадигму: то је својеврсна спиритуално-пикарска структура, пошто је доиста заснована на једноставном низању пустоловина „главног јунака", али искључиво *спиритуалних, унутрашњих* пустоловина. Свако поглавље (врло индикативних наслова: „Сфинга", „Тројица једнога Ја", „Сновиђење", „Мој Демон", „У новом Храму" и сл.) описује, у ствари, одређену фазу Пута иницијације, тј. Симболе, Визије и Значења који се у тој фази указују. Тамне и светле слике смењују се у тананој фантастичкој игри овога текста, игри која директно уводи у сферу оностраног, есхатолошког, вантелесног и ванвременског, у простору Друге стварности: свако Откровење део је Вечне Суштине, ка којој креће искушеник, вођен мудром руком свог Учитеља-адепта у *Песми... (Аутобиографија одлазећега),* названог Велики Старац (карактеристично је и место одакле искушеник полази на тај унутрашњи Пут, после којег ће и сам постати адепт-Посвећеник: то је египатска пустиња, у подножју пирамида и Сфинге). *Песма... (Аутобиографија одлазећега)* од изузетне је важности за српску књижевност не само због свог квалитета (па и извесне формалне модерности) него и због чињенице да она у нашој

литерарној традицији нема прави пандан, мада дела такве врсте нису ретка у свету: ту (Илићева *Песма... (Аутобиографија одлазећега)* заправо припада оном жанру који је најуспешније репрезентовао Кастанеда својим циклусом о Дох Хуану).

Секунд вечности, за разлику од *Песме једног живота (Аутобиографија одлазећега),* има знатно развијеније сновне елементе романескног жанра, тако да му ауторов „источњачки роман“ сасвим одговара. „Пронађени рукопис“, који наратор овде преноси, садржи историју несрећног принца Пањати-Сахиба, будућег гуруа и легенде манастира Неврити-Марго: младом принцу Судбина ће подарити просветљење највишом Спознајом (самом Истином), показујући на његовом личном примеру да је живот само сан, да је стварност заправо нестварност; да је сав материјално-видљиви свет само опсена, пука обмана наших чула, и да изнад свега тога стоји Вечност, као једина права реалност, која егзистира изван просторно-временских (и уопште, изван свих *овоземаљских*) појмова и мера. Та кратка али парадигматична животна прича Пањати-Сахиба могла би се поделити на три дела, који, пошто роман почива на класичној континуирано-линеарној нарацији, представљају и три основна сегмента његове фабулативно-сижејне конструкције: у сваком од њих постоји по једна жена коју несрећни принц бескрајно воли, а која је, у ствари, инкарнација исте женске суштине. Најпре је то тајанствена девојка са језера, која егзистира негде на граници између привиђења и стварности, девојка чији је једини материјални траг једна необична ружа чудесног мириса: први период Сахибовог живота завршава се увенућем мистичне руже-невесте. Међутим, како каже стари свештеник Кабир: „Ружа је увела и сан који је носила собом, но њен *дух* остао је жив“. Тај дух, оваплоћен у младој Дамајанти, принц непогрешиво препознаје и од тог часа почиње други део ове приче. Дамајанта је стварнија од руже-невесте, но и њена душа везана је за ружу, коју ће као амајлију поклонити Сахибу када пође у рат. Ипак, несрећни принц и овог пута губи љубав: ружа вене и Дамајантин живот се гаси заједно с њом, али девојка не жели да се Сахибова љубав такође угаси и заветује га да се ожени њеном посестримом Радхом, верујући да ће управо у Радхи наћи исто оно што је некада нашао у њој. То је заправо почетак трећег, последњег

поглавља овоземаљске судбине принца Пањати-Сахиба, будућег гуруа: после Дамајантине смрти он искрено тугује, али све више умрлу драгу почиње препознавати у Радхи, тако да ускоро приступа испуњењу датог завета. На сам дан свадбе Пањати-Сахиб испуњава и други део завета: силази на тренутак у Дамајантин гроб да би јој подарио једну ружу из Радхиних недара, а када је – пољубивши је и погледавши последњи пут њено мртво лице – изашао из гроба, обрео се у потпуно непознатом временско-просторном амбијенту. Пошто открива да је током кратког тренутка његовог боравка у гробу заправо минуло већ деведесет година и да се он – у том делићу секунде – преобразио у стогодишњег старца, Пањати спознаје смисао своје судбине и повлачи се у манастир, где својим ученицима проповеда Истину: да је „цео живот људски само један незапажени тренутак што га човек на земљи просања", да је „све обмана једног сна" и да „човек рачуна с временом, простором и дужином живота", али то је варка јер постоји само једно вечно, апсолутно Сада, „које је без зачетка и свршетка" и које је једино право станиште душе.

Осим на овакав филозофски концепт, фантастички дискурс у овом кратком Илићевом роману ослоњен је и на извесну симболичко-митолошку потку, особито када је реч о мистерији руже, која се указује као неки мистички центар тајанствене комбинаторике, чији је продукт окултна стварност-сан суштински потврђена животом Пањати-Сахиба.[11] Фантастички проседе овде се вешто користи игром стварности и сна, њиховим премештањем у оба правца, тако да ту егзистира својеврсна *маїијска збиља,* у којој се чудесна понављања, тајанствене подударности, реинкарнацијске метаморфозе и сл. током текста све више исказују као правилност, тј. као права, основна парадигма: у том смислу *Секунд вечности* могао би се поредити са фолклорнофантастичким моделом бајке (о чему речито сведочи и чињеница да је приповетка Ј. Веселиновића „Вечност", која је заснована на сличном временско-фантастичком обрту као и завршни сегмент

11 О ружи као еротском симболу, али и мистичком симболу поновног рађања, видети: J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Рјечник симбола,* Загреб 1983, стр. 271–272. Индикативно је да и у индијској традицији такође долази до изражаја оваква флореална симболика, што је свакако запазио и Драгутин Илић, добар познавалац индијске културе.

овог романа, у свом првом издању 1894. године објављена као „народна бајка“, тј. очито је рађена по неком усменопрозном мотиву). Као и у неким приповеткама, овде такође долази до изражаја Илићев укус за хорор (сцена у гробу са мртвом драгом), фантастички облик који су у нашу писану литерарну традицију увели још предромантичари, али се истовремено појављује и један мотив који је остао готово сасвим непознат дотадашњој српској фантастици (мада је у европској књижевности доста коришћен): то је мотив двојника, у *Секунду вечности* унеколико модификован и усложњен не само специфичним филозофским покрићем (идејом реинкарнације) него и вишеструком линијом двојништва (та линија води од девојке са језера, руже-невесте, преко Дамајанте, до Радхе). Ипак, оно што даје праву модерност фантастици у овом роману јесте једна особена концепција времена, акаузално померање просторно-временских релација, потпуна релативизација овог феномена, извесно инверзијско сажимање и проширивање времена (какво је добро познато савременој фантастичкој књижевности, иако није искључиво ослоњено на индијски филозофски предложак, који је овде очигледан); с друге стране, одређену драж за данашњег читаоца *Секунд вечности* може имати управо (због поменуте духовно-амбијенталне везаности за Индију, што је у наше време поново стекло књижевну актуелност (захваљујући, поред осталог, и великој популарности Хермана Хесеа).

У сваком случају, *Секунд вечности* – као и *Песма једног живота (Аутобиографија одлазећега)* – представљају романескна остварења која заслужују озбиљну ревалоризацију и која, уз драму *После милијон година,* обезбеђују своме аутору једно од значајнијих места у историји српске фантастике, али и у ширем контексту српске књижевности краја XIX и почетка XX века. Наука о српској књижевности остала је дужна посебно поменутим романима, чије постојање једва да је и евидентирала, што после Скерлићевог прећуткивања представља можда највећу неправду нанету несумњиво занимљивом и особеном ствараоцу Драгутину Илићу.

(1988)

ЈЕЗИК И ФАНТАСТИКА: ПРИЧЕ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Фантастичка проза Момчила Настасијевића (1894–1938), као и његова поезија уосталом, у први план истиче своју истинску језичку специфичност. Припадајући реду језичко-уметничких „надграматичара“ (како би то рекао његов пријатељ и поетички сродник Станислав Винавер), реду којем су пре њега припадали, рецимо, и један Кодер или Лаза Костић, Момчило Настасијевић је, као и сви припадници тог књижевног реда, првенствено пажњу критике привлачио својим песничким опусом. У сенци тог доиста бриљантног опуса, као да је остала помало занемарена чињеница да је и у својој прози (али и у драмама), Настасијевић такође својеврсни „надграматичар“, онај који ослушкује *тајанство* језика којим пише, онај који у *самом* језику гради како свој формални, тако и свој значењски код.

У овом контексту, фантастичке приче Момчила Настасијевића такође ваља посматрати као суштинске творевине једне специфичне језичко-немиметичке имагинације, као књижевна дела чија фантастичка компонента тежи да се оствари првенствено кроз језик, а тек потом – али не увек! – и путем традиционалних средстава (рецимо, фабулативно-сижејном конструкцијом и сл.).

Стога у њима, по правилу, не треба трагати превасходно за традиционалним књижевнофантастичким парадигмама, већ њихову фантастику ваља сагледавати као један фини језички отклон од разних видова миметичких дискурса. Стога такође Настасијевићеве приче из овог опуса, управо својим наведеним третманом фантастичког, често носе не само (несумњиве, доказане) одлике модернитета него крију и наговештаје постмодерног прозног дискурса.

Већ на почетку његовог стваралаштва, у *Раним причама* (које Момчило Настасијевић за живота није објављивао), видљиви су

трагови језичко-фантастичког кода о каквом је реч. Тако у причи „О заробљеним тајнама“, тајне су на известан начин персонификоване, од апстрактних појмова претварају се у жива створења, која и против воље свог чувара (који би се могао схватити и као метафорично представљени Приповедач) почињу „избијати из њега“, тј. напуштати га и показивати се у свету. Слично томе, у тексту „Свилени љубичасти конац“ приче оживљавају и траже од свог творца да их пусти да оду у свет, где после сусрета са тајанственом женом поново долазе свом аутору. Мотив тајанствене жене, иначе драг Настасијевићевој фантастичкој прози, присутан је и у причи „Страх“, која је сва саткана од преплитања стварности и сна.

У причама окупљеним у збирци *Из тамноī вилајета,* Момчило Настасијевић даје неколико правих ремек-дела приповедне фантастике. Ту је „Запис о даровима моје рођаке Марије“ са мотивом тајанствене, овде и *уклете* жене, која као да носи потајни демонолошки ореол и чија коб саздаје својеврсно мистично ткање стварности и смрти. *Реч је о животу оца Теодора овоī и оноī света,* опет, тематизује смрт дајући својеврсну апокрифну визију земље сенки чији казивач поседује карактеристично име – Марко Смрт. „Прича о недозваној госпођи и гладном путнику“ на мајсторски начин преплиће бајколике елементе (дочаравајући их и одговарајућим језиком), мотив тајанствене жене (овде са експлицитним демонолошким компонентама) и вишеструку симболику врта уткану у фантастичку текстуру. „Прича о Незнанцу“, са карактеристичним поднасловом „писана само за лаковерне“, као да покушава оживети древни (пагански) мит о Незнанцу, дошљаку из крајева о којима се не пита, заправо прерушеном божанству исцелитељско-магијских моћи.

Из збирке *Хроника моје вароши* ваља такође издвојити неколико прича фантастичког карактера. „Истина о Опакоме“ опет тематизује мистериозног незнанца, чије су моћи овога пута демонолошког карактера: овде Настасијевић као да еквилибрира између фантастичке предаје и њеног демистификације, односно – покушаја проникнућа у праву истину, коју она крије, „Родослов лозе Вампира“ најбољи је пример како се фантастички код у Настасијевићевој прози гради не толико везивањем за традиционалније или модерније

мотиве и моделе фантастике, колико радом језичке имагинације: главни јунаци, рецимо (као и у неким претходно навођеним причама), већ самим својим именом откривају фантастичке прерогативе које носе; породица Вампира носи то презиме, али њени чланови поседују како уклетост, тако и одређене ознаке које карактеришу вампире. „Ане кадије прича о ћир-Захиној коби“ тематизује једну врсту фантастичког еротизма, известан мистични изазов оног јунговског колективног несвесног, зов незнаних архетипова, који дубоко одређују Све(т). *Укопанка* је својеврсна инверзија класичног вампирског мотива, утолико што се моћ умрлог приказује много тајанственијом него што би то била простим повратком на овај свет (вреди запазити и интертекстуалну релацију која се успоставља именовањем гробара из ове приче именом Дакула). На крају, *Година* је чудесна паганско-пантеистичка прича, где силе природе ступају у најразноврсније односе са човеком, прича која садржи многе од претходно помињаних фантастичких мотива, али која изнад свега, заправо, прати и сазревање једне љубави.

Наравно, ваљало би рећи понешто и о микростилској фантастизацији прозног дискурса код Настасијевића, рецимо – на нивоу реченице која често поседује специфичан немиметички набој (створен ирационалним обртом и сл.). Фантастичке приче Момчила Настасијевића отварају и низ других занимљивих питања – од њиховог односа према осталим жанровима које је писао, па све до мреже сличности и разлике које успостављају са другим остварењима у историји српске књижевне фантастике. Неоспорно је, међутим, да им у вредносној хијерархији те историје припада изузетно важно место.

(1994)

ФАНТАСТИКА У ПРОЗИ ВЕЛИМИРА ЖИВОЈИНОВИЋА MASSUKE

Невелик прозни опус Велимира Живојиновића Massuke, запостављен у контексту његовог целокупног дела слично колико и он сам у контексту међуратне српске књижевности, пружа занимљиве могућности преиспитивања устаљених представа о стилској и поетичкој позицији овог писца. Његова једина за живота објављена збирка приповедака – „По трагу“ (1935) – сведочи о разноврсности Massukinih интересовања на том плану, која се креће у широком распону од фолклорно-историјске фикције („Муса и Марко“), преко устаљених реалистичких модела („Обавестио га“, „Писмен свет), до модерних скица (данас бисмо рекли: кратких прича) изразито урбано обојених („Смех“, „Мидинета“). Како год буде сагледана његова проза у једном темељнијем истраживању, свакако да се више неће понављати поједностављене опаске наше књижевне историографије о његовој претежној везаности за традиционалне моделе, односно о томе како је писао изван главних токова српске међуратне књижевности.

