

ЈЕЛЕНА ШАКОВИЋ

**СКАЗ КАО СРЕДСТВО ЗА ГРАЂЕЊЕ
ОНЕОБИЧЕНЕ СЛИКЕ СВИЈЕТА
У РОМАНИМА *КАД СУ ЦВЕТАЛЕ ТИКВЕ*
*ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА И ЛОВАЦ
У ЖИТУ* ЦЕРОМА ДЕЈВИДА СЕЛИНЦЕРА¹**

САЖЕТАК: Онеобичавање свијета књижевног дјела рефлекс је тачке гледишта која је у казу везана за јунака-приповједача. Сама техника приповиједања којом се бавимо може се читати као једна врста онеобичавања или отежане форме. Сказ рачуна на активну улогу читаоца – иако се слушаоцу уписаном у текст не оставља простор за питања и коментаре (јер би они и нарушили сказ), лик слушаоца је ипак конструисан као пажљив, као онај који учествује у комуникацији тиме што активно слуша и покушава да разумије приповједача који жуди за катарзом. Беспомоћност јунака сигнал је и њихове отуђености, па сказ можемо читати и као начин да се оствари суштинско разумијевање између читаоца и текста.

Онеобичавањем се открива и јаз између знања које јунак посједује о свом свијету у односу на знање које је доминантно у том свијету, а које остали ликови са којима долази у контакт имају. Индивидуални, и самим тим ограничени поглед на свијет сукобљава јунака са свијетом који га окружује, а из тих сукоба произлази оно што називамо сижеом приче.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: сказ, онеобичавање, Драгослав Михаиловић, Цером Дејвид Селинцер, *Кад су цвешале тикве*, *Ловац у жити*, аутоматизација, тема комуникације

¹ Овај фрагмент је приређени дио мастер рада „Техника сказа у романима ‘Кад су цвешале тикве’ Драгослава Михаиловића и ‘Ловац у жити’ Церома Дејвида Селинцера”, награђеног првом Бранковом наградом Матице српске.

Са циљем да анализирамо слику свијета у романима *Каг су цвијетале тикве* Драгослава Михаиловића и *Ловац у жићу* Церома Дејвида Селиндера, морамо се загледати у теоријску мисао руске формалистичке школе. Зато се, поред сказа, бавимо спрегом односно ефектима који се постижу спрегом сказа и онеобичавања. На први поглед, чини нам се парадоксалним: како то да сказ, техника која остварује ефекат непосредности, техника која представља стилизацију разговорног стила, може да се дојми као отежана форма? С једне стране, тако што се њиме, као и поступком онеобичавања, скреће пажња на сам текст књижевног дјела. С друге, тиме што је сказ као поступак приповиједања одговор на аутоматизацију² других постојећих модела приповиједања (конкретно, у *Ловцу у жићу* приповједач упућује на Дикенса као на један од таквих модела). Можда би се онда могло рећи да се примјећује и цикличност: усмено приповиједање је извор, почетак који је „превазиђен” начином приповиједања који су се удаљили од таквог модела само да би се онда њиховом аутоматизацијом створила потреба за повратком старом моделу. То је у складу са оним што Јуриј Николајевич Тињанов каже имајући у виду књижевну еволуцију:

У епохи распадања неког жанра, он се са центра премешта на периферију, а на његово место, од безначајних књижевних ситница, из њених забачених предела и дубина, избија у центар нова појава (то и јесте, заправо, појава „канонизације младих жанрова”, коју помиње Виктор Шкловски).³

Када говоримо о сказу и враћању усмености, наравно, не подразумијевамо дословно враћање усменој ријечи каква је она у народној књижевности, већ на нов начин. Тиме се сказ показује као једна врста *васкрснућа ријечи*.⁴

Холден Колфилд и Љуба Сретеновић се сукобљавају са свијетом којем и припадају и не припадају. Но, какав је свијет, односно какви су свијетови у питању?

² Шкловски у тексту „Уметност као поступак” објашњава да је циљ умјетности да заустави аутоматизацију: „Да би се вратило осећање живота, да би се осетиле ствари и камен постао камен, постоји оно што се зове уметност. Циљ уметности је да се осећање ствари да преко виђења а не препознавања; уметнички поступак је поступак онеобичавања (остранение) ствари, поступак отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен; уметност је начин да се доживи процес стварања ствари, док оно што је у уметности створено од секундарног је значаја” (Viktor B. Šklovski, „Umetnost kao postupak”, *Teorijska misao o književnosti*, priр. Petar Milosavljević, Svetovi, Novi Sad 1991, 449).

