

ЛАЗАР БУКВА

КА РОМАНЕСКНОМ ИЗ ДУХА ДЕКАДЕНЦИЈЕ

Бој змаја са орлови између историје, фантастике и пометње жанрова

САЖЕТАК: У овом раду показује се како спев *Бој змаја са орлови* Јована Рајића може бити посматран као својеврсна трансформација класичног епа у прото-роман уз помоћ елемената пародије, фантастике и индивидуализације ликова, а у контексту деградације класичних епских и митских вредности. Указано је, такође, на неке нове књижевне и историјске изворе који, с обзиром на њихову барокну афирмацију, додатно расветљавају симболику митских бића у овом Рајићевом спеву.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: еп, роман, фантастика, пародија, историја, Јован Рајић, мит.

Фантастика у Рајићевом делу *Бој змаја са орлови* стамениа је, утврђена миленијумским искуством, готово архетипска, нимало произвољна. Као архетипска, она се не може значењски растројити или дезоријентисати, може се само примењивати на стварност, на догађај, историју, на конкретно које оживљава, упозорава и указује на апстрактно. Утолико се у спеву дотичу историја и мит као сугуба веза са истином схваћеном не само позитивистички. Присутан је, међутим, и трећи елеменат: хуморно, пародијско, и тај сукоб три принципа даје спеву особеност и снагу, откључава га разнострано слојевитом тумачењу. У погледу (такозване) форме, нов је, деструктиван, изнутра померајући старе жанрове ка новим. И с та два становишта (митско/историјско и пародијско/структурално) покушаћемо да покажемо у којој се мери Рајићев спев може схватити као *фантијасички роман*.

О симболици самога наслова и о алегирији која из њега про- исходи, може се говорити опширно и документовано с обзиром на целокупну хришћанску (и другу) традицију. Неке од тих значења навела је Драгана Грбић у својој студији о Рајићу.¹ Ми ћемо томе додати одломке из *Фисиолоја*, знаменитог грчког хришћанског дела из II века које је врло рано преведено на већину европских језика (између осталог, и на српскословенски, под насловом *Слово о вешћих ходешћих и лейешћих*) и поред тога, врло утицало на барокну емблематику. Поред значења у којима орао симболизује Христа, његово страдање и васкрсење, *Фисиолој* наглашава живот самог верника који треба да се уподоби орлу, то јест, симболички, Христу. Орао је описан као цар птица, многовека животиња која остари², ослепи и не може више да лови. Он усходи на велику висину, баца се низ камен, купа се у блату и седи гледајући у сунце, и када топлота постане велика, љуске спадају са његових очију и он поново бива млад. Сличан њему је и хришћанин који заблудевши, пење се на висине верске спознаје и баца се низ камен вере, како би се окупао у блату својих грехова и очистио их (као љуске) топлотом покајања (ἐλί τὴν θέρμην τῆς μετανοίας). Орао је, дакле, у традиционалном значењу Христос који носи грехе света, баца се „са висине у низине” људске греховности и страдања, и васкрсава као нов, победивши пропадљивост. Њему у потпуности треба да наликује верник, хришћанин, а код Рајића су то хришћанске земље. Али постоји још једна, пре свега, историјска перспектива из које се може сагледати орао као симбол: то је чињенично, повесно буђење хришћанских народа против Турака (Сатане, змије, змаја), то је извесни устанак-васкрс из таме вишевековне османске доминације. То су знаци преокрета и краја, једне друге револуције (1789) која је почела да се одвија нешто источније од гласовите француске и која ће до врхунца доспети у националним устанцима балканских народа. Рајићеви орлови су, дакле, они нови орлови, обновљени након старења и слабости и слепоће, угледавши светло слободе, опремили се да униште „Змаја” већ у много чему

¹ Драгана Грбић, *Алегирије ученој љусцинољубишћеља*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010, 367–375.