Изванредан пример за овакву тврдњу представља управо приповетка по којој је Massukina збирка насловљена „По трагу“. Приповетка или новела, могли бисмо се запитати, али за нас је од тих жанровских дилема много важније уочити да она започиње сном, а завршава се смрћу (сасвим експлицитним сном и сасвим експлицитном смрћу), па ако је смрт налик сну, а сан налик смрти, онда је ово прича о трагању за истим. Кроз тринаест поглавља (број никако није случајан!), пратимо кошмар главног јунака Витомира, који започиње повратком једног његовог опсесивног сна. Тај сан, сањан у различитим периодима и извесним варијацијама, носио је увек једну исту узнемирујућу слику: из рањеног људског тела

није истицала крв и он је увек то констатовао, свестан извесног пророчког значења таквог сна, које није добро, али које му није било сасвим јасно. Ипак, ускоро је почео да уочава тренутке у свом животу који су представљали реализацију одсањаног и он је осетио да живот није само у власти судбине него и других невидљивих сила, пре свега оних онирички. Негде је већ све записано, видели ми то или не (у сну или другачије), од тога се човек не може одбранити, нити му се може одупрети: „То што га сан некако није изненадио, што га на неки начин скоро очекивао, долазило је од неке преданости судбини и неминовности, преданости која му се постепено увукла у крв... одбрана је немогућна тамо где владају више силе."

Са таквим фаталистичким осећањем Витомир се упустио и у нову драму свог живота – драму љубоморе везане за његову жену, питајући се не *да ли* му је опсесивни сан нешто најавио (овај пут, у сну, извађено *срце* није крварило, баш срце – што, у контексту поменуте драме, није случајно!), него *шта* му то тачно (а свакако злокобно!) сан најављује. Све се већ, видимо, у овој Massukinoj причи одвија по законима који нису логично-каузални, тачније у реалности која прати алогику онирички, и читалац је од самог почетка овде у средишту фантастичког. Дилеме нема, рецепцијске збуњености и недоумице такође, и баш због тога – противно размишљањима Цветана Тодорова – овде дискурс фантастике делује сам по себи. Стога даљи ток приповетке управо по трагу сна и сновидовне визије води у неминовно – у убиство! Може се рећи да право из царства пророчких (профетских) снова, тј. из простора онирички фантастике, главни јунак Витомир улази у не мање фантазмагорично царство визија и халуцинација, тј. у простор делиричне фантастике. Након поменутог опсесивног сна, пред њим се негде у стварности „забеласала утвара", чију онтолошку суштину ће он покушати да одгонетне (да ли је то пуко привиђење или нешто друго?). Међутим, уместо да на том путу одгонетања Витомир дође до разрешења, њему се само појављују нове визије и халуцинације: оне га на неки начин сасвим лишавају идентитета, он почиње све више да живи у њиховим кодовима него у кодовима саме реалности. У таквим сликама увек се појављује његова жена у загрљају другог и дешава се нешто страшно, а фантастички статус

таквих слика Massuka ће мајсторски потврдити тако што оне (уз онирички елеменат) током приповетке све више креирају збиљу, уместо да, сходно правилима спољашњег света, буде обрнуто; најзад, само убиство жене, којим се све завршава, није мотивисано у сфери стварности него ће управо сан и визије довести до тога да га Витомир уистину и изврши. Дакле, може се рећи да је приповетка „По трагу“ структурирана симулакрумски, тј. инверзијски у односу на рационалну (каузалистичку) логику реалности и да је њен фантастички потенцијал вишеструк.

Пре свега, сам главни јунак Витомир конципиран је као лик карактеристичан за фантастички проседе. Он живи више окренут својој унутрашњости него спољњем свету, међутим, та димензија не би превазилазила пуку психолошку нијансу да он није у непрестаном дослуху са ирационалним (сан, халуцинације), из чега црпе и неке посебне способности. Основна је његова моћ предестинације, која није везана само за оничирко: једноставно, он прво све зна, а тек потом се то и догоди (наравно, његове спознаје исказују се превасходно у слутњама и сликама). Испрва делује да је он заиста усамљен у таквом свету (сви око њега су сасвим другачији, тј. типични реалистички ликови), али крај приповетке отвара извесну дилему у овом контексту: наиме, збивања у стварном свету нису следила траг ничега што је било у супротности са Витомировим фантазмама, напротив. Зато и делује двосмислено питање које ту, на крају, поставља писац: откуда сељак (Витомир) зна да мисли? Двосмислено, јер Massuka као да тим питањем управо сврстава мишљење у свет реалног, а све оно што његов главни јунак представља негде другде, не сврставајући се сам притом ни на једну од тих страна. Исто тако, текстура снова и визија у овој приповеци обухвата – квантитативно гледано – готово исто толико простора, колико и реалистичка текстура: заправо, фантастичко и реалистичко су у сталном међуодносу, при чему током фабулативно-сижејне конструкције фантастичко све више доминира (не толико квантитетом присуства колико обрасцима који се у свету наративне збиље успостављају). С друге стране, интензитет интроспекције који је овде присутан морао је одвести у сферу подсвесних ужаса, који никада нису миметички устројени, посебно када су тако вешто литераризовани као што је то учинио

Massuka у приповеци „По трагу“. Занимљиво, парадоксално и врло ефектно: аутор се окреће миљеу готово идентичном миљеу српске сеоске приповетке из претходног столећа, градећи истовремено савремене, модерне облике фантастичког дискурса....

Већ и оваква, кроки анализа Massukine приповетке „По трагу“ отвара врата не само проблематизацији феномена фантастике у његовом делу већ и проблематизацији његове стилско-поетичке позиције у контексту наше међуратне књижевности. Рекао бих да Велимир Живојиновић Massuka свакако није био толико удаљен од актуелних књижевних кретања у свом времену као што је то да сада у критици углавном истицано, нити је по вокацији био традиционалиста, односно традиционални реалиста. Трагови ониричког, психолошког и фантастичког, поред осталог, речито сведоче о томе...

(2004)

ЧЕТИРИ ВЕРЗИЈЕ МИЛОРАДА ПАВИЋА

ВЕЧЕРА У КРЧМИ „КОД ЗНАКА ПИТАЊА“: ЈЕДНА ПРИЧА ДВОЈИЦЕ ПРИПОВЕДАЧА

Приповетку „Вечера у крчми ’Код знака питања’“ Милорад Павић објавио је пре три деценије и она је у то време пленила пажњу пре свега као једно од његових карактеристичних остварења у којима главну улогу играју живе, стварне личности (тј. ауторови савременици), али и као остварење које – упркос претходној чињеници – представља врхунски домет књижевне фантастике. Овај типично *павићевски* парадокс (природа ликова – природа текста!), разрешава већ сама чињеница да два јунака приче, ауторови пријатељи Зоран Мишић и Божо Вукадиновић, у тренутку њеног писања (који се поклапа са временом радње), више нису међу живима: они се појављују као својеврсни гласници загробног света, па је стога за њих везана хорор фантастика. Друга два јунака су сам Павић и Влада Урошевић, који овде наступају заједно са одговарајућим фрагментима своје прозе, тако да је за њих везана мрежа интертекстуалности (односно фантастичких постмодерних образаца заснованих на Тексту), али и једна скривена нит, која води ка нечему што тек данас привлачи врхунску пажњу, а то је хипертекст. Ако се зна да у књижевности поменуте јунаке „Вечере...“ обједињује изразита склоност ка фантастици, којом се баве и у прози (Павић и Урошевић) и у критици (Вукадиновић и Мишић, али и претходна двојица), онда се суочавамо са врло комплексном интертекстуалном, па и (имплиците) хипертекстуалном структуром ове приповетке...

...Задржимо се најпре на интертекстуалној мрежи Павићеве приче. Влада Урошевић, као њен јунак, овде улази са своје две приповетке („Хотел Лисабон“ и „Догађај на летовању“), чији су фрагменти директно, *цитатно*, инкорпорирани у *Вечеру...* “: Павић их чак научнички акрибично (или „научнички акрибично“) маркира

курзивом и у фусноти наводи одакле су преузети (из Урошевићеве збирке *Ноћни фијакер*). Ипак, осим овакве, експлицитне интертекстуалности, за Урошевића је везана и имплицитна, јер цитирањем прича из поменуте збирке отварају се не само врата ка њеној целини (уосталом, у „Вечери...“ се појављује јунакиња под меном Емилија, а читав један циклус у *Ноћном фијакеру* носи назив „Моја рођака Еми*лија*“), него и ка целини Урошевићевог опуса, који је, и у прози и у критичком и у антологичарском раду, изразито везан баш за фантастику и интертекстуалност (у вези са последњом, мање истицаном одликом, ваља подсетити на то да је овај аутор увек третиран као ерудитни писац, чак и као *поета докшус,* што данас отвара нове, веома важне рецепцијске шифре). У том смислу, може се рећи да је Павић у „Вечеру...“ увео текстове Владе Урошевића (изузимајући оне директно наведене!), у оној мери у којој читалац познаје опус овог аутора, да је рецепцијско-коауторска игра утолико сложенија што су овде интертекстуалне асоцијације на релацији Павић–Урошевић шире (ерудитни писци траже истоветног читаоца!), те да би, после „Вечере у крчми ’Код знака питања’“, читања и значења *Ноћноī фијакера* (посебно цитираних прича!) такође могла задобити нову димензију, у којој би се открило и ново коауторство, овог пута на релацији Урошевић–Павић. Узели бисмо, дакле, у руке испрва сваку од Урошевићевих прича које овде Павић користи, па бисмо у њих уносили одговарајуће фрагменте „Вечере... “, потом бисмо ишли даље, у хоризонт *Ноћноī фијакера* уводили бисмо *Рускоī хрша* (збирке у којој је „Вечера... “), да би се нужно отворила кореспонденција и са Павићевим (прозним, али и књижевноисторијским!) делом у целини! Оваква постмодерна рецепцијска *арс комбинаторија* сасвим је легитимна не само зато што управо њу Павићева прича о којој је реч тако јасно нуди (барем као важну могућност сопственог читања!) него и зато што отвара нови моменат у идеји и пракси интерактивне књижевности: наиме, интерактивност више не мора бити својство једног текста, већ се она може (сасвим конкретно!) успоставити и између два и више текстова двојице писаца (или њихових фрагмената) – у електронском (дигиталном) медију, у компјутерском простору хипертекста свакако једноставније и атрактивније него у штампаном, али свакако најефектније у имагинацији стварног читаоца!

О томе колико Павић и овде рачуна на такву или сличну могућност, речито сведочи чињеница да је и сам у „Вечеру... “ експлицитно унео фрагмент једне своје старе приче („Цветне грознице“ из књиге *Гвоздена завеса*), што пажљивог читаоца подсећа да сличне поступке он често примењује (рецимо, „преоблачење“ сопствених песама у приповетке), дакле, да је ту реч о специфичном виду интертекстуалности, која се односи превасходно на сопствено дело. Код Павића та релација временом добија на важности, од *Хазарског речника,* па све до новијих романа можемо пратити једну нит, која не само имплицитно (што би било уобичајено за један овакав ауторски опус!) него и експлицитно повезује његове песме, приче и романе, тачније: романи апсорбују и уграђују у своје ткиво – на мање или више уочљив начин – одређене компоненте Павићевих песничких и приповедачких текстова. Наравно, у свему овом велику улогу играју и Павићеве књижевноисторијске студије и открића (српски барок и Венцловић пре свега!): круг се ту истовремено и затвара (ево целине ауторовог опуса!) и отвара – могућности интертекстуалних кореспонденција и интерактивних „крстарења“ каква смо малопре поменули, сада се отварају и на нивоу једног ауторског опуса у целини, сасвим конкретно, утолико што ће се повезивати одговарајући делови тог опуса. Од својих раних песничких и прозних текстова Павић такву могућност веома јасно сугерише, укључујући у ту сложену релацију и своје књижевноисторијске радове. Код њега није реч само о томе да је све то „писала иста рука“ већ и о томе да је та иста рука често комбиновала већ написано са делима у настајању, користила се претходним остварењима као грађом за нова или је од њих, сликовито речено, правила окна, куле-стражарнице и зидне украсе новог замка (рецимо, управо прича којом се овде бавимо носи наслов једне песме објављене неколико година раније). „Вечера у крчми ’Код знака питања‘“ у овом контексту може се схватити готово као Павићев аутопоетички текст, пошто се „из сна може изаћи само у причу“, али (судећи управо по овој причи!) и из приче се може изаћи само у причу, односно – у Књижевност! И ући у њу, дакако...

Те уласке и изласке, ту интертекстуалну мрежу Књижевности као интегралног феномена, у „Вечери...“ на посебан начин потврђују и шире Божо Вукадиновић и Зоран Мишић, преминули критичари,

који за разлику од живих писаца (Павића и Урошевића) не наступају експлицитно са својим текстовима, али њихова најбитнија остварења овде постоје у виду својеврсног „минус-поступка“, као одсутно знаковље, чије (под)разумевање изузетно разгранава како значења, тако и ширу структуру приче. Наиме, сетимо се тога да су оба критичара присутна као представници света мртвих, дакле, као гласници загробног живота и његових закона: управо се Божа Вукадиновић бавио вампиристиком и демонологијом у српској књижевности (још увек је на том плану незаобилазан његов оглед о Миловану Глишићу и фолклорној традицији), а Зоран Мишић је био познат по проучавању широког спектра проблема везаних за фантастичку књижевност (као уредник чувене библиотеке „Орфеј“ током шездесетих година прошлог века објавио је многа дела која додирују и подручје хорор фантастике). Ево чудног споја интертекстуалности и метатекстуалности, заиста ретког примера где смо у прилици да пратимо и рефлексије јунака (вампира) о вампиризму, дакле, својеврсне ауторефлексије, додуше, изван саме приче, али у текстовима који се природно могу везати за њу! Интертекстуална шифра добија још једну нијансу ако у рецепцијски хоризонт уведемо Вукадиновићеву *Антологију српске фантастике,* чији је један од „јунака“ Милорад Павић, а потенцијални (одсутни) „јунак“ могао би свакако бити и Влада Урошевић (зашто да не прочитамо и ово, сходно претходном читању, као особени „минус-поступак“?); слично би се могло рећи и за *Антологију француске фантастике* Зорана Мишића, где би не само наши приповедачи с правом могли да заузму место него и текстови Боже Вукадиновића о њима, на пример, у предговору или белешкама о ауторима, док би Урошевићев есеј о Мишићевом схватању фантастике свакако представљао занимљив поговор овој антологији...