³ Јуриј Н. Тинјанов, „Књижевна чињеница”, *Teorijska misao o književnosti*, 461.

⁴ В. о томе: Viktor B. Šklovski, *Uskrснуће ријечи*, prev. Juraj Bendicki, Stvarnost, Zagreb 1969.

За Љубу Врпчета и Шампиона, то је првенствено Душановац: „а кад кажемо Душановац, онда мислимо на одређени, за Љубу Шампиона једини прави, једини значајни поредак света”.⁵ Синтагма *поредак света* скреће нам пажњу на одређени систем вриједности, на правила и односе који унутар такве структуре постоје. Да је тако, потврђују нам ликови: Столе Апаш, Мита Мајмун, Ивица Лепи, Стева Џамбас, полицајац Суља. Кодекс понашања ових јунака је условљен њиховим мјестом одрастања и заједничким искуством које подразумејева живот на Душановцу. Многи од њих, наизглед дати успутно, отјелотворење су периферије и оно су што ту периферију чини и одржава. Петар Џацић за Душановац каже да је „црни цвет са јужне ивице града”.⁶ „Црни цвет” можемо схватити као метафору о страдањима оних који живе у том дијелу града, чија свакодневица подразумејева трагичност. Стил живота јунака са периферије подређен је грубој реалности оличеној у насиљу: „Главни штос у то време на Душановцу био је да неког пребију без везе, ради забаве”.⁷ Страдање се поистовјећује са неком врстом игре или разоноде, а ефекти такве слике свијета су разнолики: рефлектује се осјећај беспомоћности, отуђења појединца, али и заједнице чији је он дио; тиме што се насиље приказује као успутно, као дио живота, остварује се ефекат шока; може се рећи да се упућује на стварност једног времена и поднебља, што је у складу са одређењем Михаиловићевог романа као стварносне прозе.

Сказом се ствара утисак да се превазилазе разлике између читаоца и свијета који се приповиједа: Шампион интерпретира стварност коју прича, па се тако насиље изједначава са игром:

Столе царује Душановцем, али се сада више не зна кога ће претући, а кога не: да ли ћеш, сишавши са троле, до куће стићи читав или са поломљеним ребрима, то је све више ствар среће или несреће, то ти је *свакодневна луџирија* (истакла Ј. Ш.).⁸

Љуба, без обзира на то што причу унутар оквира приповиједа хронолошки, прича из позиције свеукупног искуства које посјеђује. Ми се, као читаоци, са догађајима сусрећемо онако као и сам јунак некад, дакле, као први пут када су се десили. То приповиједање догађаја и описивање свијета (ликова, простора, друштвено-

⁵ Иван В. Лалић, „Немогућност једног повратка на Душановац”, Драгослав Михаиловић, *Кад су цвешале тикве*, Књига-комерц, Београд 1994, 7.

⁶ Петар Џацић, „Нови талас: Драгослав Михаиловић, ’Кад су цвешале тикве’”, *Из дана у дан II*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996, 189.

⁷ Драгослав Михаиловић, *Кад су цвешале тикве*, Лагуна, Београд 2021, 37.

⁸ Исто, 63.

историјског контекста) очима адолесцента, а онда младића, ставља нас у позицију упознавања са тим свијетом. Како роман *Кад су цвјетале џишкве* има одлике билдунгсромана, пратимо фазе одрастања јунака, па се слика свијета изоштрава како јунак сазријева. Међутим, када нам приповједач бруталност и насиље представља као игру на срећу, то можемо схватити и као покушај да се том необичном аналогijом интерпретира комплексност тог свијета. Тиме што се овај поступак понавља, вјерујемо да има разлога да ове одломке схватимо као коментаре о позицији човјека на периферији.

