

ПАД У НЕБО МИРЈАНЕ ДЕТЕЛИЋ¹

Један од многих литерарних кључева, или, можда тачније, загонетки које Мирјана Детелић нуди читаоцу свог романа *Леџенде о несџанку* („Тардис”, Београд 2012), јесте у оригиналу дата комбинација Јејтсових стихова из *Пловидбе за Византију*: „Разорите ми срце... водите ме / Некуда у лукавство вечности” (превод Милице Михајловић). Први чланак петог стиха повезан је преко тротачке са другим чланком седмог и осмим стихом треће строфе у вапај, и песников и ауторкин. Неразмрсива мешавина података, поступака, колоплет историје и фикције, цитатног дијалога с претходницима у књижевности, али и у науци, и ироничног пастиша – боји особито први део романа Мирјане Детелић, насловљен *Доркаси* и сачињен од седам хронолошки поређаних приповедака. Ове релативно самосталне приповести у целину повезује судбина мистичног реда доркаса, учитеља, чији је домен била „магија, бела и црна, односно тајна наука о природи божанског принципа и њеним скривеним законима”. Они су, откривши камен мудрости, стекли способност да газелиним скоковима пролазе кроз простор и време, усмерени ка оној тачки у простору и времену у којој ће коначно нестати, сливајући своју енегрију у нову врсту – у *хомо универзалиса*.

Роман *Леџенде о несџанку* приповеда о камену мудрости и условној бесмртности коју он даје, о путовању кроз време и

¹ Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности” (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

његовим парадоксима, о паралелним димензијама и чудесним преображајима, али ипак није „жанровски”. Поступци преузети од *fantasy* и SF жанрова, па повремено и поигравање обрасцима *dark fantasy*, постају поље за развијање зачудног и надасве привлачног приповедног ткања. На протејски жанровски идентитет указује и одредница у наслову романа. Легенде можемо посматрати било као фолклоризоване апокрифне и хагиографске приче у које се верује, било као категорију усменог предања, суштински обележену „истиносличношћу” иманентном овом жанру. Претпоставка о истинитости казаног део је структуре предања, иако је, истовремено, прати и стално колебање поверења у истинитост конкретне приче. Управо то је основ вишеструке функције предања – уметничке, социјалне, психолошке, религијске, а вероватно и разлог што се управо предање на различите начине уписује и у писану књижевност, често као загонетка и провокација. Ова сугестивна, динамична и жива приповедачка форма рефлектује заједничка социјална и историјска искуства и веровања заједнице којој приповедач припада; страх од натприродног; стрепњу пред различитим видовима религијског и социјалног огрешења и пред потенцијалном казном која чека јединку ако се својевољно издвоји из система заједнице. Драматизујући веровање, придајући му елемент непосредног искуства, позивајући се на учеснике, поуздане сведоке, или на сам простор (културни или природни свеједно) као доказ, предање преноси *веровање* – релативно дистанцирани објективни исказ о одређеном мишљењу, ставу или представи – у живу слику о историјској судбини, постанку или потенцијалном крају *наци* заједнице, породице, рода, племена, социјалне групе, казује о фантастичном продору оностраним *наци* свет и човековом амбивалентном односу према опасностима и даровима које тај продор носи.

Свега тога има у роману Мирјане Детелић. Сем прве и последње приповести у *Доркасима*, све остале су насловљене именима места у којима су се збивале, везане за реална историјска дешавања, па, у одређеној мери, и за реалне, историји познате људе и њихове судбине, што јесте приповедачки манир предања, али и модерне (псеудо)документарне прозе. У суштини, *Доркаси* се поигравају замагљивањем границе између онога што се одиста догодило и онога што се могло догодити, не толико по законима вероватности и нужности већ више по императиву приче сплетене око темељних људских страхова и надања. Прво и последње поглавље (приповетка?) овог дела романа, функционишу као формулисање хипотезе о природи доркаса (*I. Случај доркас*) и њено разматрање са становишта оног ко зна истину (*VII. Крај њлеменијих*

вещићина), доркаса Ауриге, за којег читалац сазнаје да је био не само редактор и приређивач појединих прича већ и њихов прави актер, или бар непосредни сведок догађаја, онај ко познаје стварни идентитет учесника.

