

АЛХЕМИЈА „УНУТРАШЊЕГ ЦАРСТВА”

Миомир Петровић, *Дионизије 1941: моћућа историја Ивана Пејровића*, Лагуна, Београд 2025

Користећи методу љуштења артичоке као метафору за херменеутичко продирање до сржи романа *Дионизије 1941: моћућа историја Ивана Пејровића*, са „отварањем” крећемо од наслова. Прве асоцијације које се намећу након рецепције прве две речи наслова су митопоетички оквир и Други светски рат. Други део наслова, иза двотачке, упућује на аутофикцију, роман о историјској личности, стварној особи, Светиславу Петровићу. У напомени на крају књиге или, како би се то савременим медијским жаргоном назвало, дисклејмеру (disclaimer), аутор се ограђује од очекиване документарности следећим речима: „Роман који је пред читаоцем не представља методолошку обраду биографских података Светислава Ивана Петровића, већ је плод фикције начињене око тачних и проверивих података о његовом животу и раду” (211). Смештајући протагонисту у све оно што представља парадигму глумца, аутор има намеру да проговори дубље о темама које се тичу култа тела, о андрогинности, дискурсу о глуми, тоталитаризму, маргинализацији, езотерији и ескапизму.

Фабула романа је ретроспективна. Наратолошки флешбек скокови-то се пребацује с краја Другог светског рата на Иваново детињство. На самом почетку романа, смештеном у тек капитулирајући Трећи рајх, налази се сцена иследништва над протагонистом, ухапшеним због колаборације са нацистима. Потом радња прелази на догађаје из Ивановог детињства који ће предодредити његову глумачку каријеру. Кроз својеврсни билдунгсроман пратимо развој Петровићеве иностране каријере, махом остварене у Немачкој и Мађарској. Прекретницу у радњи представља појава фашизма, чије ће дејство довести Ивана у позицију у којој једино може бити трагичан лик. Оно што је важније од самог исходишта романа је фигура глумца, коју аутор Миомир Петровић гради изузетно комплексно. Она се формира како кроз парадигму самог Глумца, тако и кроз дискурсе о глуми, али и кроз потирање опозиције глума/живот. Последње речено се односи на Петровићу наметнуте филмске улоге, које су биле део пропаганде нацистичке Немачке, те на игру мачке и миша са америчким иследником у поратном периоду. Маска глумца је постала лице, а он је био сам заробљен у телу некога ко, суштински, није одлучивао о сопственој судбини.

Наредни слој Петровићевог прозног остварења чини мелодрамска окосница. На корицама, у бочном тексту, испод поднаслова стоји идентитетска одредница „Филмски принц са Балкана: успон српског Рудолфа Валентина”. Натпис може да се схвати као комерцијални маневар, јер

садржи елементе елитизма, оличене у тзв. глумачкој аристократији. На другој страни, повезивање протагонисте по сличности са легендарним холивудским глумцем отвара простор за мелодрамско откључавање романа. Полазиште у овом промишљању представља тело Ивана Петровића, које је уједно у фокусу све време чак и када је наративна пажња усмерена на његове љубавне односе: „Зашто би га занимало било које друго мушко тело сем сопственог? То одвајкада витко, као из мермера извучено тело. [...] Али жене га ван постеље нису много занимале. Занимало га је много више његово тело, па је упорно радио склекове, некада и након исцрпљујућег вођења љубави” (25, 96). Можемо, међутим, повући линију која раздваја све жене на две групе: на објекте љубавног освајања, предмете пожуде, које чине велику већину и на оне ретке жене са којима је могао да развије дубљи емотивни, готово андрогини однос.

Тематска копча са следећим, дубљим слојем романа односи се на Петровићеву историјску улогу у филмској пропаганди нацистичке Немачке, а њен носилац је управо његова будућа супруга, глумица, Фридел Шустер. Њена емотивна зрелост, на једној страни, и суштинска неопчињеност Иваном, на другој, омогућили су јој да одигра улогу усмеритеља ка корисним каријерним потезима, који су заправо, неприметно али неумитно, Ивана одвели у нацистичку клопку. То се односило на улогу Јана у филму Виктора Туржинског *Непријатељи*, којим се правдала немачка окупација Пољске, али и на Петровићево – додуше невољно – пристајање на наредбу Гестапоа да оде у логор Дахау, где је у разговору са заробљеницима из Југославије говорио о снази Трећег рајха. На основу реченог, можемо да извучемо закључак да је протагониста Иван заправо пасивно биће, које користи женски принцип очаравања, деловања на друге. Он поседује елементе хермафродитског у себи, што можемо видети у нараторовом промишљању морфологије психе глумца: „Као да људски дух има своју мушку и женску страну природе, које емитују неутаживу потребу за плимом и ону другу, неутаживу потребу за осеком, повлачењем, опрезом. Та двополност, те две напредне воде у њему самом нису му још биле јасне” (130–131). Са њим аутор снажно повезује протагонисту, док ће на другој страни бити противник Дионизија, бога вина, тебански краљ Пентеј, у роману алегорички оличен у експонентима тоталитаристичких политичких система прве половине двадесетог века.