Приповједачко *ја* припада другом свијету – Естерсунду, Шведској. Онеобичавање у причи која чини оквир романа прије је усмјерено на начин на који Швеђани доживљавају Љубу и наш народ. Ту се приповједач јавља и као преносилац туђе тачке гледишта, чији је представник његова жена Инге:

Кажеш да си крив. А ја теби опет кажем да ми то не можемо да разумемо. Како можеш да будеш крив? Не можеш да будеш крив. Био си болестан! Јер кад неко усред радног времена изненада заустави машину, баци комбинезон и оде у фабрички клуб и тамо за три сата попије двадесет флаша пива, и пословођу, који дође да га позове да се врати, отера у материну и гађа празном флашом, а онда, онако у кошуљи по хладноћи, седне у кола и некуд одјуре, тако да му жена и дете пет дана не знају где је, и тек се петог дана, ко зна колико далеко одатле, негде у Аустрији освести и јави телеграмом, и затим се мирно врати као да се ништа није десило, онда то стварно нико живи овде не може да схвати. Ко то овде ради? Ко је то овде икада урадио? И баш зато што не можемо да разумемо, ми морамо да мислимо да си био болестан. То је – као некакава менструација. Код вас их, изгледа, имају и мушкарци.⁹

Опијање и напуштање посла и земље онеобичавају се управо тиме што се не доживљавају само као то, већ као нека врста болести или менструације. Заправо, у питању је носталгија. Примјећујемо овдје да из онеобичавања имплицитно произлази и сукоб, односно неразумијевање између двају свјетова, што се наглашава тиме што „нико живи овде не може да схвати” менталитет који Љуба представља. Он ће на другом мјесту рећи: „Они просто мисле да смо сви ми ударени, кева ми! И кад прођу овуда и чују како урличемо наше песме и овакве сузе ваљамо, они мисле – нисмо читави”.¹⁰ Онеобичавањем се наглашава недостатак суштинског

⁹ *Кад су цвјетале џишкве*, 16.

¹⁰ Исто, 15.

разумијевања између ових инстанци. Ту се, као и на другим мјестима у роману, текст отвара ка теми немогућности комуникације. Па ипак, тумачење које Инге даје на неком је нивоу и тачно – Љуба се заиста у описаним ситуацијама не понаша нормално.

Резоновање разлика које постоје је двосмјерно – како Швеђани виде Југословене као „ишчашене”, тако и Љуба види њихове недостатке: „А народ овде није лош, али, некако, тврд је на пару: отац за сина не зна, син за мајку, свако има своју рачуницу и своју касу. И ретко један другоме у кућу залазе”.¹¹ Иако дато као успутна опсервација, ово је сигнал Љубиног погледа на туђи свијет, а тај је поглед обојен системом вриједности средине из које потиче и која се овдје показује супериорнијом. Узевши у обзир оно што смо истакли о Душановцу, овакав коментар проширује наше разумијевање тог свијета.

Џацић поводом Михаиловићеве прозе каже: „Књижевна топографија неког реалног простора увек је и пишчев сан о том простору, дакле мит”.¹² Између осталог, то је сан и зато што свијет из којег је Љуба отишао није нимало идеалан, а видимо да носталгија коју осјећа чини да се сјећа најбољих ствари о својим сународницима. Мит овдје узимамо као својеврстан начин представљања и тумачења свијета. Која су то својства која чине Михаиловићев Душановац или Селинцеров Њујорк митским?

Да бисмо одговорили на ово питање, ваља нам се прво сјетити тумачења Слободана Владушића по којем је Љуба Сретеновић јунак између епског и модерног свијета. Долазимо до закључка: Душановац је митски свијет и *зайшо цйшо су му йридайша својсйтва ейскої*. То је тако у очима приповједача, а његова је трагичност у томе што сопственим поступцима брише тај поредак:

Роман *Кад су цвейшале ййикве* приповеда процес нестајања епског света путем дегенерације главног јунака, али и тада, док нестаје, тај свет чува хуманистичку супериорност у односу на модерна времена.¹³

Владушић истиче и везу између сказа као начина дозивања усмености и епског оквира. На трагу тога, овдје бисмо истакли и везу између сказа и мита који је у својој основи, по свом извору,

¹¹ Исто, 14.

¹² Петар Џацић, „Фрагменти о Драгославу Михаиловићу”, *Повеља*, год. 25, бр. 3, 1995, 20.

¹³ Слободан В. Владушић, „Елементи епског света у роману ’Кад су цветале тикве’ Драгослава Михаиловића”, *Зборник Мајице срыске за књижевност и језик*, књ. LXV, св. 1, 2017, 180.