Стилски *Случај доркас* представља духовити пастиш научног стила, али и есејистичке прозе и њених претензија на универзално ерудитно промишљање и филозофско уопштавање теме, тако да, бар у једном слоју, у великој мери одговара анегдотском поводу за писање, о коме сведочи сама ауторка: „Пре пет-шест година у шали сам једном пријатељу понудила да, за опкладу, напишем квазинаучни рад у којем ће све бити чиста измишљотина, али који нико неће моћи да препозна као било шта друго осим чисте науке.” Ипак, и ово прво поглавље, у потпуности стилизовано као *теоријски рад* имагинарног, али по много чему препознатљивог Арчибалда Крајса, историчара мистичких редова и симпатизера националсоцијализма, наговештава и друге, знатно сложеније аспекте романа који њиме почиње. То је, пре свега, природа легенди о доркасима и њихов могући дубљи смисао. Од тајанственог нестанка четрдесет девет атинских доркаса „у доба највећег грчког страха од персијске инвазије”, па до њиховог коначног преображаја, уливања у *хомо универзалиса*, свако оживљавање легенди о доркасима везано је за часове кризе, за суочавање приповедача који их преносе с крајем властитог доба, цивилизације, културе, религије, па, најзад, и човека и његовог света у целини.

Приповест о доркасима, овако гледано, настаје као сан доба које више воли универзалност хипотезе о бесмртности и спекулацију о путовању кроз време и преласку у паралелне светове, него суочавање са смртношћу и потенцијалном крхкошћу власти-те културе:

У коначној и заправо детињастој заљубљености у сопствени начин живота и модел света који нуди њихова култура, њима ниједном није пало на памет да су – користећи нова знања и моћи – доркаси могли отићи у неку другу земљу, други град, међу друге људе: тако је незамисливо њима било да се игде може живети сем међу цивилизацијским тековинама Грчке и Рима.

У завршном поглављу првог сегмента романа, индикативно насловљеном *Крај њлеменићих вещићина*, доркас Аурига, свезнајући приповедача, творац, учесник, сведок и редактор, први разоткрива суштинску илузорност и високу цену тог сна о могућем узмаку пред смртношћу свега људског.

Бесмртност доркаса је, како сазнајемо из целине романа, условна и привремена, њихова вечност је ограничена, а сазнање о неизбежности краја доводи их у сасвим људску позицију: „Тада сам неочекивано болно схватио шта се све не може кад нема више времена, колика је таштина уопште почињати и каква илузија мислити да нечим владаш од почетка до краја, ако постоји могућност да те неко у томе спречи.” Свако ограничено трајање, без обзира на то где су границе постављене – кратко је. На почетку трећег дела романа, из Теофилове исповести сазнајемо да су се, попут јунака Асимовљевог романа *Крај вечности*, и доркаси суочили са затвореним капијама других светова, а да је и њихово кретање по временској оси овог света ограничено. Свест о тој ограничености јесте казна (или награда?) за избор који су својевремено начинили:

Испред сваког спрата стоји чувар. Они изнутра га не виде, ништа не знају о њему, али споља ко дође, мора имати добар разлог да уђе иначе га врло грубо одбију. Ми, осим сујете и радозналости, нисмо имали ниједан други разлог...

Ауригина приповест даје и попис аркана које су се изучавале у храмовима доркаса, помињући их и као кључ смисла пет хронолошки поређаних прича које стоје између првог и последњег поглавља *Доркаса*. Ипак, за читаоца који покуша да их дословно примени, ови кључеви су од слабе користи, пошто својом универзалношћу могу пристајати свакој људској приповести. Свих пет поглавља насловљена су именима градова у којима се збивају и уклопљена у преломна историјска збивања. У поглављу/причи *Земун*, то је турско освајање Београда, али и анексија Аустрије из 1939, када је „Геополитичка канцеларија Рајха поново ... ушла у Бечки државни архив”, у коме је пронађена Сетијева исповест. Доркас који покушава да се ослободи терета властите бесмртности, тако што ће навести Сетија да га убије и отме му филозофски камен, из позиције приповедача-човека има амбивалентну улогу: или је нечастиви који искушава и наводи на грех или „најнесрећнији човек на Божјем свету”. У оба случаја исход је црнохуморни парадокс: да би стекао бесмртност човек губи душу као једини, ма како крхки залог те исте бесмртности, истовремено, они који су ту жуђењу бесмртност стекли и сами су јадни „ни људи ни богови”, који чезну за „мало смрти”.

„Прича о Катарини Кабога Коен”, која следи под насловом *Коштор*, збива се непосредно пред катастрофални земљотрес који је променио судбину Дубровачке републике. Јунаци приче, у

типичном маниру предања, вежу се за реалне просторе и стварну социјалну структуру града, па и за реалне људе, пошто фиктивни јунаци Марин Бућа и Серафино Кабога припадају породицама које су одиста живеле у Дубровнику и оставиле јасан траг у његовој историји. Та реална историјска позадина, ефектно оцртана, уз остало, Серафиновим страхом од стрица Маројице Кабоге (Марина Кабужића) и односима Дубровника и Котора, не служи само постизању илузије о истинитости, већ функционише и као начин да се депатетизује и лиши потенцијалног мелодрамског призвука прича о немогућој љубави Јеврејке и властелина, коју одржава управо то што је „немогућа комбинација опасна по живот”.