Простор унакрсних читања и интертекстуалности који отвара Павићева „Вечера у крчми ’Код знака питања’“ огроман је чак и ако се узму у обзир само главни јунаци, а занемаре све друге компоненте које на том плану прича садржи. Међутим, тај простор (као што смо већ истакли) отвара могућности нечег далеко сложенијег и данас актуелнијег – могућности нелинеарног, интерактивног текста-хипертекста! Ако је хипертекст састављен од више текстуалних

јединица (*лексија*), чији међусобни распоред није унапред чврсто задат, тј. ако је пројектован као мрежа могућности (а не као готов продукт!), у којој читалац сам бира путеве њихове реализације и тако саставља мање-више кохерентну целину (али, увек само једну од безброј пројектованих верзија), онда је и могућност постављања „Вечере...“ као хипертекста – управо у њеним интертекстуалним варијантама – понуђена на њеном менију! У том случају, основни текст ове Павићеве приче био би у сталној и конкретној интеракцији са одговарајућим лексијама – текстовима Владе Урошевића, Боже Вукадиновића и Зорана Мишића и, наравно, са читаочевим изборима, који би у електронском (дигиталном) медију, уз помоћ компјутерске технологије (CD, миш, тастатура, екран монитора, линкови...) били готово неограничени.... И тада, у том случају, у приступу таквом хипертекстуалном остварењу названом „Вечера у крчми ’Код знака питања’“, овај оглед не би имао наслов какав сада има, него можда: ВЕЧЕРА У КРЧМИ „КОД ЗНАКА ПИТАЊА“: ЈЕДНА ПРИЧА ЧЕТВОРИЦЕ АУТОРА, или чак ЈЕДНА ПРИЧА ПЕТОРИЦЕ АУТОРА, ако бисмо узели у обзир и коауторство оног ко је – сасвим у духу интерактивности – први прочитао њене хипертекстуалне могућности...

(2002)

ФАНТАСТИКА КАО (ЛИТЕРАРНА) СУДБИНА

Четири књиге сабраних прича Милорада Павића, осим што представљају прави ужитак за сваког читаоца-сладокусца, поново подсећају на чињеницу да се њихов аутор с правом може сматрати родоначелником постмодерне српске фантастике. Ма колико овакво одређење, можда, делује преуско (или прешироко, зависи од угла посматрања), оно ипак најпрецизније изражава суштину Павићевог приповедачког умећа. Наиме, код њега је увек реч о фантастичним причама, дакле, о проседеу који надилази реалистички мимезис и остварује се као симулакрумска *Ars Combinatoria*.

Павићева комбинаторичка имагинација у причама се храни, пре свега, разноврсним цивилизацијским материјалом, најчешће

литерарне и историјске врсте. Међутим, ове последње одреднице не треба схватити у класичном смислу, већ у смислу постмодерног палимпсеста, који – како би то сам Павић рекао – не прави од стварности (истине) књижевност, него од књижевности стварност (истину). Такав третман фикционалног даје овој фантастичкој прози извесне прерогативе стварног, тако да је у њој могуће чак и упућивање дописа Орфелиновом *Маīазину* из 1768. године, или писма мртвима. У вези са тим, вреди подсетити и на временске инверзије, односно на оно „пренапрегнуто“ време које обележава дубинску структуру Павићевих прича.

Посматрајући *Гвоздену завесу, Коње свеӣоī Марка, Рускоī хрӣа* и *Извернуӣу рукавицу* управо по хронолошком редоследу њиховог објављивања, уочљиво је да се фантастички дискурс у њима развијао од нешто изворнијег модела „чисте фантастике“, преко парадигми модерне фантастике, до сложенијих, синтетичких облика постмодерне фантастике. Важно је истаћи да, типолошки посматрано, Павићеве приче кореспондирају са фантастичким парадигмама познатим у историји светске фантастике, као што су, на пример, пројекција сакралног (омиљена у хришћанској религиозној књижевности), хорор, ониричка, фолклорна и делирична фантастика, као и фантастика реалности. Међутим, иновативност Павићевих фантастичких прича почива на његовом продуктивном приступу тим парадигмама, на њиховом освежавању, осавремењавању и постмодернизацији (која долази до изражаја како у специфичном гномско ирационалном језичком идиому, тако и у наглашавању интертекстуалности, метатекстуалности или у новој комбинаторици традиционалних типолошких елемената). Индикативна је, на пример у том смислу Павићева прича „Вечера у крчми ’Код знака питања’“, где се остварује синтеза елемената ониричке, делиричне и хорор (прецизније – вампирске) фантастике. Само, ту су у улогама „вампира“ преминули критичари Зоран Мишић и Божо Вукадиновић (који су се истакли управо писањем о фантастици!), а делиричне слике долазе из прича самог Павића и Владе Урошевића; на крају, ониричко се све више претвара у саму литературу, као специфични простор фантастике (кроз реализацију тезе да „се из сна може изаћи само у причу“).

Заправо, може се рећи да Павићеве најбоље приче, као и оне нешто дужег обима, у том процесу постмодернизације напуштају ужи простор фантастике (иако и даље почивају на његовим компонентама) и остварују комплексније немиметичке дискурсе, у којима је фантастика, додуше, важна, али је ипак само једна нит наративне мреже. У том контексту вреди запазити поетску димензију његових прича, од којих су неке и настале као „препричане", затим, Павићеве песме, као и њихов ерудитски дискурс, који се на моменте ближи научном дискурсу; вреди такође запазити и Павићево поигравање са неким жанровским моделима (крими приче у „отровним огледалима", на пример), као и специфични еротизам, који многе од њих снажно обасјава изнутра. Најзад, када је о наративним дискурсима Павићевих прича реч, треба обратити пажњу и на један фини – чешће имплицитни него експлицитни – хумор.

У вези са немиметичким, наративним дискурсима Павићевих прича, стоји и још једна (уз фантастику) преовладавајућа одлика. Наиме, Павић је у њима реактуализовао саму нарацију као суштину приповедног уметничког текста, вратио је причу самој причи управо у време када је српска проза била опседнута неким другим моментима – као што је, на пример, проблем форме. Ова чињеница добија на важности ако се има увид у то да је Павић вратио причу самим њеним изоврима, исписујући је као својеврсни постмодернистички *mythos*, а знамо да је почетак приче управо у миту.

Отуда постмодерне фантастичке парадигме не само да битно одређују његове приче, него их – метафорично говорећи – оне напросто траже, захтевају, моле. Наиме, како је записано у једном стандардном лексикону страних речи и израза, мит јесте „бајка, измишљена прича о натприродним бићима и појавама", а у преносном значењу: „прича, измишљена прича". Дакле, враћајући се извору приче саме, Павић се по логици ствари вратио и њеној изворној, фантастичкој димензији („бајковитом", „измишљеном", „натприродном"). И у томе, поред осталог, лежи извесна чаролија, односно магија њихове рецепције. Заправо, као што се и њихов творац поставља у једну архетипску ситуацију, тако и читалац ових прича улази у ауру исте те архетипске ситуације. Речи чарају један имагинарни простор и претварају га у Свет, а они који упијају те

речи заиста улазе у тај Свет, заиста живе у њему – у Причи (макар док она траје. А можда и после?!). Зато се нимало случајно, Павићев компјутер зове управо – Хомер...

...Зато, такође нимало случајно, Павићеве приче потврђују свог творца као великог мајстора фантастике, али и фантастику као његову (литерарну) судбину.

(1994)

НОВА *КУТИЈА ТАЈНИ* МИЛОРАДА ПАВИЋА

Ако је својевремено, приказујући *Хазарски речник,* познати британски писац Ентони Барџес рекао да ова књига представља Кутију Организованог Знања, онда би се – у дну наведене синтагме – Павићев нови роман, *Унутрашња страна ветра,* као и претежни део његове раније прозе, могао назвати својеврсном Кутијом Тајни. За разлику од претходне две, *Хазарскої речника* и *Предела сликаної чајем*, нова романескна Кутија Тајни Милорада Павића не ставља читаоца пред битну дилему о могућим правцима читања, дакле, не служи се радикалном формалном мимикријом („прерушавањем" у форму речника, укрштенице, или неку трећу) да би тако променила не само уобичајену структуру романа него и смер његове уобичајене рецепције. Додуше, ни *Унутрашња страна ветра* не може се у потпуности читати на онај класични начин – континуирано, од почетка до краја, али понуђени рецепцијски модел ту није посебно компликован. Уосталом, за формално сналажење довољно је и упутство за читање дато већ у стандардном CIP-обрасцу за библиотечку каталогизацију књиге, где се наглашава да је „Други део романа штампан у обрнутом смеру", што подразумева да ова Кутија Тајни има два почетка, два тока, која се крећу један ка другом са супротних крајева књиге (као што је, у грчком миту, Леандер сваке ноћи морао пливати на супротну обалу да би стигао до Хере) и, најзад, два завршетка, која се додирују и спајају на средини *Унутрашње стране ветра*. Читаоцу, дакле, преостаје да обједини ова два дела (одељак о Хери и одељак о Леандру) и тако добије целину (тј. роман о Хери и Леандру), но, овде тај чин није

формално-рецепцијско питање, него је у домену *унутрашње стране* Павићевог најновијег прозног остварења.

Парафразирајући једног Павићевог прошловековног литерарног сродника, могли бисмо рећи да *Унутрашња страна ветра* представља књигу тајанства и маште у оном смислу у којем се сваки аутентични писац фантастике дубински ослања на те две категорије. Тиме смо додирнули једну од кључних димензија Павићеве прозне уметности – фантастику: *Унутрашња страна ветра* не лишава се поменуте димензије, али је ни не истиче увек у први план, пошто је овде у првом плану ипак сама *прича*. Но, то не значи да се у овом роману не сусрећемо са омиљеним Павићевим фантастичким обрасцима: то се, најпре, односи на сан, на ону формулу ониричке фантастике засновану на идеји о профетском карактеру снова или неком другом виду њихове мистичне везе са стварношћу. Такође је уочљива ауторова опсесија проблемом времена, а посебно оно карактеристично павићевско изокретање, „напрезање“ времена и његово просторно представљање (што је, уз још неке модусе временско-просторних игара, једно од универзалних исходишта модерне фантастике). Најзад, инверзија логичког каузалитета, промена „нормалних“ места узрока и последице, која се испољава и на микростилском плану, конкретније, кроз парадоксално-гномску реченицу, не само да подарује специфично обележје ауторовом језику него резултује и једном необичном, унутрашњом фантастизацијом таквих исказа, која озрачује читаву прозну структуру. Уосталом, када је реч о фантастичкој димензији Павићеве нове Кутије Тајни, ваља уочити да се њена конструкција – сасвим дирекнот и очигледно (тј. већ поднасловом) – везује за мит, те да се у тој вези „митизује“ свакодневица или савременост, односно успостављају се тајанствене, чудесне, па и фантастичке кореспонденције између речи, ликова и збивања у тексту и саме митолошке матрице (у овом случају, приче о љубави Хере и Леандра, коју је опевао песник Мусеј).

Али ту, у овој тачки, престаје прича о фантастици и отвара се простор за друге приче садржане у *Унутрашњој страни ветра*. Јер, Павићев нови роман је, више но фантастична *љубавна прича,* што читалац можда и неће открити на први поглед, читајући најпре

засебно (као што је и нужно) одељак о Хери и одељак о Леандру, јер се Хероније Букур, звана Хера, и Радача Чихорић, алиас монах Иринеј Захјумски, са чудним надимком Леандер, у тим одвојеним целинама заправо и не сусрећу, живећи у сасвим различитим временима (међусобно удаљени читава два века). Но, када се те целине (као љубавници) сједине, када се додирну њихови крајеви, где и Хера и Леандер умиру, (где се, дакле, негде око половине романа, њихове *смрти* додирују), те када се читалац присети Хериних речи да је Леандер допливао до ње (после којих она одлази брату у Праг, да би тамо изгубила живот) и Чихорићевих речи да су Херу од Леандра раздвајали таласи времена (а не мора), те да је несрећни љубавник до своје драге морао пливати кроз време (а не кроз воду), тада ће читалац схватити да се њихове судбине суштински преплићу, замењујући многе своје битне одреднице (Хера ће, на пример, умрети Леандровом смрћу, а он њеном): тада ће, дакле, читалац почети да склапа Павићеву љубавну причу о Хери и Леандру. Причу која, опет, није само то: јер је *Унутрашња страна ветра* и прича о мушкој и женској смрти, које нису исте, али које управо својом различитошћу, у спој у, чине извесно ново јединство, које подарује специфичну моћ обнављања онима што га досегну (ваљда у том смислу треба разумети и опаску Јована Делића да смрт са спољашње стране ветра доживљава Хера, а ону са унутрашње Леандер, но да управо та трагична – а једино стварно постојећа! – веза даје овој љубавној причи шансе за реинкарнацију, дакле, за један много *стварнији* облик постојања). Дакако, прича о мушкој и женској смрти указује и на један неупоредиво битнији моменат – на постојање два универзална принципа, две кључне парадигме (мушке и женске), које се не односе само на смрт, али које и у другим димензијама (а оне – усудимо се рећи – спадају у ред космолошки најрелевантнијих одредница) могу да се обједине, споје: стога, уосталом, постоје мушка (Леандрова) и женска (Херина) страна овог романа, као што су и примерци *Хазарскоī речника* били полно подељени; тек у спој у, та два пола, или те две стране, могу формирати праву целину која уистину и представља интегрални вид одговарајућег Павићевог прозног остварења. Може се, дакле, рећи да две поменуте стране у овој Кутији Тајни откривају, поред осталог, и причу о два модела судбине (мушком и женском,

који ипак може постати Један), о два осећања времена, вечности и живота (који се, по Павићу, налази у пресеку времена и вечности) али и о два начина распознавања скривеног смисла знакова, који – у комбинацији – имају знатно већу моћ (важнију утолико што све поседује своје скривени смисао: оно што је на изглед једноставно и јасно, заправо није такво, и обратно)...