усмена прича. Леви Строс каже: „...мит је саставни део језика, мит сазнајемо путем живе речи; мит се диже из беседе”.¹⁴

И за Холдена Колфилда можемо рећи да је јунак који се налази између два свијета. Љуба својим поступцима напушта епски свијет и тиме се приближава модерном (јер постаје један од оних који дјелају по законима таквог свијета), али, чим му се приближи, жели да се врати у свој, епски свијет, те отуда жеља за ратом који би му омогућио повратак.

Код Холдена ствари стоје другачије. Он очајнички жели да побегне из модерног свијета у неки други, али успијева само у својој машти. Уточиште се види у сну о колиби:

Могао бих да дођем кући кад ми буде једно тридесет пет година, смислио сам, у случају да се неко разболи и пожели да ме види пре него што умре, али би то био једини разлог да напустим своју колибу и вратим се [...] Пустио бих и Д. Б.-а да ме посети на неко време, ако му треба лепо и тихо место за писање, али не би смео да пише никаква сценарија за филмове, већ само приче и романе. Завео бих правило да нико не сме да ради ништа лажно и исфолирано док је код мене у посети. Ако би ико покушао да уради нешто у том стилу, не би могао да остане.¹⁵

Колибу можемо вишеструко тумачити. Прије свега, можемо је схватити као метафору за идеални поредак свијета, али и као симбол побуне против постојећег. У овом кратком одломку готово да проналасимо све мете ка којима Холден усмјерава свој говор. Колиба је бијег из урбане средине (и свега онога што она представља) у руралну, изоловану. Замишљена је као утопијски простор у ком би Холден и његова будућа жена образовали своју дјецу, сакривену од свијета – то је побуна против образовног система оличеног у школи Пенси Преп. Протагониста се буни против свега што је, како каже, *исфолирано, лажно*, па тако на више мјеста у роману скреће пажњу на то да не воли филмове. У овом одломку је и побуна против Холивуда – филмска индустрија, као један од симбола модерног свијета, представља сву његову лажност. Они „могу да упропасте човека”¹⁶, било да се ради о утицају који имају на гледаоца (Холден се сам претвара да крвари под њиховим утицајем), било на глумце (јер, како Холден каже, они се не понашају

¹⁴ Kłod Levi-Stros, „Struktura mitova”, *Delo*, god. XXIII, br. 3, prev. Milan Komnenić, 1972, 243.

¹⁵ Dž. D. Selindžer, *Lovac u žitu*, prev. Flavio Rigonat, Laguna, Beograd 2010, 219.

¹⁶ Исто.

као људи). Колиба је, дакле, сан о другачијем, аутентичном и идиличном свијету.

Суштински, ни један ни други протагониста не припадају до краја ниједном свијету у којем бораве. Разлика је у томе што је Љуба у једном тренутку припадао, а Холден тек треба да почне да припада свом. Обојица, међутим, маштају о посебној ситуацији у којој би, у *близини смрти*, постојала аутентичност, а и нечија потреба за њима – за Љубу је то рат, а за Холдена то значи постати ловац у житу. Они чезну за тим да добију сврху у заједници како би најзад постали њеним дијелом.

Први свијет о ком нам приповиједа Холден јесте свијет школе Пенси Преп: „Селинцер смјешта Холденову причу унутар веома специфичног друштвеног свијета у коме најзначајнији утицај није неки генерализовани концепт америчке културе или друштва, већ кодекси и праксе одређеног инструмента друштвене контроле – америчке припремне школе”.¹⁷ Могло би се рећи и другачије: припремне школе каква је Пенси Преп заправо су микроструктуре на којима се оцртавају (из Холденовог угла) значајне негативне карактеристике америчког друштва уопште. Први опис школе нам даје увид у то:

Вјероватно сте чули за њу. У сваком случају, вјероватно сте видјели огласе. Оглашавају се у мали милион часописа, увијек са сликом истог уштогљеног фрајера на коњу који прескаче живу ограду. Као да се у *Пенси Преју* по цио боговетни дан игра *йоло*. Ја никад нисам видио ниједног коња ни близу тог мјеста. А испод слике баје на коњу, увијек пише: „Од 1888, ми прекаљујемо дјечаке у изванредне, оштроумне младе људе”. Само празне приче. У Пенсију нема ништа више прекаљивања него у ма којој другој школи. Ја тамо уопште нисам упознао никога ко је изванредан и оштроуман. Можда двојицу момака. Ако и толико. А они су јамчано такви и дошли у Пенси (истакао аутор).¹⁸