Јудитина кћер Катарина, коју с љубављу прихвата Никола Пима, доркас Аурига, права је јунакиња авантуристичке приповести о гусарењу и трговини робљем, која се наставља у приповести насловљеној *Палмира*, у којој се, истовремено, казује о смрти града и загонетном подземном граду, седишту разбојничке дружине Газелина река (Bahg Al-Ghazal) и светилишту доркаса. Опис левантинске пустиње спада свакако у најлепше странице овог и иначе лепо написаног романа:

Оне су бесконачни равни платои оивичени планинама до којих се не може стићи јер су увек једнако далеко, ма како дуго да им се прилази. ... Земља је плитка тепсија, танка линија на хоризонту који почиње одмах ту, испод ногу. Ако не пазиш, можеш пасти у небо јер те оно одасвуд обавија и покрива, савија се по ивицама и подвлачи под планине заједно са облацима, кад их има.

У причи о Газелиној реци и њеном из људске перспективе натприродном вођи Ал-Газал Газији, активира се Детелићкино искуство научнице, која је један од најзначајнијих истраживача усмене епике у земљи и региону. Дуговекост и многоликост разбојничког вође, у чијој се улози смењују различити доркаси, мушкарци и жене, недољиво подсећа на поступак којим се узорите епске биографије граде од сегмената различитих историјских судбина, покоравајући се на крају само поетским законитостима жанра.

Пета приповест *Дубровник*, својим заплетом, особито крајем и природом јунакиње Драгиње, Урсуле д’Орсо, која је, у ствари, доркас Афродита, подсећа на бајку, или бар легендарну причу у којој се под ликом мршаве, запуштене робињице крије натприродно биће, способно да казни и награди. Духовита је прича о бесмртници која се уплиће у породичне планове и сплетке око наследства, да би на крају недостојне наследнике лишила блага за

којим чезну, а сиротишту уршулинки оставила „ћуп злата непроцењиве вредности”. Истовремено, упркос ироничном тону приповедача, ово би могла бити и љубавна епизода између бесмртнице која се досађује (јер „вечност је тако дуга”) и смртника, који живи на свој начин: „Ко је добро познавао Николу д’Орса, тај је могао знати да њему кћерински статус Драгињин неће нимало сметати да настави као и дотад, онолико распусно и са истом насладом као и пре.” Духовита, маштовита прича, прожета је и овде искуством научнице која одлично познаје културне прилике времена и простора који имагинира, али и реконструише.

Шеста повест, насловљена *Београд* најдириљивија је у првом сегменту *Леџенди о настјанку*. Ако Афродита, у складу са именом, вишеструко улази у љубавне и авантуристичке заплете, Хера своју „велику незадовољиву потребу за децом” задовољава као заштитница, оличење самилости, али и смрти за Милана Кузмановића, чија мајка као тровачица бива осуђена на смрт, обележивши сина трајним неотклоњивим печатом. Под именом Грујице Новаковића, детета Грујице из хајдучке епике, Милан живи живот посматрача, симболизован у кајзер-панорама која стиже у Београд на самом крају 19. века. Приповест о свету „посматраном са стране” и панорама, непосредно асоцирају на Андрићеву приповетку *Панорама*, али у овом дијалогу није реч о непосредном преузимању већ пре о игри супротности. Андрићев јунак, приповедач, упоредо са властитим, још од детињства живи и живот имагинарних ликова које је видео у панорама. Детелићкин јунак из заклона слика гледа тајанствену „госпођу у белом, лица и врата покривених густом светлосивом чипком”. Она му, у сну, отвара увид у будућност, приказ зеленог острва и беле кућице на њему, који се на крају разрешава као болница на острву Видо. Грујица иза вела од сиве чипке стапа лик милостиве „госпође смрти” и своје давно изгубљене мајке:

Мајка у сновима имала је очи анђела, миловала га је руком у рукавици од најфиније сиве чипке и само њему, свом посебном младунчету, говорила тихо и нежно: „Све ће бити добро.”