² Занимљиво је како је у неким српскословенским рукописима (нпр. Рукопис бр. 22, данас се чува у манастиру Св. Пантелејмон на Светој Гори) дошло до грешке у преводу са грчког оригинала (или, можда, још раније, у грчким преписима?), услед сличног изговора неких грчких гласова. Грчки текст гласи: Ἄετος δὲ καλεῖται διὰ τὴν πολυετίαν αὐτοῦ (Без-век се зове због многовекости своје). Преводилац је вероватно помешао πολυετία (многовеконост) са πολυαῖτια (многогрешност) и целу реченицу превео као: „А лош се назива због многих својих кривица”. Такав превод, међутим, иако није у складу са контекстом „физиологовог” описа, много је више у складу са хришћанским тумачењем које се даје након описа (Ἐρμηνεία).

ослабљеног. Њихова борба је чиста, простодушна, сигурна и саображена страдању и устанку метафизичког орла (Христа). Орлови су овде, дакако и Руси и Аустријанци, али и Срби који ратују под Хабзбуршком монархијом (са Михаљевићем). Они не траже борбу, али у њој побеђују, као што, симболички, Истина (Хришћанство, Запад) побеђује Лаж (Ислам, Исток).

Као што је традицијски утемељено значење орла, тако је утемељено и значење змије (која се често замењује змајем). То двоје, орао и змија, постоје у традицији и заједно, као Христос и Сатана, победник и побеђени (побеђени, дакле, по нужности), али је нагласак управо на Христу који силази на земљу и постаје човек да би победио Сатану (смрт, грех, зло). То је управо оно орловско бацање у блато како би се уздигло и преобразило на висинама истинског знања. Томе примеру морају да се уподобљавају и хришћански ратници, који пристају на нискост Мухамедовог изазивања у Рајићевом спеву. Они пристају не да би се борили као једнаки, или да би се у снагама одмерили већ по спонтаној простодушности и нужности Истине. Иза њихове борбе стоји логичко утемељење, стоји тврђење, „оно позитивно” (Биће/Истина/Логика); зло је одрицање од Бића, Истине и Логике, оно се води страсном гордошћу безумља. Због тога је хришћански пристанак на борбу само „спровођење закона” (у смислу Логика=Биће), а не поштен дуел са непријатељем, и та борба је потврђен пут до слободе која се дуго жели, након слабости, старости и слепила у османском примраку.

За одређење змије (змаја) парафразираћемо, такође, одломак из Фисиолога.³ Када змија нађе човека у ризу обучена, весели се, а када га види наог, бежи од њега и боји се. „Јер змија је мислени ђаво. Када те види обучена злим делима, радује ти се. Када те види обнажена од лоших дела и брига овога света, тада стидећи се бежи од тебе”.⁴ Змија се, дакле, уклања од врлине, али исто тако покушава да врлог наведе у грех, у пораз, и истрајно се бори са њим све до тренутка када врлина постаје неодољива и када змији остаје само бежање. Сличан змији (змају) је и Рајићев Мухамед који својим ситничарењима, својом рачунцијском логиком покушава да победи истиниту снагу „ћесарске” војске. Онда, међутим, када је потпуно свестан свог пораза, он се повлачи и завршава у некој врсти самодеструкције, самоунаказивања, где му се Ехо (нимфа) враћа као истинит унутарњи глас на његову изречену и гордошћу искривљену мисао. Ту се, дакле, Мухамед, сам са собом, заправо,

³ *Physiologus* у: Migne, *Patrologia graeca* XLIII, Paris, 1864.

⁴ *Фисиолог / Средњовековни медицински сјиси*, приредили Милорад Лазић, Љубомир Котарчић; данашња језичка верзија Милорад Лазић, Љубомир Котарчић, Младен Миливојевић, Просвета–СКЗ, Београд, 1989.

а персонификовано кроз нимфу, сусреће са истином о себи. Врло је занимљив и са структуралне и са филозофске стране тај део пева. Он има нарочите елементе звучности, музичког дијалога, који је, међутим, мисаоно схваћен, можда и врхунац пева. Јер изречена Мухамедова мисао (оно што би иначе требало да буде смислен говор) заправо је лаж и бесмисао, то јест φωνή (језик или говор, али у смислу гласа, звука, често и животињског) а оно што говори Ехо (што би заправо требало да буде одјек, звук, φωνή) постаје λόγος (смислени говор, разум, ум). Тај обрт у којем одјек на себе узима мисао, а Мухамед се испражњује од смисла и своди на биће звечања, животињског оглашавања, у извесном је смислу његова метафизичка нужност, његова хадска судбина.