Ако смо код Михаиловића имали периферију, овдје имамо нешто што је представљено као наличје друштва: америчка виша средња класа. Лажна слика припремне школе која се презентује друштву у функцији је осликавања идеала тог свијета. Ученици који излазе из таквих школа, који су обликовани (*molded*) у њима, представљају се као изузетни – Холден као дио тог амбијента

¹⁷ Christopher Brookeman, „On Cultural Codes at Prencey Prep”, *Bloom's Guides: J. D. Salinger's The Catcher in the Rye*, Infobase Publishing, New York 2006, 78.

¹⁸ Džerom Дејвид Селиндџер, *Ловац у житу*, прев. Аника Крстић, Nova knjiga, Podgorica 2013, 8.

разоткрива лажност оваквих тврдњи. У Селинцеровом сказу, рекли бисмо, уобичајен је манир да приповједач наведе конкретан примјер, а онда сопственим коментаром (интерпретацијом) разоткрије неку друштвену аномалију. Тим уопштавањем се свијет показује непромјенљивим и његове негативне карактеристике непобијеђеним. Можемо упоредити Пенси са Елктон Хилсом. Та школа није ништа другачија. Холден примјећује разлику у третману који родитељи ученика добијају од стране директора школе, а што зависи од угледа родитеља:

Био је врашки шармантан. Осим ако је неки дечко имао маторце који помало смијешно изгледају [...] тада би се Хас само руковао са њима и лажно се осмијехнуо и онда отишао да разговара, можда и цијелих пола сата, са нечијим другим родитељима.¹⁹

Уколико су припремне школе које је Холден похађао такве, а истовремено уживају велику популарност у друштву – онда су све школе тог типа такве. У таквом окружењу слаби а праведни страдају, док насилници пролазе некажњено.

У оваквом сказу, за који бисмо могли рећи да је миметички, примјећујемо да су елементи свијета такви да скрећу пажњу на себе: ако је свијет бруталан, онда је дат у свој својој бруталности (физички обрачуни, сексуално насиље, убиство), а ако је лажан и у тој својој лажности често бруталан (школе, интелектуалци, адвокати, Холивуд), онда је такав до те мјере да и протагонисти имају неке од карактеристика које их и саме чине бруталним и лажљивим. То би се могло схватити као коментар о утицају оваквих поредака на појединца.

Највећи дио радње која нам се приповиједа смјештен је у Њујорк, који је симбол модерног, капиталистичког и урбаног свијета. У том смислу, припремна школа и Њујорк дати су као контекст у ком Холден упознаје свијет, али и у ком ми упознајемо Холдена. Успутним коментарима Холден експлицитно износи свој став о том граду. Прво тиме што скреће пажњу на значај материјалног: „У Њујорку, човјече, новац је заиста главна ствар – без све шале”.²⁰ Можда важније од тога, он открива свој положај у велеграду. „Њујорк је ужасан кад се неко тако смије на улици касно увече. Можеш га чути километрима унаоколо. Тјера те да се осјећаш усамљено и депримирано”.²¹ Пространство града је двоструко.

¹⁹ Исто, 19.

²⁰ Исто, 76.

²¹ Исто, 89.

Прво, то је физичко пространство у ком снажно одјекује звук који протагонисту асоцира на самоћу. Друго, а чини нам се важније – у толиком граду Холден не може да пронађе саговорника иако га све вријеме тражи. Управо у покушају да оствари истинску комуникацију са Сали, Холден јој открива да мрзи живот у Њујорку. Да ствар буде интересантнија, он симболе модерног свијета – таксије, аутобусе, лифтове – презире и каже: „Радије бих имао неког коња. Коњ је бар хуман” (истакао аутор).²² Као и у жељи да побјегне и живи у колиби, и овдје се сања о неком идиличном, другачијем свијету. Истовремено, онеобичавају се људи. Тиме што се коњ види као хуман, не даје се толико коментар о коњу, колико о човјеку у том свијету. Просјечан ученик мушке школе не сања о таквом коњу, већ се каже да учиш „како би једног лепог дана био у стању да купиш проклети ’кадилак’”.²³