За крај, требало би истаћи још нешто: *Унутрашња страна ветра,* чини се, садржи више аутопоетичких референци него било које друго Павићево прозно остварење. Те референце дате су углавном посредно, кроз пасаже о музици (која, иначе, игра запажену улогу у овом роману), кроз промишљање лингвистике снова, кроз опис Хериног списатељско-преводилачког метода и Леандровог градитељског, те кроз многе краће исказе о језику, сећању, нумеричкој, графијској и другој симболици. „Треба ствари које су удаљене једне од других, као што су то четири ока или четири инструмента, довести у везу, запослити их на истом задатку. Глувоме не треба свирати, ни немог појању у цркви учити. Не можеш добити партију карата играјући само срцем и маком. Мораш узети у обзир и пик и каро, мораш играти са све четири боје, мораш отворити четворе очи“, каже Манасија Букур и тако, метафорички, дефинише неке битне аспекте Павићеве поетике. А ускоро додаје, приближавајући се – на исти начин – још више њиховој суштини: „Инструмент у твојим рукама ни када свира не прекида везу са својим пореклом, са материјалом од којег је и са поступком којим је начињен и музика у ствари тек у вези с тиме добија своје покриће. Прсти и не свирају на виолини,него преко ње успостављају додир са основним елементима у води, ваздуху, огњу или под земљом и са њиховим тајнама, које су у сваком глазбалу удружене на други начин“. Или, ако бисмо уместо имена Хера у следећем наводу ставили име аутора ове Кутије Тајни, могао би се исти тај навод изврсно применити на специфични језик *његове* прозе (саткане, као и Херина стварност, у великој мери од снова): „И доиста, Хера као да се служила неким другим језиком, другачијим од језика њених савременика, мада је то био исти језик“... „Херин језик имао је све одлике и недостатке граматике снова коју је помно истраживала у својој књизи инвентара“. Има још много сличних места у *Унутрашњој страни*

ве̄тра, која сведоче о томе да овај роман делимично представља и (прикривену) постмодернистичку металитерарну причу, која – како би то рекао Александар Јерков – и јесте постмодернистичка управо зато што спаја стваралачки и херменеутички принцип (можда би, у том контексту, вредело размишљати и о томе који се актер – мушки или женски – више приближава којем од ова два принципа. Да ли је, уопште гледано, стваралачко, односно херменеутичко интензивније везано за један од полова – универзалних парадигми, или је и ту сједињење најсавршенији, најмоћнији пут? Говори ли нам Павићева нова Кутија Тајни, аутопоетички, и о томе?). у сваком случају, цитирањем или парафразирањем одговарајућих фрагмената из овог романа могао би се саставити текст који би, можда, сувереније од класичних књижевнокритичких текстова говорио о Павићевој прози, али и о његовом схватању прозне уметности уопште...

...А то схватање, како је и сам писац више пута истицао, подразумева релевантну и активну улогу читаоца, обраћање разноликим нивоима његове свести (и подсвести), једну *реверзибилну* рецепцију, која би требало – искористимо синтагму Ролана Барта – да донесе истинско *задовољство у те̄ксту* (а по Павићу, то задовољство је пропорционално радости и задовољству које је аутор осећао док је стварао текст). Верујући у то да је Павић и у *Унутрашњој страни ве̄тра* ту стваралачко-рецепцијску полифонију максимално реализовао, поверујмо и у то да ће сваки поштовалац његове прозе који уђе у нову Кутију Тајни истог творца бити у прилици да и у њој нађе управо ону тајну (већ знану или незнану) која ће потврдити то поштовање...

(1992)

ФУТУР ЕГЗАКТНИ

Крајем прошле године објављено је друго издање *Хазарског речника* на CD-у: сваком пасионираном љубитељу књижевности, посебно њене електронске верзије, ово ће представљати истински изазов за нове компјутерско-рецепцијске вратоломије, за једно бајколико комбинаторичко-имагинативно путовање. Али, и више од тога...

Отварање *Хазарскоī речника* налик је подизању завесе на барокној позорници: бљештави, бујни декор, богата разнолика музика, чудесни, каткад и надреални глумачки ликови који промичу сценом (принцеза Атех, рецимо, има модре демонске очи у хришћанској верзији, у исламској она је девојчица са погледом сатканим од страха, у јевреској – нестварна лепотица у измаглици снова). Ту су, наравно, и својеврсне „машине" (савршеније од барокних у сваком погледу!) за производњу фантазми, вишеструки вишедимензионални призори, који се не смењују у ритму бинске ротације, већ према нахођењу онога ко у руци држи миша, ту је најзад и глас самог аутора, који једним делом свог креативног бића доиста почива у бароку, а другим у небарокним световима хипертекстуалности (чији је и он лично књижевни творац).

Написао сам „књижевни творац" и одмах својој констатацији узвраћам питањем: да ли је ту, сада, уопште о књижевности реч? Или смо ми сведоци и саучесници рађања једне нове уметничке праксе, пространије и обухватније од хипертекста, мултимедијалности, интерактивности, електронске арт-подукције? CD *Хазарскоī речника* уверава нас да је отпочела ера једног новог синкретизма, чије су могућности разноврсније (рекао бих чак и несагледиве) у односу на изворни синкретизам, који је постојао у зору уметничког стварања: у односу пак на Гутембергову галаксију Гејтсова галаксија је неупоредиво радикалнија, структурално и онтолошки *друīачија* него што је она била о односу на предтипографску епоху. На неки начин, вратићемо се самом почетку. Извору: дело и читалац (гледалац, слушалац...) лицем у лице, присно, директно укључени једно другом у све(с)т, само што ће уместо светлости ватре у ноћи светлуцати екран компјутера...

Најзад, та непосредност ускоро ће (ако се то није већ десило) подразумевати и друга чула: мирис, додир, укус, као и „стварни" улазак у виртуелну стварност дела, учешће у њој (што значи мењање, ново формирање њених сегмената). И, дакако, излазак из ње...

Павићев најславнији роман више је него идеално штиво за такву врсту преображаја: из формално дисперзивног, нелинеарног штива у медијски простор, који омогућава потпуније, али

и (парадоксално!) лакше сналажење у његовој сложеној мрежи. „Скокови“ на одређене иконе свакако представљају интригантнији, примеренији и једноставнији(!) пут унакрсног читања одредница *Хазарскої речника* него традиционално прелиставање страница; мултимедијално читање, посебно брижљиво одабран визуелни материјал у њему, свакако доноси оно што је читалац ове књиге призивао; загонетно читање (а свакако на овом CD-у на неки начин може бити такво!) јесте нешто што је Павић и раније нудио, али сада уз знатно повећану дозу игривости и мистерије. Роман се, дакле, шири у простору (текстуалном, звучном, визуелном, али и негде између свих тих димензија), он постоји на много начина – зависи како га у ком моменту „склопимо“ – стога ни његова рецепција више није само рецепција, већ пре перцепција – један знатно комплекснији и динамичнији процес.

Још увек највећи део књижевности не би ништа добио (а ни изгубио) уколико би се са страница књига пренео на CD: заправо, уместо на хартији, лист по лист, читали бисмо дела на екрану, ред по ред. Међутим, постоје дела која – попут *Хазарскої речника* – могу истински живети један нови, усудио бих се рећи и квалитетнији, живот у овом виду: он је идеалан за оне њихове специфичности које штампани медиј може изразити само половично. Време такве нове уметничке праксе, која надилази књижевност и сваку појединачну уметност (односну традицију авангардних микс-медија) пред нама је, тачније, ми смо у њему. То није пуки граматички „футур егзактни“, он је заиста егзактан, стваран конкретан: међутим, само они који су САДА (презент!) у њему егзактно, имају праву шансу и за егзактну БУДУЋНОСТ (футур)...

(2003)

У ЗНАКУ КРУГА

„Круг је увек почетак, никада крај. Чак и кад стигнеш до краја Круга, дошао си, заправо, до новог почетка...“ Овим речима, већ у самом Прологу свог романа *Четврти круг*, Зоран Живковић уводи читаоца *in medias res*. Уводи га, у ствари, у само средиште Тајне, открива му Мистерију која је центар романескног круга, започиње један иницијацијски Пут који ће се – попут сваког иницијацијског Пута – на крају затворити сопственим почетком и тако на извесном вишем нивоу потврдити Круг који фигурира на фабулативно-сижејном нивоу.

Иако је након појављивања први Живковићев роман одмах сврстан у СФ-жанр (што и није нелогично с обзиром на доминацију тога дискурса, али и улогу аутора као нашег, вероватно најрелевантнијег теоретичара, преводиоца и популаризатора СФ-а), *Четврти круг* ни у ком случају не представља жанровски „чисто“ штиво – што се, у конкретном случају, исказује као несумњива врлина. Наиме, овде можемо регистровати својеврстан мимикријски улазак у жанр класичне фантастике (рецимо, у причи о Мајстору и Марији, која је умногоме заснована на средњовековној религијској фантастичкој парадигми „пројекције сакралног“), још важнији и развијенији наративни ток који се интертекстуално везује за детективски роман (Шерлок Холмс, Вотсон, Дојл – који су, овде, смештени у СФ-контекст), те – најзад – непрестано инсистирање на микро и макро симболичком дискурсу (од симболике бројева, па до универзалних симбола – какав је, уосталом, сам Круг). Због тога је Никола Милошевић с правом у поговору *Четвртом кругу* (издање из 1993) говорио о метафизичкој димензији овог романа и – парафразирајмо угледног теоретичара – превођењу у уметнички кључ идеје иманентне трансценденције.

Основна значења Круга у сва четири поглавља романа двојака су: с једне стране, он изражава одређени демонолошки, чак дијаболички принцип, а с друге стране, он представља један дивинизирани, натприродни ентитет који је ипак надмоћан над предходним принципом и даје нови егзистенцијални квалитет, нови смисао и сврху разноликим живим бићима, па и космосу уопште. У контексту последње реченог, ваља се присетити да у визуелној симболици зен-будизма концентрични кругови представљају последњу фазу унутрашњег усавршавања, последњу степеницу Пута: стога није случајно што је немали сегмент романескне приче *Четвртог круга* смештен у древни будистички храм. Најзад, у роману се и експлицитно истиче да се Тамо, на другим световима, успостављање контакта са Другима (тј. са неким другим световима) назива „затварање круга“, те да се материјална баријера између различитих светова може премостити једино нематеријалним путем, тј. да су први људи који су у томе успели морали телесно умрети да би ослободили своје духовне енергије и да би се међусобним стапањем тих енергија преобразили у нови облик постојања. Живковић, пак, имплицитно сугерира безброј нових облика постојања: један од њих је и онај зачет у вези мајмуна и компјутеке (компјутера који је у свим аспектима програмиран као женско биће), беба која је – заједно са колевком – смештена у мали екран за програмирање своје мајке.

Зашто баш четврти круг, може се запитати сваки читалац овог романа, препуног нумеричких симбола (од значења везаног за број 3 и његове изведенице – рецимо 9 – па све до броја који је релевантан за сваки кружни облик, Лудолфовог броја π). Једно од тумачења могли бисмо потражити у најдревнијој симбологији, где круг комбинован са четвороуглом (квадратом) увек указује на успостављање неког новог поретка и Нивоа. Зар структура коцка-купола не представља најчешћу основу хришћанских и муслиманских храмова, симболизујући спој земаљског и оностраног, несавршеног и савршеног, дакле – један нови Поредак, један нови Ниво? Зар у кабалистичком учењу круг уцртан у четвороугао не симблолизује својеврсну „лучу микрокозма“, искру божанског у човеку и материји уопште, искру која пролазну твар повезује са њеним непролазним извором и увиром?

Ваља истаћи још нешто што први роман Зорана Живковића не чини једноставним и једностраним жанр-штивом искључиве СФ провенијенције и интенције. То је, пре свега, један интелектуално-егзистенцијални грч, у којем се јунаци исказују као нешто више од пуких трагача за чудима, натприродним или ванземаљским тајнама: наиме, они су бића модерног доба (чак и она која нису припадници људске расе), бића која су непрекидно у трагању за сопственом суштином, бића која као да постављају оно вечно – данас можда актуелније но икад – питање: ко смо, одакле долазимо и куда идемо? Јунаци су то који, изнад и испред свега, трагају за Сврхом и Смислом. И који, једнако као реалним спознајама верују и оним иреалним, посебно онирички: можда би се чак могло рећи да у *Четвртом кругу*, осим већ коментарисаног кључног симбола, снови представљају основни ентитет, али и један од релевантнијих простора кроз који се емитују суштинске поруке јунацима, али и читаоцима овог романа. Стога *Четврти круг* може задовољити не само љубитеље СФ-а и фантастике, него и љубитеље немиметичке литературе уопште.

(1994)

КРИВО ТВОРЕЊЕ, ПРАВО СТВАРАЊЕ

Онај ко криво твори,
Није кривотворац,
Већ прави Творац,
Који заиста ствара...
Х. Л.

„Онај ко криво твори, није кривотворац, већ прави Творац, који заиста ствара“, рече Јовица Аћин, седе и написа две нове књиге (*Поетика кривотворења,* издавач новосадски Светови; *Дуге сенке кратких сенки,* Свјетлост, Сарајево). Напише, дакле, Аћин две нове књиге и каже: „Све дуге после кратких киша сенче сенкама Сенку свих сенки – Уметност“. И још додаје: „Овде сам издвојио класично питање истинитог и лажног, које се мора увек изнова постављати у проблематизовању појмова аутентичног, збиљског и фиктивног...“

Дакле, тог јутра, пред вече, неко је закуцао на врата (тј. корице) Аћинових нових књига: јасно, био је то аутор ових радова, Аћинови текстови нису успевали да сагледају његово (рецензентово) лице, можда и стога што је сијалица у ходнику била прегорела или одврнута. Међутим он (рецензент, тј. аутор ових редова) трудио се да проникне у те текстове, а пошто му то није полазило за руком, одсечним тоном им је наредио:

„Пођите за мном! Дошао сам по вас... Не, не морате се облачити...“

„Зар овако у гаћама?“, запањено су упитали тек пробуђени текстови, надајући се да ће тај протест можда опаметити истраживача-рецензента.