Иванову психичку хермафродитност можемо објаснити раним губитком мајке, што сматра и приповедач, јер „он веома дуго неће знати колико га је изостанак мајке одредио. То ће схватити тек када буде почео да се бави глумом” (40). Позиција супруге је доминантно позиција оне-која-брине, превасходно за супругову каријеру – дакле, она игра донекле улогу мајке. С друге стране, потпору таквом карактеру пружа лик оца кројача, главне подршке елитистичком усмерењу сина, како у систему вредности тако и у елегантном одевању, које је било изразито карактерно

детерминишуће. Иваново одрастање и васпитање је било у мултикултурном окружењу: „Читаво лето деца су проводила на очевом имању у Сивцу. Ту је постепено, играјући се са сеоским деранима, који су вечито били бржи, грубљи и оштрији од њега, попут муве без главе, трчећи амо-тамо, између калвинистичке, католичке и православне цркве, од локалне мангупарије учио мађарски и немачки језик. Јер атар беше тројезичан” (41). Управо је јунак романа и глумио на тим језицима, а менталитет му је био космополитски. Кохерентно приповедно ткиво Миомира Петровића, у коме ништа није случајно, осликаће средњошколца Ивана Петровића као актера у глумачкој постави Еурипидових *Баханџикиња*. Из ове епизоде аутор ће развити дионизијски митопоетички оквир.

Митски слој романа ослобађа приповедање од ефемерног и даје му карактеристике свевременског. Можемо чак да изнесемо претпоставку да је аутор управо кренуо од митског предлошка у коме су главни актери Дионизије и Пентеј, и да је као историјску илустрацију поставио причу о недовољно познатом српском глумцу Светиславу Ивану Петровићу. Роман је и формално подређен митопоетичком оквиру, што потврђују називи поглавља: „Пентеј 1945”, „Дионизије 1911”, „Сатири и менаде 1952–1958” и сва остала која у себи имају асоцијације на поменути мит. Читалац се на тај начин позива да Петровићево „житије” декодира користећи мит као кључ. Митска прича укратко садржи одбијање Пентеја, другог тебанског краља, да угости Диониса, односно, он није хтео да му подноси жртве. Дионис убеђује Пентеја да се преруши у жену не би ли посматрао игру баханткиња на планини Китерон, међу којима је била и његова мајка. По доласку на Китерон, Пентеја убија рођена мајка и одсеца му главу, не препознавши га. Дионис је тиме спровео освету. Пентеј оличава сваку пропадљиву ауторитарну власт, док је Дионизије симбол преображаја али и ускрснућа.

Ритуални занос, Дионизијеве метаморфозе али и ускрснућа чине увод у езотеријски слој романа, јер су скопчани са симболичким иницијацијским умирањем и поновним рађањем, односно преображајима протагонисте романа. Тај езотеријски план је смештен у наративне делове који се баве Ивановим унутрашњим животом. Он заузима значајан део приповедног ткива тако да Ивана Петровића, без обзира на његов шарм и професију која има крајње екстровертне одлике, можемо сматрати изразитим интровертом. Херменеутичке путоказе до интроспекције проналазимо на бројним местима у књизи, попут проширеног мота у петом поглављу: „Упознати себе не значи бескрајно се гледати у огледало и проучавати свој изглед, правити гримасе или имитирати глумачке звезде. Много је важније запазити своје реакције на одређени предмет, на одређене особе, на одређене догађаје из свакодневног живота” (69). Почетне речи мота алудирају на натпис који је, према легенди, стајао на улазу у пророчиште у Делфима, што нас води до тврдње да Миомир

Петровић готово неприменто увија езотеријске елементе у егзотеријски дискурс, какав је дискурс о глуми и глумцу.

Бекство у себе је можда условљено изложеношћу глумца, било на сцени, било пред камерама. Темом ескапизма Миомир Петровић се бави преламајући је кроз феномен биоскопа у раним двадесетим годинама прошлог века: „За обичног човека, дакле, биоскоп је био последња оаза, ескапистички рај на Земљи, место где су се на платну одигравале логичне ситуације са праведним исходима, за разлику од свакодневног живота Немаца” (90). Иван Петровић је пак, из потребе за отклоном од своје основне делатности, глуме, формирао концепт „унутрашњег царства”. Он представља Петровићеву менталну утопију, оазу у коју се склањао након свих друштвеноисторијских околности надирућег Другог светског рата. Наратор га додатно објашњава као умни простор у коме је глумац проналазио психички еквилибријум, мир, својеврсну нирвану. Посебно је, са формалистичке стране гледано, интересно то што аутор приказује симетричан дијаграм „унутрашњег царства” који је исцртао Иван Петровић, у коме графички доминирају симболи Месеца, Сунца, звезда и троугла и у коме су распоређени сви значајни аспекти глумчевог живота, а међу њима и породица, глума, жене, инстинкти, магија и транс.

Иако можемо рећи да је храбро то што је Миомир Петровић ступио на клизав терен историографске метафикције, којом је, на известан начин, реконструисао животну причу српског глумца Станислава Ивана Петровића, требало би свакако указати на чињеницу да историја није у романескној сржи. Мелодрамски план романа, па и митопоетички оквир који окружује нуклеус романа, представљају рецептивни мамац који омогућава да се што више циљних група читалаца веже за приповест. У језгру романа се пак налази потрага са сопством уроњеним у тоталитаристички мрак историјског жрвња пре, за време и после Другог светског рата. Глумац је човек отворена ума, он је парадигма слободољубивости, биће које се завојитим степеницама пење у нади да ће пронаћи светло. Тај спирални успон метафорично и кореспондира са магнетском привлачношћу овог романа, који нас зове да га, у другом светлу, прочитамо бар још једном.

Др Владимир Б. ПЕРИЋ
Музичка школа „др Милоје Милојевић”
Крагујевац
vladimirperic99@gmail.com