Путеви традицијских тумачења змаја и орла у много чему су слични. Ми смо показали како се кроз те симболе може проћи са утемељењем у *Фисиолоју* (дакако и због његове барокне афирмације). Неки аутори⁵ су показали и њихово фолклорно и национално значење, које, у крајњој консеквенци, доводи до врло сродног тумачења овом „физиолошком”. Главно је приметити да се у спеву сукобе два принципа на различитим нивоима: и етичком и религиозном и историјском. Фантастика, заправо, алегија у погледу насловних бића, чврсто је утемељена на богатој традицији, али у погледу сукоба двеју војски она постоји више као апстракција, вредносни суд, одређење и нужност сваке од њих. Жива, ведрa, конкретна фантастика постоји тек са другим јунацима овога пева. То су Мухамед, његов коњ Бурак и антички богови. Ако и они постоје као принципи, као представе и указивачи на (не)вредности које представљају, постоје, такође, и као врло живо и конкретно осликани јунаци, покренути некаквим комичним нагоном који им је удахнут као суштина. Мухамед је егзактан, егзактан до смеховног, он се облачи и свлачи, ваља у блату, кука, чупа своју браду; он није само неко апстрактно зло, ако је и то. Његова својства су трговачка, рачунцијска. Он воли да стекне, да ућари, да надвлада, да се пореди са Другим, он се бори само по линији властите гордости, а могао је да очува мир. У њему нема мира зато што нема истине, а зато што нема истине нема ни достојанства ни озбиљности, и у таквом вредносном систему, Рајић га је желео и једино могао приказати тако како га је приказао. Мухамед је, за Рајића, проповедник профаног, непостојан и самосвојан, у заносу ратне силе уздиже се изнад своје моралне ништавности. Њему је потребан рат

⁵ Сава Дамјанов, „Елементи фантастике у Рајићевом спеву ’Бој змаја с орлови’”; у зборнику: *Јован Рајић. Живот и дело*, ур. Марта Фрајнд, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1997, 167–169.

као манифестација величине, он војну и војску схвата квантитативно, а не вредносно: када почне бројно да губи на војницима, повлачи се и јада. Мухамед је лакомислен: након што пусти војску да војује, пун поноса повлачи се, спава, сања и већ планира будуће походе. Хришћанска војска је, напротив, широко расејана благодат. Мухамед, у једном човеку фокусирано све што је греховно и води у пропадање. Рајићево епско приповедање је, дакле, пристрасно, вредносно апсолутно и нема ничега од оне објективности класичног епа где се и противници једнако вреднују управо да би били достојни противници. Има у Рајићевом спеву извесне историјске непосредности (због тога што приповеда о својој савремености), као и полемичког набоја који не допушта хладно, рационално процењивање, *audiatur et altera pars*, и остале конвенције објективног. Рајић бира да буде субјективан, али са субјективним прави равнотежу кроз пародијско; без пародијског, били би то тек памфлетистички стихови.

Интересантна је и појава античких богова (Јупитер, Нептун, Меркур, Плутон), управо из разлога што се њиховим присуством отвара још једна перспектива. Рајић узима три религијска спектра: најранији, антички, претхришћански, затим, хришћански (који функционише као међа у времену између неотрживеног и откривеног Бога) и најзад, исламски (који након објаве истинитог Бога (са Рајићевог становишта) нешто мења, пориче и наново уноси). Утолико, иако антички богови постоје са Мухамедом у Хаду, њихово достојанство и њихова памет много је већа и чистија. Они су, заправо, богови чије је време прошло и пристали су да се потчине новом поретку истине, без греха који је починио Мухамед, управо зато што су владали и живели пре Христове објаве. Мухамед долази после ње као негатор. Мухамед је увек Други, онај који одговара, побија и бори се. Због тога и симболизује Сатану, змаја, али у њему нема озбиљности Луциферове побуне. Он је нека врста историјског Сатане чија комична појава ништи све разлоге, примедбе, порицања пред вредношћу истине. Богови су, дакле, они који не знају за Објаву, па када сазнају, потчињавају се и гледају чисто и непатворено. Мухамед од почетка зна за њу, али је пориче. Он се креће од знања ка незнању. Његов опис, стога, нужно мора бити комичан, и чини се да је управо у том комичном сентименту показана и највећа слобода Рајићеве ведре фантазије. Мухамед у Хаду личи помало на раблеовске слике пакла, у којима Клеопатра продаје лук, Ромул со, а моћне папе овога света постају трговци зеленим сосом. Та инверзија која је, заправо, импликација истине, моћно приказује као комично, јер је у вредносном смислу комично, профано, лажно. Ако је у овом, греховном, палом свету