„Да. Такав је налог. У њему пише да је *Хелдерјан у Београду,* да о томе треба *Видети код Херо...* који је изрекао *Нечувене речи АД 24. августа* као и да се у вези са инкриминисаним случајем мора поднети *Извештај Академији наука*. У њему пише још много занимљивих ствари...!“

„Али извините, то су наши наслови, тачније – то што ви наводите наслови су неких од Аћинових текстова!“

„Па шта“, лукаво се осмехнуо рецензент, „можда ја само проверавам вашу меморију, можда ја само желим да видим да ли сте заборавили свој идентитет?!“

„Молим вас, то је немогуће. Како текст може изгубити меморију или заборавити властити идентитет?“

„Али, управо ви, то јест ваш творац Аћин, тврди (заједно) како је све могуће и како не постоји фикција, фалсификат, „симулакрум“, који се не би могли доживети као стварност“.

„Да ли ми то тврдимо?“, нехотице открише текстови своју праву природу.

„Проверићемо, проверићемо“, задовољно је трљао руке рецензент. И наставио: „Зовете ли се Јовица Аћин, јесте ли рођени поткрај 1946. године у Зрењанину, јесте ли (криво)творац неколико књига?“

„Одбијам да одговорим“, промумлао је Аћин (а не његови текстови, пошто је одговор – као што се види – дат у једнини).

„Одбијате ли и да се легитимишете?“, злурадо је дочекао рецензент.

„Не, не одбијам. *Ја сам Моћи лажноī, Фоѿоморīана, Сѿојени судови, Носѿалīични изворници кошмара, Лажни библиоѿекар, Фоѿоморīана...*“

„Стоп, стоп! То су ваши наслови, то су ваше маштарије, то су ваша прозно-есејистичко-књижевна истраживања. Но, ипак сте се одали: наиме, двапут сте споменули фотоморгану. Легитимишете се, дакле, фотоморгански!“

„О па ви сте заиста фотоморганични. Зар мислите да се не примећује на шта циљате: желите доказати вашу сличност са мном, то јест са сопственим рецензентом! Мислите ли да ћете ме тако умилостивити, мислите ли да ћете тако искамчити моју позитивну рецензију?“

На овако крупно, готово метафизичко питање, испитаник једноставно није имао одговора: тачније, суочен са самим собом, преображеним у рецензента, моментално је занемео. Ипак, није за то имао стварне потребе: могао је наслутити да рука која записује ове редове, радосно додирује обе његове нове књиге и не покушава

да их сакрије иза леђа. Но поглед, поглед који прати и ове редове, пажљиво је усмерен ка редовима Аћинових текстова и неке од њих види као бриљантне примере онога што се зове постмодерна проза. Најзад, ћутња која је пратила исписивање ове рецензије, овог часа се прекида да би се зачуле легендарне Борхесове речи: „Онај ко криво твори није кривотворац, већ прави Творац, који заиста *ствара*...“

(1992)

А: – ТЕКСТ ЈЕ САН?!
Б: – ДА, АЛИ И САН ЈЕ ТЕКСТ!!!

Отварамо, полако и опрезно, Ларусову *Велику енциклопедију снова,* последње стразбуршко издање (из марта 1988) које је превасходно плод компјутерске информацијске „архивистике“, те стога вероватно и најобухватнији каталог било кад и било где регистрованих снова, као и појава повезаних са њима. Отварамо, дакле, осамнаести том поменуте енциклопедије (од постојећих 640), том који је, уз још девет, посвећен слову Б. Полако и опрезно, дакле, али не и изневерених очекивања; на страници 423. наилазимо на тражену одредницу: БЕОГРАДСКА МАНУФАКТУРА СНОВА. Хартија на којој је штампан текст прашњава је и пожутела, издавач је очигледно хтео да створи утисак аутентичне старине, древности *Велике енциклопедије снова* (јер „сан је старији од сањача“, како каже писац – претеча београдских онирички мануфактуриста), али и да укаже на једноставну истину да снови представљају универзални језик (можда, осим пренаталног и постхумног, и једини) који брише границе времена и простора и формира једно недељиво апсолутно СВЕ.

Текст из Ларусове *Велике енциклопедије снова* (Стразбур 1988, VIII, 423), текст који ћемо овде мало цитирати мало парафразирати, као и све енциклопедијске одреднице, задовољава два битна услова: довољно је уопштен да о самом предмету не говори и сувише много – готово ништа, али је, с друге стране, и довољно конкретан да пружа најнеопходнију информацију, што значи да на неки начин говори готово све. Тако се, рецимо, на самом почетку истиче пресудна улога Владимира Пиштала у конституисању самог Статута мануфактуре (што не значи и у конституисању самог литерарног круга – углавном – млађих писаца чије језичко-уметничке пројекте „легализује“ Статут), као и занимљивост идеје да се „статутарно“ – дакле,

„административно“, „бирократски“ – детерминише један имагинарни, фикцијски и крајње флуидан потенцијал, какав представља бескрајни онирички (микро?) космос, а затим се поставља питање на које читалац одреднице *Београдска мануфактура снова* са интересовањем очекује одговор (али га, на крају, сходно поменутим битним условима енциклопедистике, ипак неће добити); да ли се (да?) и на који начин прозна остварења самог Пиштала (књиге *Сликовница, Манифести, Ноћи и Кортo Малтезе*) могу тумачити у светлу овог Статута? Пазите: аутор одреднице каже у светлу, а не, рецимо, „у контексту“, „на фону“ или „према тезама“, што значи да он нуди једну неконвенционалну, примамљиву идеју, али не конвенционалном тумачу, не ономе ко је слеп за чињеницу да није иста рука писала *Сликовницу и Кортo Малтезеа,* те да се Статут не односи (тј. не *свети*) у подједнакој мери на обе наведене књиге. А слично би се, опет, могло рећи и за стваралаштво осталих чланова Мануфактуре (укључујући ту и она три зачарана), тј. очито је да одредбе Статута не важе на исти начин и са истим степеном релевантности за сваког од њих.

Што се тиче самог текста Статута, аутор Ларусове енциклопедијске одреднице задовољава се тврдњом да „он (тај Текст) није од овога света, да је плод загледаности у нешто што се не види и да је у њему несумњиво препознатљив драгоцени траг *HOMO LUDENS*-а“. То је, видимо, афирмативан суд, који критичар светских видика и отмених манира износи једноставно, непретенциозно и весело, и без наше лилипутанске заводљивости и „аналитичности“. Најзад, непотписани аутор из Ларуса истиче да се Статутом, у ствари, не жели толико апсолутизовати сам сан као уметнички, филозофски, политички и томе сличан пројекат, већ да се, напротив, жели одбацити (или барем маргинализовати) све оно што – без обзира на онтолошку раван којој припада – није у некој, макар најминималнијој и посредној, вези са онирички (микро?) космосом...

У одредници *Београдска мануфактура снова* даље се говори о *Алманаху* ове групе, који, по речима аутора одреднице, „ускоро треба да изађе“ (то је написано, подсетимо се, почетком 1988, када *Алманах* доиста још није био објављен), али је, захваљујући маклуановском глобалном (информацијском) светском селу, његов садржај већ одавно био познат Централној редакцији

Велике енциклопедије снова. Доносећи списак заступљених писаца (Павић, Матић, Комадина, Николић, Вукићевић, Митровић, Непознати, Пиштало, Угричић, Пајић, Ускоковић, Ђургус Казимир), непотписани Ларусов сарадник констатује да сви они нису „у непосредној поетичкој близини", да њихови прилози такође нису на идентичан начин везани за поетику и праксу ониричког, те да ту (у *Алманаху*) „као и у свакој правој мануфактури има сасвим неискусних почетника, шегрта, калфи, и мајстора, што значи да производња основних артикала (снова) тече баш онако како треба". Он, додуше, не објашњава у ком смислу је основни производни артикал ове мануфактуре управо САН, тј. да ли је по његовом мишљењу књижевност у суштини сан, или је читав свет (како материјални, тако и духовни) једна врста сна, или је сваки ентитет уопште особени сан; он такође не каже ни ко је овде заправо сањач, а ко сан, али истиче да је то питање које би радо поставио и приређивачу *Алманаха Београдске мануфактуре снова* (а приређивач је, чудне ли коинциденције, нико други до Пиштало), и сваком од заступљених писаца, и сваком уврштеном Тексту пре свега. Јер, сан је, по њему, у ствари, „својеврстан Текст, штампан тајном азбуком на невидљивој хартији, али ипак Текст са свим прерогативима текста". Зато, надамо се, не треба посебно наглашавати шта садржи даљи текст ове одреднице, у делу посвећеном *Алманаху:* садржи сање, чисте и прозрачне и блештаве, толико сјајне да њихова светлост празни свест и насељава је оним другим, истинитијим обрисима.

Поздрављајући на крају ову ониричку дружбу, аутор одреднице *Београдска мануфактура снова* у Ларусовој *Великој енциклопедији снова* цитира реченицу из једног есеја Кодера фон Дамјаненка, несрећног принца, који је у чаури ПРАСНА био заточен девет светлосних година: „Мостови између минуле и садашње литературе увек су двосмерни: не само да минула литература има смисла тек уколико се истински потврди и савременом књижевном искуству, него и савремени текстови добијају на снази, упечатљивости и тежини што њихови корени сежу дубље у прошлост". Дакле, Ларусов сарадник је на овај начин, кроз уста и искуство Кодера фон Дамјаненка, желео рећи како би га сигурно радовало да у следећем *Алманаху*

Беоīрадске мануфакшуре снова угледа и заборављене текстове неког од мртвих мајстора-сневача који су на овом језику исписивали свој онирички палимпсест пре педесет, сто, двеста и више година, и тако се легитимисали као далеки преци Пиштала, Митровића и другова из Мануфактуре; тако би, уз помоћ надреалиста, Винавера, Драгутина Илића, Лазе Костића, Ђорђа Марковића Кодера, Јована Пачића, Милована Видаковића, Викентија Ракића, Гаврила Стефановића Венцловића и других, још старијих, могли сумњичавим рационалистима показати да они у овој књижевности нису страно тело, већ да припадају једној њеној, моћној и блиставој, традицији, која у најмању руку заслужује поштовање и незаборав...

(1988)

ПОВРАТАК ИЗВОРУ: КА ГОВОРУ ЈЕЗИКА

Проза Немање Митровића представља свакако један од самосвојнијих феномена који се у оквиру најмлађе српске књижевности јавио током последњих неколико година. Њене специфичности проузроковале су низ критичко-теоријских недоумица (питање жанровске одређености, припадности или неприпадности дефинисаним прозним моделима и сл.), што је и разумљиво ако се има у виду истинска нетипичност ове прозе, њено одступање од препознатљивих актуелних образаца, њена непримереност уходаним терминолошко-типолошким категоријама, другим речима: одређена мера њене иновантности у савременом тренутку српске прозе. Зато разнородне ознаке, које се у вези са Митровићевом прозом најчешће помињу (поетска проза, „проезија", „ритмичка проза", фантастичка проза, лирска фантастика, кратка прича итд.), поседују тачност утолико што заиста прецизирају нека њена битна својства; међутим, те ознаке никада не фиксирају сам центар, никада не именују њену суштину. У ствари, њен ток није центрипеталан, већ центрифугалан, тако да она има не једно, него више тежишта (што значи да не тендира стварању јединствене Слике, Симбола и сл., већ интеграцији и интеракцији мноштва слика, симбола и сл.), тежишта, која се међусобно удаљују и приближавају, егзистирајући напоредо; тежишта, која су језгра доминантних компоненти Митровићеве прозе. И управо у *пресецима* тих компоненти треба тражити суштински идентитет ове прозе, ону пројекцију њеног центра (тј. ону „средишну тачку") која иницира и ствара „унутрашњу тензију" Митровићевих кратких прозних форми. Ако – уз прихватање претходних назнака – поменуте доминанте именујемо као *поетизацију, инверзију логоцентричног дискурса* и *фантастику,* можемо их

посматрати на два начина: као основне конститутивне елементе ове прозе (1) и (2) као средства помоћу којих Митровић успева да подари „унутрашњу тензију“ краткој прозној форми (а постизање те „тензије“ јесте једно од најбитнијих – углавном нерешених – питања читаве генерације наших најмлађих аутора кратке приче).

Када је реч о поетизацији прозног дискурса, што је изразита особина Митровићевих радова, треба имати на уму да је она најуочљивија у ауторовом односу према језику. Наиме, тај однос би се пре могао назвати „песничким“ него „приповедачким“: језички идиом је прочишћенији, ствара се утисак одсуства „шум-информација“ (које у прози иначе играју и те како значајну улогу код карактеризације, мотивисаних и „немотивисаних“ дигресија, функционалних и „нефункционалних“ детаља и сл.); осим тога, реченица (у генеративно-поетичком значењу овог појма) није организована искључиво по законитостима прозе, где је у првом плану елементарни семантички значај говора, „преносилачка“ улога језика и специфична организација „обичних говорних идиома“: овде се као примарни принципи конституисања текстуалне реченице намећу и поједини елементи ближи „поетском говору“ (ритам, мелодија, и уопште музичко-звуковни потенцијали језика – што су по важећим теоријским мерилима превасходно конститутивни принципи поезије). Заправо, језик је овде у слободнијем, чистијем, изворнијем стању, мање спутан својом функционалношћу и посредничком улогом, омогућено му је отвореније пулсирање, одређена „самодовољност“, смелије праћење властитог била (смелије у односу на постојеће језичко-прозне конвенције). Све то доприноси знатно већој важности (и вредности) детаља, израженијој лексичкој посебности, те, најзад, независнијем статусу појединих микроцелина, што, с друге стране – уз специфичну глобалну структурацију текста – отвара могућност самосталнијег обликовања тих микроцелина. Тако се формирају слике-фрагменти интензивног лирског набоја, сегменти који би, управо због своје доминантне лиризираности, у оквиру традиционалнијих прозних концепата деловали каламбурски. Те поетске микроцелине могле би да фигурирају и потпуно самостално, изван шире текстуалне целине којој припадају, а да притом не губе нешто битно у било којој димензији свог квалитета; међутим,

и шира текстуална целина којој припадају могла би исто тако да егзистира без њих, а да притом не делује знатно окрњена (што би такође са традиционалног становишта кратких прозних форми, било тешко прихватљиво). Оба аспекта поменутих процеса – како онај „глобални“, који се тиче премиса поетско-прозног језика ових текстова, тако и онај који се односи на поетске фрагменте и „лирска места“ – у крајњој линији резултују међужанровским статусом Митровићевих радова, тачније: *померањем* уобичајене парадигме „кратке приче“ из домена чисте прозе ка домену поезије. Наравно, само *померањем,* јер ови текстови у бити остају у сфери прозног, и поред изразитости поетског елемента у њима, упркос томе што готово сасвим занемарују традиционална конститутивна начела прозе (фабулу, ликове итд.), тј. што – како би то рекао Шкловски – најчешће представљају „прозу изван сижеа“.