Могуће добре и лоше последице сусрета с доркасима тематизује и други сегмент романа, под насловом *Умешинуће сџиране* и поднасловом *Altera pars или како је сусрећ са доркасима деловао на неке обичне људе*. Пет поглавља (пето садржи три „стилске вежбе” на тему балканске пророчице), причана су у целини техничком скази и у потпуности следе логику усменог предања, фабулата о могућим исходима човековог сусрета са вишом силом. И

овде долазе до израза научне преокупације ауторке, која се духовито поиграва маниром усменог приповедања и његовим, мање-више унапред задатим исходима, који почивају на дубокој вери у могућност да се са вишом силом успостави однос на принципу дар – уздарје, на веровању у судбинску предестинираност човекове егзистенције, али и на дубоко укореваном страху од сваке силе моћније од човека, чији дарови су увек потенцијално двосмислени, привлачни, али истовремено опасни. Тако се, у страху од нечисте силе, „Човек без о” одриче љубави и неспутане слободе лета, који му нуди жена за коју верује да је вила, али остаје и трајно запитан шта би било да се препустио. Сви јунаци овог сегмента *Леџенди...* суочавају се с Тамним Вилајетом људских жеља, у коме ће се кајати и онај ко узме и онај ко не узме.

Истовремено, приповедачко мајсторство ауторке прелази границе духовите мистификације и уноси у целину романа нове жанровске облике. Иако наглашено маркирано припростим говором „мале привреднице”, која је своје богатство стекла добитком на лоту, поглавље *Маџнум ојус* има и одлике врло добро скројене и вешто вођене SF приче о контакту са бићем из друге, паралелне димензије и његовом, овде срећном, исходу. Истовремено, новине из будућности, захваљујући којима јунакиња осваја добитак, непосредно асоцирају на филм *Повраћајак у будућности*, чиме се жанровски експеримент доводи на границу пародије жанра.

Трећа, завршна целина, *Други одлазак* хронолошки се враћа на сам почетак приче, на порекло доркаса из Аталантиног града, који страда у катаклизми, мењајући изглед афричког континента и зачињући, према *Леџендама...*, све потоње приповести о Атлантиди. И ова целина има мото из Јејтсове песме *Други долазак*: „Surely some revelation is at hand; / Surely the Second Coming is at hand” (у преводу Светозара Бркића: „Заиста неко откровење је ту; / Заиста Други Долазак је ту”). Дух песме у којој „свуд / Се свечаност невиности дави”, ковитлају се „сенке срдитих птица”, а у Витлејему треба да се роди незнана звер, прожима привидну лакоћу приповести о крају човечанства какво знамо и коначном, другом одласку доркаса, који се непримећено збивају у утроби Ртња.

Истовремено, незапосленом сликару и приученом кувару Јовану Добрићу, званом Ђани, његов далеки предак, доркас Теофил даје спис насловљен латинским: „Summa theologiae: Atalantis”, истиниту повест о крају Аталантиног града, који је грешком запамћен као Атлантис или Атлантида, па онда по логици „име је знак” везан за Атлантски океан. Прича о томе где је био, шта је, у ствари, био и како је пропао Аталантин град, подигнут на острву

у данашњем Викторијином језеру, духовита је кулминација приповедања о односу човека и више силе, које у различитим видовима прожима целину романа. Аталанта је градитељка и епонимна богиња града у који се насељавају људи које је она позвала и обасула различитим даровима, од побољшане генетске структуре, која даје дуговечност и физичку супериорност, до чудесних оруђа, која омогућују летење, лечење и неограничен приступ храни, али и једнако неограничену употребу у зле и погрешне сврхе.

Сукоб грађана и богиње не настаје зато што је она строго и захтевно божанство које кажњава, већ насупрот томе, због тога што она то није. Продужен век и повећане способности наводе људе да посегну за правом бесмртношћу. Неспособни да прихвате да ни сама богиња не може дати лек од смрти („и изнад богова постоји истанца *non plus ultra* – неумитан и неодољан моменат похабаности, истрошеност тела”), грађани желе божанство које пружа бар илузију да ће на дар/жртву узвратити ударјем. А како је Аталанта божанство флуидне структуре, метаморф који мења и пол и врсту по властитој слободној вољи, свако жртвовање могло је значити угрожавање неког од њених облика. Детелићкин Атлантис, са његовим незадовољним размаженим становницима и богињом, која није довољно заинтересована да би се разгневила или светила („Аталанта је била бог у правом смислу, ни строг ни благ, умерено заинтересован вођа експеримента уживо”), настао је и као могући цитатни дијалог са Пекићевом Атлантидом. Насупрот супериорној људскости Пекићевих Атлантиђана, Детелићкини становници Аталантиса су „прави људи”, не у смислу супериорне хуманости, већ више као сажетак општељудских слабости и ограничености:

...људи су почели да стварају супериорне аутомате, полуживе робове и копије Аталантиних алата намењујући им употребу без достојанства и стварне користи. Кад би испунили своју намену, живи створови служили су им по јавним кућама и у експериментима са подношењем бола, за клађење на победника у борби до смрти, за усавршавање техника мучења.