На том мјесту се спајају критика припремне школе и Њујорка. Школа обликује човјека који ће се савршено уклопити у дехуманизовани свијет у метрополи у којој живи. Ту смо на трагу критике велеграда у ком је урбана свијест „истовремено и ознака једног (негативног) односа према традиционалном склопу хуманистичких вредности”.²⁴ Холден у разговору са Сали критикује и одбацује све типове људи са којима се сусрео у школи и граду, а који су се у том свијету показали као, како он каже, фолиранти. Једини људи који му се допадају у том свијету су дјеца због своје неискварености, калуђерице које не прикупљају материјално за себе и Џејмс Касл из Елктон Хилса који није спреман да се одрекне својих принципа ни по коју цијену.

Друштвена шареноликост Њујорка тематизује се сценом у којој Холден кроз свој прозор гледа скривене животе других људи:

Кад је отишао, гледао сам неко време кроз прозор, онако у капуту и све. Нисам имао шта друго да радим. Изненадили бисте се шта се дешавало на другој страни хотела. Нису се чак ни потрудили да спусте ролетне. Видео сам једног типа, седог, врло углађеног типа, само у гаћама, како ради нешто што ми не бисте веровали кад бих вам испричао. Прво је спустио кофер на кревет. Онда је повadio различиту женску одећу из њега и обукао све то. Праву правцату женску одећу – свилене чарапе, ципеле са високом штиклom, прслуче и један од оних корсета с оним халтерима што висе и све. Онда је навукао неку врло тесну црну вечерњу хаљину. Кунем се.

²² Исто, 140.

²³ Исто.

²⁴ Slobodan Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Službeni glasnik, Beograd 2012, 23.

Затим је почео да шетка горе-доле по соби, све онако ситним корацима као жена, пушећи цигарету и гледајући се у огледалу. Био је иначе сасвим сам у соби. Осим ако је неко био у купатилу – толико нисам могао да видим. Затим сам, кроз прозор готово одмах изнад његовог, видео човека и жену како се прскају водом из уста. Можда је то био виски са содом а не вода, нисам могао да видим шта им је у чашама.²⁵

Поглед приповједача усмјерен ка интимном простору других као да нас измјешта из позиције слушаца претварајући нас у гледаоце. То је постигнуто приповиједањем које подсјећа на „око камере”, а заправо очуђењем – и најмањи покрет пратимо Холденовим очима. Његова позиција, као позиција камере, преноси нам само оно што он може да види. Он нам, у том смислу, и скреће пажњу на ограниченост своје перспективе.

Холден држи дистанцу у односу на оне који су предмет његове пажње. Иако на моменте може да се замисли у сличној ситуацији у којој је пар који посматра, он признаје да му се ипак не допада та идеја. Шта би онда могла бити мотивација за идентификацију са њима? Он каже: „Проблем је што су такве идиотарије некако фасцинантне за посматрање, чак и кад то не желиш [...] Понекад ми падају на памет неке сулуде ствари које бих радо и остварио да ми се укаже прилика”.²⁶ Шта Холден заправо види? Свједочи трансформацији лажи у истину (трансвестит) и остваривању еротских жеља (пар). Ако је сједокоси човјек у својој свакодневици такође „фолирант”, он у тренутку када открива своје истинске жеље постаје аутентичан. Можда бисмо у томе, без обзира на Холденову шокираност (и на крају ипак одбојност), могли да тражимо мотивацију за његову спремност да се прије идентификује са оваквим јунацима него са онима који га свакодневно окружују. Трансвестит је приповједачу ближи, не по својим сексуалним тенденцијама, већ због отклона од лажи које се намећу у свијету. На другом нивоу, проблематизује се идеја нормалности уопште. Сама тема показује се као субверзивна, те позива на преиспитивање успостављених норми понашања.

Док је Селинцеров приповједач заглаван у свијет, чини се да је Михаиловићев Љуба одлучан у томе да игнорише околности:

А у то време у највећем тече она воловодница с Русима. Чује се: дрпили овога, дрпили онога...

²⁵ *Lovac u žitu*, 2010, 70–71.

²⁶ Исто, 71.