Могло би се додати: и поред тога што елементи поетизације дају, у суштини некохерентном тексту, одређену меру јединства, те на неки начин представљају *један могући* конструкцијски принцип текста, уочљиво је да Немања Митровић покушава да успостави другачије принципе градње прозног ткива (другачије и у односу на актуелне обрасце) и да ти принципи ипак доминирају. Уместо фабуле фигурирају неодређена збивања, уместо сижеа говор слика, уместо ликова – објекти „онеобичене збиље“: предмети, појаве и недефинисане личности (свести). Тако смо додирнули једну манифестацију друге важне компоненте ове прозе, компоненте коју смо назвали „инверзија логоцентричног дискурса“. На нивоу организације прозног ткива, она се увек испољава кроз напуштање континуиране, узрочно-последичне, мотивацијско-линеарне текстуалне шеме. Аутор користи слободније облике градње прозне форме: асоцијативне везе (слике се нижу по принципу отворених асоцијативних веза), оквирну тему или слику (унутар које су обједињене различите епизоде и мотиви, који не успостављају директне међусобне релације), „озакоњену“ фрагментарност (где свака, у великом степену осамостаљена, јединица егзистира по себи, а везује се за суседне танким нитима детаља, дигресије, семантичке „допуне“ или „увода“ и сл.). Овакво, флуидно везивно ткиво, оваква разуђена текстуална организација – која у суштини почива на логици дифузног, *логици фрагментарног*

īовора – најјасније се уочава већ у елементарној чињеници да и свака већа Митровићева прозна целина („прича“) делује превасходно као фрагмент, тј. нема један континуитет, који би подразумевао нешто што је „почетак“ и нешто што је „крај“. Насупрот томе, за традиционалније прозне моделе врхунски моделотворни принцип је унутрашња логика догађања, чврста (чак и када је „ирационална“ или „отвореног типа“) сижејно-смисаона стратегија, која све текстуалне процесе подређује (води) јединственом циљу, смишљање ликова-носилаца проблемских заплета, идеја и сл.: све у свему, једна врста организацијске монолитности у функцији стварања целовитог система „приче“. Стога, у односу на традиционалније прозне моделе, текстовна организација какву налазимо код Немање Митровића функционише као алогичка, као инверзија њихових логоцентричних принципа градње. У том контексту важно је запазити да Митровић, дистанцирајући се од таквих облика прозног говора, не инсистира на њиховом *разарању,* на деконструкцији као битном слоју својих текстова, него пре свега покушава изградити сопствену прозну форму и успоставити другачије законитости прозног говора, не оптерећујући текст експлицитном релацијом према ономе од чега се дистанцира. Отуда и одсуство иронијског, пародијског или метатекстуалног слоја, елемената који су у савременој прозној продукцији толико омиљени да каткад функционишу пре као манир него као истинска иновација. Отуда радови овог аутора делују модерније од многих, врло актуелних парадигми „кратке приче“ које инсистирају управо на поменутим елементима, отуда његова проза – иако далеко од традиционалних приповедачких облика, те категорија „приповедања“ и „приче“ везаних за њих – звучи као повратак изворном стваралачком праказивању, које је чиста и слободна игра маште и језика, неоптерећена дискурзивношћу: повратак праказивању, које је *muthos,* тј. изворна прича чија је основа тајанствени говор самог језика, његови неочекивани импулси, његова мистерија. Зато бисмо овог аутора могли назвати митографом, како по ономе што садржи његова проза, тако и по начину како то казује.

Наравно, сходно томе, „инверзија логоцентричног дискурса“ манифестује се и на семантичком плану ове прозе. Она је ту најизразитија у структури самих збивања, која се не одвијају по

неким утврђеним и препознатљивим законитостима, већ као да их увек изнова формирају у тренутку сопствене материјализације. У њима делује један механизам сличан механизму сна (чија је логика алогична), механизам који подразумева акаузалност (тачније: који каузалност стварности замењује јунговским синхроницитетом), који је изван рационалних категорија и односа, и који производи једну другачију стварност. Стварност која је изван мера, стварност у којој проговарају неидентификоване (неиндивидуализоване) свести и предмети, стварност у којој оживљава „мртва природа", а тајанствене и заумне појаве постају доступне, блиске. Све што се у овом свету одвија повезано је као неким флуидом, као неким магичним нитима, тако да су слике и збивања – иако не проистичу нужно једни из других, иако су међусобно готово индиферентни – прожети неким дубоким, мистичним јединством. Као и значења која се ту конституишу: она су ослобођена потребе за чврстим фиксирањем, неопходности да искажу *нешто одређено,* ослобођена су нужности Логике и Смисла, као и коначних релација према утемељеним (постојећим, препознатљивим) појавама и моделима; она се задовољавају својом неодређеношћу, бескрајном променом и избегавањем статичног Смисла, неспутаном игром, која превазилази Једно, тражећи обиље, и која не прихвата кодификацију сопственог тока (али, управо у томе је и искра њеног јединства, онај флуид који прожима сва њена конкретна испољавања). У ствари, ради се о томе да су Митровићеви прозни радови засновани на фантастичком концепту, да је у њиховој бити уместо платоновског *mimesis* платоновско *phantastiké* те они, као фантазме, не подразумевају (не следе) неки идеал-образац: они – како би то рекао Јовица Аћин – „не поштују парадигматске односе". У крајњој инстанци фантастика, као трећа суштинска компонента Митровићеве прозе, даје тој прози пресудан жиг, те, пошто је у великој мери одређена интеракцијом прве две компоненте, на неки начин фигурира и као њихова синтеза. За фантастику овог аутора карактеристично је да не припада оној, данас врло распрострањеној, врсти фантастичке књижевносги која представља строгу „математизацију вероватности" и покушава да се заснује на логичко-рационалним премисама; Митровићева фантастика подразумева једну далеко слободнију

комбинацију могућности, неспутано маштање, које не респектује границе, хедонистичко сањарење и непатворену поетску визију. То је повратак изворним облицима фантастичке имагинације: сну, митској представи и томе слично, али повратак који се не задржава на нивоу њихових већ освојених топоса, него постојеће структуре освежава и модернизује, превасходно на тематском плану, уношењем елемената „савременог света живота“. Тај повратак, с једне стране, представља истовремено и повратак „чистој фантастици“ (на тај начин Митровићева проза даје убедљив одговор на актуелно питање: да ли „чиста фантастика“ још увек може суверено да опстане); с друге стране, управо таква оријентација „озакоњује“ интензивније ослобађање самог језика и његових креативних импулса: тако унутрашњи *говор језика* постаје значајно начело прозног тока, његова звучања, структуре и скривена значења могу битно управљати кретањем текста. Зато Митровићев текст формира сопствену, другачију стварност, која изван језика не постоји; зато његова фантастика (зато што у њој изразитије функционише онај пол-принцип фантастичког који је Божо Вукадиновић називао „чудо у природи језика“) отвара машти бескрајне просторе и допушта јој све. Као када је стварана *прва* песма, као када је стварана *прва* прича; као када је из Речи створен Свет...

(1983)

КОРТО МАЛТЕЗЕ

Владимир Пиштало аутор је три прозне књиге (*Сликовница* 1987, *Манифести* 1986. и *Ноћи* 1986), које поетички и концептуално, у ствари, творе јединствен Текст, заснован на фантастичком, ониричком, поетско-језичком и лирском, као основним одредницама кратке наративне структуре. У том Тексту (као и у текстовима сродних писаца Пишталовог нараштаја – Немање Митровића и Сретена Угричића, на пример) суштински импулс представља рад језичке имагинације, па стога он егзистира негде на (невидљиво-видљивој) граници између песништва и прозе.

Најновија Пишталова књига, *Корто малтезе,* свакако произилази из таквог поимања језичко-уметничког стварања, али се – за разлику од претходне три – не уклапа сасвим у тај контекст. Пре свега, језичка „пренапрегнутост“ није *толико* изражена, па сходно томе ни текстура са квантитативног становишта није ограничена минималистичким захватима (јер је старо правило да креатавни активизам језика, ако се спроводи „на дуге стазе“, постаје заморан и монотон): неки *Корто малтезе* сматрају новелом, што за раније Пишталове кратке прозе не би могао устврдити ни најрадикалнији теоретичар. Исто тако, овде је наративна структура у неупоредиво већој мери „појачана“ фабулативно-сижејном конструкцијом, те би јој с разлогом могао пристајати чак и традиционални појам *приче* (иако не приче испричане на традиционалан начин). Најзад, магијско-фикцијски свет ове прозе заснован је и на актуелном (медијском) имагинацијском искуству (Корто Малтезе је јунак стрипа, савремени пикаро, „Одисеј без циља“ – како га сам аутор назива), а не само на вечним архетиповима сна, мита и сл.

Управо ова последња ознака даје књизи о којој је реч јасна постмодернистичка обележја и нуди могућност њеног ишчитавања на фону бартовско-бартелмијевске лудистичке креације (додуше, лишене оног препознатљивог метафикцијског аспекта), чему ранија Пишталова прозна настојања нису била у тој мери блиска. Та нова, медијска техника палимпсеста отвара могућности нове маштовне комбинаторике, али и проширује потенцијалне границе прозе ка просторима који су јој донедавно били недоступни или су сматрани исувише тривијалним за уметничко обликовање. Пишталов помак у односу на сопствени прозни (тачније: поетско-прозни) дискурс, изведен поменутом линијом, није превише радикалан, али је ипак евидентан, као што је евидентно и то да *Корто Малтезе* превасходно представља путопис кроз пределе надстварног (и нестварног), неку врсту бајковне фантазмагорије, трактат сањара који се (захваљујући управо наведеним одликама) не одриче свог (литерарног) порекла, но који уме бити и ироничан, материјалан, стваран, што недвосмислено казује – парафразирајмо га – да ни његова (литерарна) судбина више није девица...

(1988)

IV.
РЕЦЕПЦИЈА И ВРЕДНОВАЊЕ

АНТОЛОГИЈА СРПСКЕ ФАНТАСТИКЕ

Може се рећи да пре Боже Вукадиновића нико није предузимао систематско истраживање фантастике у српској књижевности. Наравно, притом не треба губити из вида значај Зорана Мишића и његових есеја о фантастици (који су, међутим, превасходно теоријског карактера, окренути ка размишљању о суштинским проблемима фантастичке књижевности као специфичне литерарне праксе, а не ка откривању, анализирању и тумачењу таквих текстова и такве традиције у српској књижевности; такође, ваља имати на уму и *Поноћно сунце* Васка Попе, које је указало на постојање и сасвим модерно значење једне традиције визионарског, сновидовног и ирационалног у српској књижевности. (Међутим, овај „зборник песничких сновиђења" – како га сам аутор назива – није састављен с претензијом да буде зборник књижевних текстова који припадају фантастици, његови критерији нису везани за ту литерарну праксу, већ пре свега: за сан, за онирички и визионарску имагинацију, тако да, у ствари, неким својим местима он захвата просторе фантастичког, док се негде сасвим удаљава од њих.) Међутим, за истраживачки рад Боже Вукадиновића на овом пољу карактеристична је како тежња ка ближем теоријском одређењу појма и граница фантастичке књижевности, тако и проучавање – на основу сазнања и критерија који произилазе из претходних одређења – фантастике у нашој књижевној прошлости и савременој српској литератури. Оваква интенција – чији је резултат *Антологија српске фантастике* – евидентна је и у *Интерпретацијама* (Београд 1971), јединој за живота објављеној Вукадиновићевој књизи, у којој овај аутор разматра проблеме фантастичне и фолклорне имагинације, њихов међусобни однос, те просторе аутентичне фантастике,

али у којој су и изврсна студија о фантастици у Глишићевим приповеткама, те огледи о фантастичком код Венцловића, Кодера и Владана Радовановића, Момчила Настасијевића и Филипа Давида Пошто *Антологију* ваља посматрати као део ових истраживања Боже Вукадиновића, дакле, као органски део духовне баштине *Интерпретација,* при размишљању о теоријским поставкама на којима она почива не би требало у видокруг посматрања увести само њен предговор (који је недовршен и представља само фрагмент обимније студије коју ју је рано преминули аутор замислио) него и одређене текстове из *Интерпретације* („Увод"; „На путевима фантастике"; „Аутентична фантастика").