(у хришћанским терминима) дозвољена незаслужена моћ и створени проходни путеви злоби, под инферналном влашћу Кнеза овога света, онда се након земљске егзистенције, када личност бива асптрахована до њене чисте етичке суштине, свакоме, по линији те, од сувишка издвојене вредности, мора доделити доследно станиште. Тако је Мухамед као жив могао бити велики освајач и достојанствен пророк, али као онај ко проповеда Лаж (у Рајићевом вредносном систему), он мора заслужити пакао, и то тако да се његова земаљска моћ не само пориче него и исмева. Има ту и оног народног, побуњеничког карневализма који од неправедних моћника управо ствара карикатуре. А то народно, колективно, хомогено, јесте, код Рајића, управо боља страна која стреми слободи од османског зулума, гледајући у Мухамеду његов далеки симболички извор.

Кроз такав приказ јунака већ се одступило од конвенција класичног епа; конвенција, наиме, које је Рајић одлично познавао, будући да се васпитавао на начелима античке реторике и стилистике (превасходно латинске). Његова је парабаза настала из знања, из свесног превазилажења и преображавања конвенција, како би се у епу показало и достигло ново, у смислу сагласја са вредносним Рајићевим системом. Његови јунаци стоје у несразмеру врлине, једни су озбиљни и на страни истине, други уопште излазе ван сваког поређења са њима и подвргнути су, неки мање а неки више, иронији и пародији. Обичај да се у епу сликају узвишене личности, често полубожанске, већ је профанизован и прекршен. Рајић има свој бестијаријум који је бољи опис онога што се осећа. Ако се сетимо како је Лукач одредио суштину романа⁶, на један, свакако, чисто филозофски начин (јер се о роману тешко могу изрећи дефиниције и конкретности), онда однос између узвишеног и профаног код Рајића добија додатни значај. Наиме, како тврди Лукач, за разлику од епа где јунаци суделују само као елементи узвишеног и апсолутног вредносног система који се сасвим удаљио од свакодневице, штавише, узвишеном формом је превиђа и стоји са стварношћу у трајној дисонанци, у роману индивидуалност постаје ослонац о којем се држи читав романескни свет. Та индивидуалност више није функција вредности, њена опредељеност него сама суштина која отвара свој унутарњи свет и у пуном смислу представља субјекат; дакле, са његовим слабостима, са недоследности-ма, са вулгарним које надопуњује целину и ставља фокус на самосталност. Али овај захтев за индивидуалношћу није код Рајића

⁶ Georg Lukacs, *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*, prev. Kasim Prohić, Svjetlost – „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1990.