Немам ја времена за то. Мало сам код куће, али, као, видим, мој матори нешто шушка с мојим буразером. Мувају се око радија. Не зарезујем ја то: ко, бре, шмиргла уши Руловцима док на овом свету има толико риба!²⁷

Љуба је јунак који не посједује знање о великим наративима и који је тиме позициониран изван свог времена.²⁸ Горан Радоњић закључује: „Отуда и посебна перспектива из које се приказује свијет, чија је консеквенца употреба сказа”.²⁹ Да је Љуба јунак који не зна довољно о политици и механизмима социјалистичког режима, схватамо управо на основу недостатка икакве рефлексije о њој. У наведеном одломку протагониста је слушалац („чује се”) и посматрач, али не учествује у политичком животу свог окружења.

Не коментарише Љуба политичке околности на исти начин као Врапче, као Шампион и као емигрант. У складу са одликама билдунгсромана, одређени развој у том смислу јесте присутан: за Врапчета „настаде рај”³⁰ када је наступило бомбардовање. То је необична перспектива, сасвим у супротности са нашим очекивањима. Врапче, као клинац, доживљава бијег свог брата од Германаца „у шуму”³¹ и бомбардовање као позитивне околности и као могућност за слободу. Та наивна позиција карактерише Љубин поглед на свијет и када постаје мало старији и већ завриједи нади-мак Шампион. Његово незнање илуструје дијалог у ком, разговарајући са Перишићем о положају свог оца и брата, Љуба наивно пита о разлозима њихове казне: „И зашто, бре? Зар зато што су слушали радио?”³² Ово питање је средство онеобичавања – Љуба може да га постави баш због своје позиције. Перишић схвата да овај не разумије контекст, јер да разумије и сам би био у опасности од хапшења. У томе је Љубина „ишчашеност”, изолованост од друштвеног контекста. Контрастриран у односу на јунаке који га окружују и који посједују то знање (отац и брат, Перишић, тренер

²⁷ *Каг су цвейшале ишкве*, 48.

²⁸ Холден се представља као јунак са изразитим осјећајем за правду, који се идентификује са Џејмсом Каслом, дјечаком страдалим због одбијања да се одрекне изговорене ријечи. Каслова смрт у Холденовом џемперу симболички указује на сродност њихових позиција. Холденова фантазија о себи као ловцу у житу произлази из жеље да спаси дјецу од пада, односно да заштити оне који су попут Касла, али и њега самога. Та улога настаје из увјерења да правда неће бити остварена посредством одраслих, што потврђује и наведени примјер: „Све што су учинили с момцима који су били у соби с њим било је да их избаце из школе. Нису чак ни у затвор отишли” (*Ловац у жићу*, 2013, 180).

²⁹ Горан Радоњић, 2022, рад у штампи.

³⁰ *Каг су цвейшале ишкве*, 21.

³¹ Исто.

³² Исто, 57.

Попарсић), Љубин поглед на свијет обојен је тим недостатком. Њему је потребно тумачење других и он га, чини се, на сваком кораку добија, али га суштински не разумије. Тиме се истовремено појачавају и сличност и разлика између њега и читалаца. Сличност – јер се они са њиме идентификују, а разлика јер (у начелу) читалац посједује знање ове епохе. Тако се сказ остварује као техника у функцији онеобичавања свијета – она чини да видимо зупчанике у машинерији политичког система.

Боксерски клуб чији је Љуба члан није лишен политичког контекста: „Раднички – зна се чији је био клуб. [...] цајкоши су били ти који су њега [Апаша, прим. Ј. Ш.] и његове, с једне стране, јурили, и опет, управо цајкоши ти који су га, са друге стране, као *своја* штитили” (истакао аутор).³³ Лицемјерство и лажност поретка у ком се остварују књижевни јунаци овог романа, али и Селинцеровог, откривају песимистичну слику свијета – ништа у њему није ни истинито, ни праведно.

Љуба је у војсци и зато није у могућности да заштити своју сестру. Војска му је алиби за почињено убиство. Конфликт који га је довео у такву ситуацију условљен је политичким разлозима, то јест оним подручјем „у коме се политика јавља као сила која својом моћи влада људима и уредује у њиховим животима”.³⁴ То се односи и на судбину његовог брата (Голи оток) и оца. Могло би се онда рећи и да је то конкретна сила која илуструје мото романа: „Ево лишени славе своје, у понижењу великом стојимо, вођени силом куда нећемо”.³⁵ Та сила га води у војску, а посљедично у убиство и у изгнанство.