За Вукадиновићава схватања фантастике карактеристично је да он уочава три појма: *фантастичну, фолклорну и песничку* имагинацију; међутим, прве две су, по њему, сасвим сродне, поседују исту природу уобразиље, сличну технику, симболе, језик („језик фантазмагорије", који има структуру култног и окултног језика), оне, у ствари, представљају јединствену слику, једну тему. Фантастичку књижевност Вукадиновић проучава кроз однос фолклорне и фантастичне уобразиље (у њиховим пресецима, али и разилажењу), а посебно кроз рад *фантастичне уобразиље,* коју ближе одређује као фаталну имагинацију, као вид производње другог света, дуплирања бића и стварања фиктивних огранака људске врсте, дакле, не као „трик којим се испољава чудесно, него способност да драматизује до актуелности односе времена и простора" (*Интерпретације,* стр. 14) – на формирању прича и мотива. Овакво поимање фантастике разликује се од схватања Цветана Тодорова, чија књига *Увод у фантастичку књижевност* (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littèrature fantastique,* Paris 1970) представља један од најутицајнијих радова из ове области и који за фантастику везује, пре свега, појам „чудесног догађаја" и једну релацију у равни рецепције: оклевање читаоца у односу на такав догађај; оно се такође разликује и од схватања Марсела Шнајдера, аутора значајне историје француске фантастичке књижевности (Marcel Schneider, *La littèrature fantastique en France,* Paris, 1964), коме Божо Вукадиновић замера на тези да фантастика нема праве генеалогије, да, у ствари, сваки аутор полази од себе (видети: *Интерпретације,* стр. 115), као што и –

насупрот истом аутору – не повлачи знак једнакости између сна, делиричног, френетичног, халуцинантног, алегоријског и сличних облика имагинације, с једне, и фантастичне уобразиље, с друге стране, јер, иако фантастичка књижевност преузима и користи елементе ових, реалношћу омеђених и рационално мотивисаних области, њено језгро је изван њих: оно је, као што смо видели, у промени познатих просторних и временског односа, у умножавању стварности и њених могућности, у митском. С друге стране, оваква схватања блиска су многим идејама Зорана Мишића о фантастици, као и неким становиштима Рожеа Кајоа (посебно када је рач о односу фолклорне и фантастичке имагинације, бајке и фантастичке књижевности). Овде је најважније уочити да Божо Вукадиновић, у ствари, покушава да одвоји *фантастични предмет* од одређеног спектра мисли о фантастици и интересовања за чудесно и ирационално, те да тако дефинише подручје праве фантастике, раздвајајући га истовремено од сродних или привидно идентичних појава.

Полазећи у истраживању фантастике у српској књижевности и конципирању своје *Антологије* од критерија који произилазе из оваквих теоријских одређења, Вукадиновић износи гледиште да је све до новијих времена (тј. нашег века) фантастика на тлу српске литературе слабо присутна, да су странице које јој припадају врло ретке (притом пре свега мисли на књижевну продукцију XIX века, док литературу ранијих времена – изузимајући Венцловића – није уврстио у историјско разматрање с овог становишта. Сматрајући, дакле, да је „у XIX веку, кад је цветала у Европи, фантастика (...) била готово непозната српској литератури“ (Предговор *Антологији српске фантастике*) и да прве значајне резултате у овом домену добијамо с појавом демонских прича Милована Глишића, Вукадиновић даље истиче да прву праву фантастичку прозу имамо у „Врту благословених жена“ Милоша Црњанског (ова мишљења не би се могла прихватити без резерви, а делују и престрого, ако се узме у обзир присуство различитих видова фантастичког у нашем предромантизму и романтизму; присуство које се, додуше, најчешће остварује фрагментарно, али које је неоспорно: реч је само о томе да треба разумети специфична преламања и особен контекст његове реализације, чему је и наш аутор близак кад тачно и луцидно запажа

да је фантастика у српску књижевност углавном улазила готово тајно, између намргођених обрва доминантних просветитељско-дидактичких и утилитарних интенција). Ту, од поменуте приповетке Милоша Црњанског, он види стварни почетак развоја уметничке фантастике у српској књижевности (пошто Глишић остаје и сувише у оквирима довршених модела усмене традиције), развоја који даље прати преко Момчила Настасијевића, Растка Петровића, Александра Вуча, Живановића Ноа, до савремених писаца, којима Вукадиновић овде (у *Антологији*) посвећује неколико занимљивих есејистичких фрагмената: о Мирку Ковачу и Миодрагу Булатовићу, о Бориславу Пекићу, Миру Главуртићу, Филипу Давиду и Милораду Павићу. Описана визија историјског развоја српске фантастике евидентна је и у самом садржају *Антологије:* њен највећи део сачињавају текстови савремене књижевности. И управо ту, на тлу најновијих фантастичких остварења, у Вукадиновићевом избору јасно је изражена антологичарска црта (док се при избору фантастичких остварења из прошлости – како сâм оправдано истиче – није могао до краја придржавати чистоте критерија, јер пред њим и није стајао такав материјал који захтева антологичарску строгост, већ материјал који је превасходно тражио да се у њему *открије фантастичко*).

Међутим, ту је истовремено садржана и једна од неоспорних вредности ове антологије: она у поменутом делу пружа аутентичну слику развоја и домета фантастичке прозе у новијој српској књижевности и на одговарајући начин задовољава основну претпоставку једне антологије: заиста представља најзначајније ауторе фантастике овог раздобља, оно најбоље што новија српска књижевност (до половине седамдесетих) даје у том домену. Други битан учинак Вукадиновићеве *Антологије* је у томе што многе писце обасјава новом светлошћу: неки од њих, који су били готово сасвим заборављени и чија су дела оцењена као осредња, у контексту који пружа ова *Антологија* изгледају много убедљивије и свежије него што су то наслеђене представе о њима допуштале (Драгутин Илић, Даница Марковић или Илија Вукићевић, на пример) – ово, с друге стране, отвара могућност поновне критичке и књижевноисторијске рефлексије о њиховим литерарним радовима управо у контексту

фантастичке књижевности, где би могле доћи до правог изражаја њихове евентуално запостављене вредности, а у вези с тим и могућност померања традиционалних судова о квалитету и значају њихових радова; исто тако, у стваралаштву других писаца, чији значај никад није довођен у питање (Глишић, Црњански, Растко Петровић итд.), сада се у светлу фантастике откривају они потенцијали који раније нису били истицани, што свакако употпуњује слику о овим писцима, објављује њихова нова, до сад мање позната (или: на једностран и неадекватан начин схватана) лица и аспекте, а некима од њих – чија се рецепција одвија искључиво још у равни институционализоване лектире – даје шансу да делују модерније и занимљивије (на пример, Глишићеве вампирске и демонске приче), и што, на крају, пружа инспирацију за нова, друкчија ишчитавања и сагледавања њихових дела. Најзад, велики значај Вукадиновићеве *Антологије* је и у томе што она уочава и истиче један ток српске књижевности (ток присутан, али занемарен од стране књижевне историографије), указује на неопходност трагања за коренима и традицијом тог тока и тако, у ствари, први пут отвара и разматра проблем историје српске фантастичке књижевности (тачније: проблем историје фантастике у српској књижевности), историје која још увек чека свог будућег истраживача. Сам Божо Вукадиновић видео је слику те историје унеколико сужено: њени аутентични простори, сматрао је, простиру се од Црњанског према савремености, а њени истински почеци од неколико романтичарских фантастичких импулса и Глишића; истовремено, изван видокруга његовог интересовања остала је средњовековна књижевност (што је било условљено његовим теоријским схватањима), као и огромни простор између Венцловића и романтизма. С друге стране, поједина решења која је пружио (на пример, уочавање и дефинисање неколико развојних струја фантастике у српској књижевности XX века; или одређено типолошко повезивање појединих писаца овог тока, које је, у ствари, мала скица за типологију фантастике у нас) у великој мери су прихватљива и представљају важан путоказ за будућа истраживања историје фантастике у српској књижевности.

Међутим, пројекат једне такве историје (која ће се нужно писати и као – како би то рекао Ханс Роберт Јаус – својеврсна

критика традиције и заборављања, те као предисторија значајног дела савременог књижевног искуства) подразумева и претходно одређење према низу важних питања, од којих је нека промишљао и Божо Вукадиновић.

Као прво, намеће се питање теоријског одређења фантастичке књижевности, што се, опет, не би смело бркати с дефинисањем *појма* „фантастично" – за који се јасна и довољна дефиниција може успоставити у релацији према реалном и имагинарном, „али се фантастичка књижевност (...) не може свести само на ту дефиницију", као што тачно примећује Цвјетко Милања („Скице за читање фантастичког писма", *Дело*, Београд, бр. 2, год. XXIV, фебруар 1978). У овом тренутку као најприхватљивије и најпродубљеније одређење чини ми се оно које – полазећи од Платонових рефлексија о уметности – излаже Јовица Аћин у *Пауковој политици* (Београд 1978, посебно у поглављу „Фантастика и књижевност"); наравно, при раду на конкретном материјалу литерарних текстова, критерији и друге теоријске изведенице које произилазе из најопштијих одређења морају бити максимално еластични, морају у сваком моменту бити способни да поштују условности епохе, стилске формације, а изнад свега специфичности и достигнуте развојне нивое појединих историјских пресека српске књижевности (јер је то на посебан начин обележавало преламања фантастичког у књижевној свести и радовима наших писаца из прошлости). Као друго, неопходно је решити питање о томе да ли је фантастика жанр који се јавља у прози (пре свега приповеци) почетком XIX века (жанр на чије су формирање пресудно утицали Е. Т. А. Хофман и Н. В. Гогољ), или је она посебна, алтернативна литерарна пракса која постоји од самих почетака језичке уметности до данас, паралелно с другим видовима те уметности? И једно и друго схватање имају своје заговорнике међу познаваоцима фантастике, иако је, ипак, теже оправдати и одржати теорију која подразумева временско и жанровско ограничавање фантастике (што нужно намеће прво схватање), јер сама стварност књижевности показује да је у свим епохама (а такође не само у приповеци) фантастичко живело – понекад само као један од елемената текста, а понекад као његов једини и аутентични простор, као специфичан вид литерарног писма.

Наравно, овакав шири видокруг имплицира и потребу разумевања различитих видова и функција фантастике у књижевним делима појединих раздобља (што је у вези с већ споменутом потребом усаглашавања општих одређења и критерија у њиховој практичној примени, с конкретним кодовима књижевног времена и књижевног простора). У вези с претходна два намеће се и треће питање: да ли се може говорити о фантастици у свим књижевним родовима и врстама? Када је реч о прози (а углавном и драми), питање не би требало да изазива дилеме и на њега следи позитиван одговор. Међутим, када је реч о поезији, проблематика је знатно сложенија: у многим постојећим радовима из ове области она је додирнута (Божо Вукадиновић, у том смислу, говори о *поетској фантастици*), али још увек остаје без правог решења. У сваком случају (а узимајући у обзир фундаменталне претпоставке песништва као језичке уметности, његове универзалне родовске ознаке – које му и одређују идентитет у односу на друге родове), при разматрању овог питања треба свакако имати на уму да се оно не може решити униформно, за поезију у целини, да је, на пример, питање, фантастике у епском песништву, или у тзв. наративним песничким формама, оправданије постављати него када је рач о „чистој лирици“ (где тешко да се може говорити о фантастици). Ту је, затим, и проблем SF литературе, која је дуго била третирана као феномен субкултурног миљеа, али која данас својим врхунским остварењима (Замјатин, Симак, Асимов, Лем, Орвел, Кларк и др.) доказује погрешност таквих погледа, на шта упућују и модерна теоријска сазнања о овом жанру фантастичке књижевности (видети, на пример – код нас – есеј Ивана Фохта о проблему SF-а, објављен у *Тајни умјетности,* Загреб 1976.). Стога развој SF-а не би требало заобићи у историјском разматрању фантастике у српској литератури: развој који је код нас започео доста рано (први SF роман, *Једна упашена звезда,* Лазара Комарчића, роман који има – за своје време – зачуђујуће успелих момената, појављује се 1902; ту су, потом, Милутин Миланковић 1928, те још неколико покушаја мање познатих међуратних писаца), развој који је настављен и у савременој књижевности да би свој пуни замах достигао тек у последњих неколико година, углавном међу млађим ауторима. Притом треба ипак имати на уму чињеницу да су код нас

ретки текстови тог жанра, који – попут *Снега и леда* Ериха Коша, на пример – представљају вреднија остварења. Такође би једна, за сада имагинарна, историја српске фантастике морала увести у видокруг својих истраживања и богато наслеђе усмене књижевности, као и ширу проблематику рецепције фантастичког у српској књижевности (што подразумева не само праћење адекватних података о рецепцији фантастике – од реакција и интересовања публике, до критичких рефлексија – на домаћем материјалу него и праћење рецепције преведених и непреведених страних дела ове врсте – што би донело важна сазнања о изворима, типовима, трансформацијама и присуству фантастике у нашој литератури). И на крају, оваква историја отвара могућност једног интердисциплинарног проучавања фантастике, које би обухватило литературу и ликовну уметност: могућност коју потврђује и *Антологија хрватске фантастичке прозе и сликарства* Бранимира Доната и Игора Зидића (Загреб 1975), а коју неупадљиво антиципира и Божо Вукадиновић у *Антологији српске фантастике* избором репродукција које несумњиво припадају истоврсној уметничкој пракси као и текстови које илуструју.

(1981)

ОСАМ ВЕКОВА ФАНТАСТИКЕ

Српска фантастичка књижевност, а посебно српска књижевно-фантастичка традиција, у нашој културној свести представљале су готово сасвим непознате (тј. непостојеће) феномене све до седамдесетих година XX века. Тек тада су квалитети – па и само постојање – овог тока српске литературе почели интензивније излазити на видело, захваљујући како актуелним књижевним процесима, тако и критичко-истраживачком ангажману Боже Вукадиновића. Круну Вукадиновићевих напора у овој сфери представљала је његова *Антологија српске фантастике* (објављена постхумно, 1980), чији је пионирски значај управо у томе што прва указује на присуство и релевантне домете српске књижевне фантастике, од прозе Гаврила Стефановића Венцловића (с почетка XVIII века) до приповедака ауторових савременика.

Палавестрин двотомни избор српске фантастичке прозе[1] конципиран је знатно шире од Вукадиновићеве (нажалост, недовршене) антологије, иако следи њен духовни траг у намери да недвосмислено утврди постојање уметничке вредности и поетички значај овог тока српске литературе. Но, амбиције *Књиге српске фантастике* не заустављају се ту: у ствари, њен основни циљ је – како истиче сам састављач – да „покаже непрекинути ток српске књижевне фантастике у великом распону од осам стотина година – од краја XII до краја XX века“. Остварујући ту интенцију, Предраг Палавестра у свом зборнику публикује приче или прозне фрагменте педесетак српских „фантастичара“, који обухватају све кључне развојне периоде наше књижевности (од раног средњовековља до

1 Предраг Палавестра, *Књига српске фантастике I–II*, Београд, 1988.