испуњен до краја. Само лик Мухамеда могао би одговарати таквој целовитој личности, са манама које детронизују узвишеност, и са својом разностраношћу и хировитошћу која је, свакако, много више романескна него епска. Хришћанска војска, с друге стране, остаје вредносно постојана, у складу са свим епским конвенцијама. Она служи као представа идеја Правде и Истине, и не може бити говора о некаквој издиференцираности и продубљеној самосталности карактеристичној за роман. Тако дело постаје подлога за две диспаратне стварности које у њему супостоје. Рајићев спев је, стога, не само сукоб два историјска, религијска и вредносна принципа него и два жанра: епа и романа (дакако, још увек *in statu nascendi*). И та борба, где би хришћанска војска представљала (симболички) стари еп, а Мухамед представљао роман, и сама је по себи романескна, јер рачуна са недовршеношћу, са сменом и са еволуцијом чије се кретање не да самоуверено прогнозировать. Утолико је овај спев и због тога нека врста романа јер унутар себе проблематизује жанрове и отвара књижевно-историјско поприште за смену и разобручење старе, апсолутне (и апсолутистичке) хијерархије. Да, међутим, Рајићево дело остаје још увек само транзиција, а не потпун роман (уколико остајемо при Лукачевим мисаоним стазама), то је јасно већ и зато што лик Мухамеда, ако и поседује извесну смешовну оцртаност и индивидуалност, не задовољава дубинске захтеве сукоба на биографском плану; сукоба који спољашњи свет подразумева као безвредну материју, а тек дубински лични развој у погледу идеала, мисли и опажања као оно што материји даје смисао, припитомљује је и дисциплинује у сврху приповедања. Нема у Мухамеду ни озбиљне еволуције, ни довољне фокусираности на психичко, да би се он уздигао на ниво комплетног лика романа. Његова личност је тек клица која почиње са разједањем епске љуштуре.

Постоје, међутим, и друге особине које упућују на романескно. Краткоћа пева, такође, има некакву двоструку симболику: с једне стране, комичним и ничег вредним јунацима не дозвољава се обимна и величанствена поезија, њиховој смешовности доприноси кратки спев; с друге стране, не постоји равноправна борба супротстављених начела, то јест, од почетка се зна ко је Доброта, Истина, Победа и нема потребе ни за каквим објективним растежањем. С вредносне стране, све је непатворено и јасно: Рајић стаје уз принцип наших старих писаца: „да се не умножи писање”. Можда се може говорити и о односу према самом епу, који се, као жанр, настоји пародирати и, утолико, краткоћа у чисто читалачком искуству снижава моћну интонацију старих епова. Важне су, у том

погледу, и особености стиха⁷ који је у спеву дат као криптоформа (раздељени пољски тринаестерац). Он је, у суштини и по стиху, класични еп, али расцепканост на кратке стихове уноси понешто комично, ведро, народно и структурално изнутра пародира епске узусе. С тим је повезан, наравно, и народни језик, који осим што по унутарњим особинама дела сасвим одговара својој профаној, исмевачкој функцији, има и јасну дидактичку вредност, као писање које не иде од елите ка елити него од сведока ка народу (јер Рајић управо у својим детаљним фуснотама заузима једну историјску позицију и подучавалачку позицију).⁸ А када је реч о фуснотама и историји, онда се као особености романа, а насупротив својствима епа, у складу са Бахтиновим⁹ истраживањем, морају издвојити још два поља: савременост и однос према предању. Једна од главних особина класичног епа јесте приповедање о далекој прошлости. Оно не само да тиме одражава древну и међу народима раширену теорију о златном добу, јуначким временима и неумитној деградацији како се приближавамо садашњости, већ и из чисто практичних (или поетичких) разлога одговара уверљивој нарацији. Садашњост се свагда доживљавала као профана, несимболичка, немитска, неузвишена, и у таквом контексту приповедати о јуначким и моралним величинама, сталне, полубожанске надахнутости у свему што чине, изгледало би, само по себи, неубедљиво, неусклађено, чак погрдно и смешно. Свет Великих тражи велики свет. Наша трајно мала, недостојна садашњост истискује из себе величину и одређује јој постојање тамо где је једино и могуће, у миту. Рајић, међутим, пише на савремену тему, без дистанце и без природно створене митологије. Прави, народни митски свет, не да се друкчије испевати него кроз класични еп. Али онај ко пише о савремености, макар кроз њу видео читав развој и одраз историјског наслеђа, мора, по нужности, писати бар мало пародијски. Савременост захтева профано и захтева кратко. Ако је тема савремена, прича још није целовита. Многи елементи остају у перспективи, да их након неколико стотина година, значењски и приповедно, за свагда уобличи народна свест. Садашњост се развија и траје жива, као што се развија и траје роман. Управо је у том првом кораку обрађивања савремености, Бахтин видео прототип романа који се рађа из епа. Он говори о „озбиљно-комичним” жанровима

⁷ Тања Поповић, „О неким структуралним и стилским одликама Рајићевог спева 'Бој змаја са орлови'” у зборнику: *Јован Рајић. Живот и дело*, Београд, 1997, 160–166.