Лишени божанства са којим се може остварити илузија размене, Аталантиђани тако сами постају окрутни боголики творци.

Ипак, одлазак богиње није део одмазде незахвалним поданицима, као што је дошла, богиња у једном часу одлази, вођена властитим импулсима и недирнута емпатијом или гневом: „... Аталанта се једног јутра подигла у вис, преобразила у велику снажну птицу, и одлетела далеко и високо да се више не врати.” Позиција

божанства коме је „свеједно шта они и како мисле” и коме не пада на памет „да се бори за њих или за положај међу њима” и позиција људи којих „има на претек” и који су „лако замењиви на сваки начин”, неподношљива је и потискује се у непрегледном мноштву познатих прича драматизованом визијом односа у којој обе стране једнако учествују, у којој човек, бар у причи о „ђевојци бржој од коња” може покушати да стигне и надмаши богињу.

Приповедање о пропасти која стоји на почетку („Одлазак богиње и каснија страшна пропаст Атлантиде нису само на много година завили људски род у црно, већ су и саму планету скупо коштали”), претапа се у завршном сегменту романа у причу о рађању нове људске врсте из циновских зелених јаја у којима је сазревала миленијумима. Добри цинови са звездом на челу су попут богиње метаморфи, могу мењати пол и врсту, а рођени су и постоје у паровима, унапред су поштеђени егзистенцијалне јеке усамљеног рођења и смрти са којима се по својој природи суочава *homo sapiens*.

Ипак, коначна катаклизма човечанства почиње као утопијска прича о блаженој Аркадији скривене ртањске долине, у којој налазе прибежиште Јован Добрић Ћани и Сузана Шимон Чарли, археолошкиња, не нарочито успешна научница и врхунски теренски истраживач. До таквог краја води авантуристичка прича, умногоме грађена по моделу филмова о Индијани Џонсу (они се у више наврата непосредно апострофирају). Сви елементи структуре су очувани: тајанствени артефакт, ртањске таблице са ликом Леде, која и сама добија зооморфне карактеристике, њеним чудесним јајетом и мапом која води у утробу планине у којој се крије Атлантин пород. Истом приповедном моделу припадају и Олаф и његови тајанствени помоћници, па и Теофилов покушај да одложи властити крај и потенцијални крај људске врсте уништивши јаје уз помоћ Јована и Чарли, који су рођени с двоструким палчевима, као печатом Аталантиног потомства.

Приповедање је духовито и довољно напето, а упоредо с њим наговештава се и могуће питање је ли други и неопозиви одлазак доркаса истовремено и богињин повратак, сада у смањеном, људском лику, њене потомкиње. Чарли прави стаклене кугле, као светове за себе, гради везу лишену патетике („богиња се побринула за то”) и има мајчински однос према животињама и људима. Сем тога, она се у сну непосредно стапа са богињом:

На крају је почела да сања стално исти сан, птицу која се отискује са литице с вриском, а иза ње остаје отисак огромне канце са њене птичје стопе. Поставши једно са птицом, Чарли гледа свет

њеним очима, упија црно мастило ноћног неба и лети све више, ка звездама које су драги пријатељи, присна и позната места повратка кући.

Овим поистовећењем богињин чудесни пород припада и Чарли, постаје синтеза божанског и људског, лепа и чудовишна.

Лепа, а можда и чудовишна, синтеза оног што је бивало и бива и оног што се никад није десило са оним што се жели и сања – јесте, у целини *Леџенди о несџанку*, прича која претрајава све промене, као једини и најсигурнији вид човеку доступне бесмртности: „Зато што је добра прича као птица феникс, склона да се уздигне нова и снажна из пепела сопствене ломаче.” Роман Мирјане Детелић нуди се различитим читалачким стратегијама. Попут њене богиње структура овог дела је флуидна, оно се поиграва жанровима и стиловима, нуди различита разрешења и одговоре: од читања у кључу ауторкиних научних истраживања, преко уживања у чарима маштовитог приповедања, често артикулисаног као дијалог са књижевним претходницима, до филозофског трактата о пролазности и могућој природи божанског. *Леџенде о несџанку* нису дело које се лако отвара, али јесу пут који се с уживањем може прелазити више пута.