најновије постмодернистичке струје), при чему његов избор није превасходно одређен антологијским претензијама него тежњом да се репрезентује типолошка разноврсност, поетичко-стилска еволуција и, наравно, вишевековни континуитет фантастичке оријентације у српској литерарној традицији. Стога *Књига српске фантастике* читаоцу нуди једну другачију (другачију од официјелне, канонизоване) слику наше прозне уметности, слику у којој фантастика добија заслужено место, као оријентација чије су шифре увек подразумевале извесну алтернативност, различитост, „онеобичавање", али и као изузетно виталан језичко-уметнички модел који је – за разлику од многих класичних и „високих" жанрова – кроз сопствене трансформације успео да се одржи током прохујалих епоха, све до данас, када стиче нову актуелност и проширује своје оквире захваљујући делима Павића, Давида и др.

У контексту такве слике важан део *Књиге српске фантастике* представља Палавестрин предговор под насловом *Критичке одлике српске фантастике.* Заправо, овај оглед није – како је то иначе обичај са сличним предговорима – тек тумачење избора који следи, већ пружа једну целовиту визију историје српске књижевне фантастике као саставног и особеног дела традицијског система наше литературе. Та Палавестрина мала историја фантастике у српској књижевности (од XII века до данас) описује њено трајање динамички, у светлу промена које је доживљавала, а које су увек биле повезане са променама културног модела – што је, дакако, подразумевало и нов однос према чудесном и натприродном, другачија веровања, знања, духовне потребе и томе слично. У том процесу, историјски пут водио је српску књижевну фантастику од фолклорне имагинације и хришћанских пројекција чудесног и оностраног, кроз десакрализацију и улазак у простор „чисте" имагинације, до савремене „естетске трансценденције и критичке трансгресије реалнога света" (како суштину најновије фантастичке продукције дефинише Предраг Палавестра).

На крају, треба истаћи и чињеницу да читалац двотомну *Књигу српске фантастике* може пре свега доживети као занимљиво штиво, које му нуди улазак у једну другачију, непознату стварност, али које ће му открити и изненађујуће, неочекивано модерне потенцијале

наше литерарне баштине. Можда би *Књиīа срīске фанīасīике* добила још више на занимљивости (али и на потпуности) да је Предраг Палавестра у њу уврстио и примере из наше усмене књижевности (тј. фолклорну фантастику), која ипак припада интегралном корпусу српске језичко-уметничке фантастике, као и да је одговарајућим текстовима (какви постоје) попунио временски простор између Венцловића (почетак XVIII века) и Видаковића (почетак XX века). Али, евентуалне недоумице и отворена питања не могу умањити истински значај овог дела, које (надајмо се коначно) легализује фантастику као релевантан феномен целокупне историје српске књижевности и враћа је нашем традицијском памћењу – из којег је дуго, а неправедно, била избрисана.

(1988)

О ОВОЈ КЊИЗИ

Књига под насловом *Вртови нестварноī* (*оīледи о српској фантастици*) по први пут на једном месту окупља моје најважније радове посвећене проблемима српске фантастичке књижевности. Овде сабрани текстови настајали су у периоду од две и по деценије, током којих сам се интензивно бавио истраживањима везаним за ову тему: они нису дати хронолошким редоследом сопственог настајања, већ су распоређени сходно књижевноисторијској хронологији. Уводно место заузела је студија посвећена периоду који је преломан у историји српске књижевне фантастике (и то је једино одступање од поменуте хронологије!), а године објављивања појединих радова оставио сам као сведочанство не само сопственог развоја у контексту поменутих истраживања него и као документ о контексту поимања ове проблематике у науци о српској књижевности. Конкретније, у време мојих првих огледа о српској фантастици она је још увек припадала заборављеној традицији и умногоме апокрифној савремености, док је данас фантастика легитимни део сваког – па чак и најтрадиционалнијег, академског! – изучавања наше књижевности, дакле никако „побуњеничка периферија“ већ сам канонизовани центар.

Предговор Милорада Павића овој књизи настао је пре четврт века, као менторски реферат о моме магистарском раду „Корени модерне српске фантастике“, а потом у нешто измењеном и прилагођеном виду (верзија у којој се објављује на почетку ове књиге!) као рецензија за моју студију *Корени модерне српске фантастике*, објављену 1988. године у Матици српској.

Избор текстова о српским писцима и делима фантастичке оријентације (одељак III), сачинио сам као извесну аутопоетичку хрестоматију (када је реч о постмодерним токовима), али и као

својеврсно „откривање заборављене традиције“ – када је реч о ауторима у широком распону од барока до модернизма. Стога овде нема есеја о појединим писцима без којих се неће писати историја савремене српске фантастике (њима сам се „одужио“ у својој антологији *Постмодерна српска фантастика*), као ни о ауторима и делима који још одраније слове као „класици“ у том контексту (рецимо, Милован Глишић). Уосталом, критеријум аутопоетичке блискости подразумева личну уместо објективне димензије, што је у овом случају сасвим очигледно.

Књига се завршава приказима две антологије српске књижевне фантастике, које су до данас остале најважније синтезе у овој области – с обзиром да целокупан историјски увид у њу још увек није дат; оглед у одељку II може се схватити као пролегомена за (ненаписану) историју српске фантастике...

Наслов књиге одређен је суштином фантастике, барем у контексту српске литерарне традиције: поштујући давнашњу идеју Кете Хамбургер, по којој је нестварност сама структура уметности, имао сам на уму да је доминантна струја наше књижевне историографије (од Скерлића до Деретића) инсистирала управо на супротном – тј. на стварносним изворима, смислу и тумачењима уметности језика, те да је сходно томе и фантастички ток третиран као нешто што мимоилази овакве постулате, иако то у најизврснијим примерима уопште није тачно.

Пролеће 2011.

РЕЧ ЗАХВАЛНОСТИ

Штампање ове књиге финансијски НИЈЕ помогла Градска управа за културу Новог Сада, иако је она понуђена на конкурс „за суфинансирање реализације пројеката који представљају ***значајна*** остварења у области издавања књига и часописа“ (цитат са званичног сајта www.novisad.rs). Осим члану Градског већа задуженом за културу (музичару Андреју Бурсаћу), посебну захвалност аутор дугује комисији која је о томе одлучивала – свакако на основу компетентних процена и објективних критеријума (***демократских*** и ***транспарентних***, подразумева се!). Та „комисија“ била је састављена од следећих друштвено-политичких радника: др(уг) Ласло Блашковић, „књижевник“; др(уг) Владимир Копицл, „књижевник“; др(уг) Радослав Вава Петковић, „књижевник“.

На том, политички и културолошки мудром гесту, исказујем им најискреније дивљење, нарочито на ДОСЛЕДНОМ остварењу (интерног) принципа да подржавају само књиге које до сада нису публиковане (тзв. „прва издања“)!!! Страхопоштовања су достојне њихове спознаје о томе да ова књига не припада ТАКВОМ реду величина (тј. њиховом „контексту“), без обзира на чињеницу што ће сваки библиотекар-почетник лако утврдити како она НИКАДА до сада није објављена!

Морам истаћи да ми представља истинско признање то што су поменути „књижевници“ *Врпове нестварноī (оīледе о српској фантастици)* сматрали достојним подршке од 0 (и словима: НУЛА) динара за објављивање.

20. маја 2011. године — Сава Дамјанов

САДРЖАЈ

Предговор: *О коренима модерне српске фантастике* 5

I. КОРЕНИ МОДЕРНЕ СРПСКЕ ФАНТАСТИКЕ

Увод 15
Фантастика и књижевност 33
Српски предромантизам и фантастика 41
Обрасци српске предромантичке фантастике 48
1. Типологија фантастике у књижевности српског предромантизма 48
2. Фантастика с кључем и чиста фантастика 56
3. Функције фантастичког дискурса у делима српских предромантичара 59
Роман 63
1. Подстицаји 63
2. Просветитељско-рационалистички кључ 71
3. Псеудореализам с фантастичким кључем 81
4. Просветитељско-дидактичка, хумористичко-сатиричка и објективацијска функција фантастике 83
5. Стојковићев *Кандор*, или бајка о анђелу-пустињаку 87
6. Хорор фантастика, или место таинства откровитено 94
7. Онеобичавање просветитељско-рационалистичког кључа 101
8. Хорор фантастика и фолклорна имагинација 103
9. Облици онирички фантастике 109

10. Остали типови фантастике 117
11. Уместо резимеа 120
Епско песништво 125
1. Порекло и подела 125
2. Религиозни еп као простор чисте фантастике 131
3. Филозофско-религиозна функција фантастике 137
4. Ониричка фантастика: пророчки сан..... 140
5. Ониричка фантастика: видовити и исцелитељски снови 148
6. Пројекција сакралног..... 152
7. Прасловенска митологија и христијанизована фолклорно-фантастичка грађа 157
8. Тамна страна неба, или две поетско-епске визије сатане 162
Популарнонаучна, филозофско-есејистичка и мемоарско-путописна проза 176
1. Увод 176
2. Фантастички токови *Фисике* 179
3. Остали примери фантастике у популарнонаучној прози 189
4. Три лирске фантазмагорије Евстахије Арсић 192
5. Мемоарско-путописна проза 197
6. Мечтаније мусикијско Глигорија Трлајића 208
7. Уместо резимеа 213
Драмско стваралаштво 216
1. Почеци 216
2. Стеријин историјскодрамски опус и фантастика 218
3. Суботићева бајка о ратнику кога су опчиниле виле 224
4. Уместо резимеа 229
Кратке прозне форме 231
1. Преводи, посрбе, компилације 231
2. *Оīледало будућеī вјека*: Фантастичка приповетка антологијске вредности 236
Поговор 244

II. СРПСКА ФАНТАСТИКА ОД СРЕДЊЕГ ВЕКА ДО ПОСТМОДЕРНЕ

I 249
II 258

III. ПИСЦИ, ДЕЛА: ИМАГИНАРНА (НЕДОВРШЕНА) ХРЕСТОМАТИЈА

Како би Венцловић читао Павића? 271
Елементи фантастике у Рајићевом спеву *Бој змаја с орлови* 274
Доситејеви снови 279
Фантастика у делу Симе Милутиновића Сарајлије 286
Кодер: фантастичка стварност језика 297
а) Уводне напомене 297
б) Разјасница 300
в) Неологизми 301
г) Језик и свет (место дефиниције) 304
Бајка Јована Суботића 307
Фантастика у делу Стефана Митрова Љубише 316
Фантастика у делу Драгутина Илића 320
Језик и фантастика: приче Момчила Настасијевића 335
Фантастика у прози Велимира Живојиновића Massuke 338
Четири верзије Милорада Павића 342
Вечера у крчми „Код знака питања“:
Једна прича двојице приповедача 342
Фантастика као (литерарна) судбина 346
Нова *кутија тајни* Милорада Павића 349
Футур егзактни 353
У знаку круга 356
Криво творење, право стварање 359
А: – текст је сан?! Б: – да, али и сан је текст!!! 362
Повратак извору: ка говору језика 366
Корто Малтезе 372

IV. РЕЦЕПЦИЈА И ВРЕДНОВАЊЕ

Антологија српске фантастике 377
Осам векова фантастике..... 385

О овој књизи 389

Реч захвалности 391

Сава Дамјанов ВРТОВИ НЕСТВАРНОГ: ОГЛЕДИ О СРПСКОЈ ФАНТАСТИЦИ | Издавач Јавно предузеће *Службени гласник* | За издавача Слободан Гавриловић, директор | Извршни директор Петар В. Арбутина | Дизајн Горан Ратковић | Дизајн корица Милош Мајсторовић | Извршни уредник Миодраг Раичевић | Лектура Марина Спасојевић | Коректура Светлана Грба | Техничко уређење Јасмина Живковић | Београд, 2011 | www.slglasnik.com

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09

ДАМЈАНОВ, Сава, 1956–
Вртови нестварног : огледи о српској фантастици / Сава Дамјанов ; са предговором Милорада Павића. – Београд : Службени гласник, 2011 (Београд : Гласник). – 396 стр. ; 20 cm. – (Библиотека Књижевне науке. Колекција Низ)

Тираж 750. – О коренима модерне српске фантастике: стр. 5–12. – Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-519-0953-8

а) Српска књижевност – Мотиви – Фантастика
COBISS.SR-ID 185401100

Гласник
ШТАМПАРИЈА

КЛУБ ПРЕНУМЕРАНАТА

ЗЛАТНИ ПРЕНУМЕРАНТИ

Привредник
Београд, Шекспирова 27

Деус систем д. о. о.
Добановци, Нова 7

Град Крагујевац
Крагујевац, Трг слободе 1

СРЕБРНИ ПРЕНУМЕРАНТИ

Компанија Дунав осигурање
Београд, Македонска 4

Привредно друштво Дринско-лимске хидроелектране
Бајина Башта,
Трг Душана Јерковића 1

Град Ужице
Ужице, Димитрија Туцовића 52

Општина Горњи Милановац
Горњи Милановац, Таковска 2

ПТТ Србија
Београд, Таковска 2

Град Чачак
Чачак, Жупана Страцимира 2

Чачанска банка а. д.
Чачак, Пиварска 1

Stylos д. о. о.
Нови Сад, Футошки пут 67

Igepa Cartacell д. о. о.
Београд, Цара Душана 266

ДДОР Нови Сад
Нови Сад,
Булевар Михајла Пупина 8

Comes
Београд, Вилине воде б. б.

Грађевинска дирекција Србије д. о. о.
Београд,
Булевар краља Александра 84

Графикум д. о. о.
Београд, Јове Илића 17/9

Саобраћајни институт ЦИП
Београд, Немањина 6

MK group
Београд,
Булевар Михајла Пупина 115Е

РДУ Радио Телевизија Србије
Београд, Таковска 10

IMPOL SEVAL Ваљаоница алуминијума Севојно
Севојно, Првомајска б. б.

Piraeus Bank АД Београд
Нови Београд,
Милентија Поповића 5б

Металац Холдинг
Горњи Милановац,
Кнеза Александра 212