Рекли смо да је у питању свијет улице, периферије, односно Душановца, насиља, боксерског клуба, „јурења риба”, војске, Информбироа, али је у питању и свијет у ком се гради слика некада цијеле, а онда разрушене породице. Необична је сцена, у контексту комунизма, у којој мајка вади икону Св. Николе и захваљује се. Можда бисмо могли рећи да и она, иако скривена од власти, чини преступ и придружује се, на симболичкој равни, свом мужу и најстаријем сину. Само она то чини на другачији начин.

Улога политике није везана само за Душановац и Југославију већ се проширује и на остатак свијета:

Разуме се, прва ствар коју су од мене у Аустрији тражили било је да изјавим да сам побегао због политике. – Ја – због политике!

³³ Исто, 26–27.

³⁴ Милета И. Аћимовић, „Проза Драгослава Михаиловића”, докторска дисертација, Београд 2018 171.

³⁵ *Кад су цвешале шикве*, 9.

„Може ли то људи”, кажем им, „да прође некако без политике? Ја немам везе с тим.”³⁶

Дисбаланс између онога што знамо ми као читаоци и Љубине наивне перспективе видљив је у опстајању неразумијевања свијета као једне од црта овог јунака. Љуба не познаје правила такве моћи у својој, а камоли у туђој земљи. Посљедица тог неразумијевања се потврђује: он поново страда, али овог пута тако што постаје емигрант. Прелазак границе важан је мотив и у Селинцеровом и у Михаиловићевом роману. Сем што је у питању конкретна граница, она се потврђује и као нека врста раскида са свијетом који се оставља иза себе.

Када Селинцеров јунак поставља питање о томе куда одлазе патке када се вода језера у Централ парку замрзне³⁷ – шта он заправо жели да зна? Еберхард Олсен даје више одговора:

Холденова опсесија паткама је тумачена на различите начине. Предложено је да патке представљају Холдена који такође осјећа да нема куда да иде и да је „замрзнут”. Други поглед је да мистерија нестанка патака може бити поређена с мистеријом нестанка људи у смрти. Још једна интерпретација значења патака ослања се на Холденову идеју да је можда неки радник из парка дошао камионом и однио их у зоолошки врт преко зиме. Дакле, када Холден размишља о судбини патака, заправо се пита да ли постоји неки добронамјерни ауторитет, неки Бог, који брине о људима баш као што радник у зоолошком врту брине о паткама. Али најчешћа интерпретација је једноставно да Холденова брига за добробит патака илуструје важну карактерну особину, његову саосјећајност према свим живим бићима.³⁸

За које год тумачење да се определијелимо, језеро свакако симболизује неки (не)одређени свијет. Велики број питања је посљедица запитаности о њему уопште. Истовремено, то је и свједочанство о томе да Холден заправо не познаје свијет, већ тражи његову интерпретацију (зато и пита таксисте о језерцету). Међутим, не проналази адекватно објашњење. Зато и има потребу да постане ловац у житу – да, остваривши се у улози потребног заштитника, осмисли свијет. То се може видјети и као једна врста борбе са тим свијетом, а већ смо, говорећи о карактеризацији, рекли да је у питању и борба са самим собом и за сопствено мјесто у свијету.

³⁶ Исто, 145.

³⁷ Lovac u žitu, 2013, 67.

³⁸ Eberhard Alsen, „The Catcher in the Rye”, *Bloom's Modern Critical Views: J. D. Salinger, New Edition*, Infobase Publishing, New York 2008, 162.

Сказ, остварен у првом лицу, преломљен кроз перспективу протагониста у романима *Каг су цвейтале тикве* Д. Михаиловића и *Ловац у жини* Ц. Д. Селинцера, открива раскорак између унутрашњег и спољашњег свијета ових јунака. Тиме они не само да се остварују као инстанце са онеобиченим погледом на свијет већ се, као посљедица таквог погледа, са тим свијетом се и сукобљавају. Онеобичен поглед је истовремено и својеврстан покушај интерпретације тог свијета, а сказ изабрано средство да се та интерпретација саопшти. Како је у питању свијет у ком не долази до остваривања праве комуникације, она се, а то се имплицира техником приповиједања, тражи у слушаоцу, односно читаоцу.

Мср Јелена М. Шаковић
Универзитет Црне Горе
Филолошки факултет
Студијски програм за српски језик и јужнословенске књижевности
sakovic.j@ucg.ac.me