⁸ Владимир Стојанчевић, „Рајићев спев 'Бој змаја са орлови' као историјски извор” у зборнику: *Јован Рајић. Живот и дело*, Београд, 1997, 155–160.

⁹ Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Нолит, Београд, 1989.

који се јављају у XVIII веку; а и настанак античког романа он види као последицу пометње жанрова из које се, као из некаквог хаоса, помаља неодређен, нов начин писања.

Друго поље, на којем се „типично епско” крши, јесте однос према предању: указали смо већ на културну и симболичку традицију која је одредила вредносно значење Рајићевог спева, али с обзиром на саму тему, на чисто приповедање, Рајић наступа као сведок историје. Он се не служи некаквим националним митом (нити се могао служити) већ из духа савремености, користећи се и опсежним историјским подацима, рађа приповедну основу за интервенцију уобразиље. Овај проблем донекле је сличан односу мита и садашњости. Рајић овде, дакле, није наследник већ сведок, и утолико му се даје слобода (документарна слобода!) од предања и утврђених значења националне митологије.

У свим тим особинама може се препознати оно што припада роману, и стога, удружене са фантастичким особинама, оне чине један роман у транзицији, који је, заправо, и сам прича о преображају и о немогућности старог певања. Чак и вредносни апсолутизам Рајићев може наступити са очајничког становишта: постоји само једна истинита вредност којој је историја досудила недостојне непријатеље, а њих, такве деградиране, развраћене и суновраћене, можемо само пародирати. Тај се роман, и због тога, како примећује Мирјана Д. Стефановић¹⁰, у српској књижевности рађа управо из епа, а не из средњовековног житија. Изнутра разорени еп, на свим плановима композиције, структуре, значења, сентимента, само је, дакле, гробница старог и целовитог епског света. Од тог света остала је само једна страна (хришћанска) која се мора приповедно осветити на начине нове и другачије. Као комичан говор, јасан, поучан, наративан, као субверзија међу конвенцијама, он бива у извесном смислу и временски и жанровски неодређен и тиме испуњава услове романескног.

Међутим, да фантастика овде чини континуум са историјом, навешћемо последње стихове у спеву, који имају и аутопоетичких указивања:

Мухамеде, што видим,
пишем и погађам;
Што не видим и не знам,
желим и нагађам.¹¹

¹⁰ Мирјана Д. Стефановић, „Први еп у српској књижевности као пародија јуначког епа”, поговор приређивача у: Јован Рајић, *Бој змаја са орлови*, Службени гласник, Београд, 2008.

¹¹ Ј. Рајић, *Бој змаја са орлови*, Београд, 2008, 88.

Управо су то две сфере Рајићевог дела, историјска и фантастичка, које у свом сукобу достижу склад. Где престаје историјско, а почиње фантастичко, то не можемо знати, јер је и једно и друго само варијација на истину. Оно што се види је оно што вреди да буде написано, дакле, историјско, али то што је написано из Рајићевог перспективе можда није *једино написано* из читаоачеве перспективе. Читање не завршава на истом месту за читаоца и писца. Рајић жели једнакост писање=истина, али оно што настаје кроз „жељу” и „нагађање”, сасвим је саобразно написаном и „погођеном”. Чак и да није написано, оно се закључује недвосмислено на основу написаног. А чак иако је написано, не може се разлучити од „виђеног” и „погођеног”. Заправо, не може се разабрати у тексту: јер оно што је „нагађано” и фантастичко, полаже право на написаност по истини писања. Оно је поново нека врста „виђеног” и „погођеног”, то јест, историја *suī generis*. Оба та Рајићева стиха афирмативна су и међусобно помирена. Они би се могли читати и унакрст и достићи једно од нових значења. Стога се текст овде одржава унутарњом истином написаног, а ипак остаје отворен и тзв. стварности и фантазији (која можда није мање сигурна). Та отвореност као став, изгледа да је права смелост и сигурност Рајићева у оно што сматра Истином.