

Валентина В. Медић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 6. 10. 2017.
Прихваћен: 23. 10. 2017.

ПОЕТИЧКЕ ОДЛИКЕ РОМАНА *ПРОЉЕЋА ИВАНА ГАЛЕБА* ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

У раду се разматрају поетички оквири, у којима се креће приповедање Владана Деснице. Поетичком анализом фрагмената романа *Прољећа Ивана Галеба*, означени су они делови који илуструју најрепрезентативнија места модернистичког типа романа. Актуелизује се тема романа о уметнику, као и есејистичка места са филозофским набојем. Док фрагментарна форма романа диктира посебан начин тумачења, есеј као жанр, пропустљив за различите теме, пружа шареноликост садржаја романа.

Кључне речи: лирски роман, роман-есеј, фрагментарност, модернизам.

Роман *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице (1957) по многим елементима одговара жанровском одређењу лирског романа. Како је и сам лирски роман у оквирима генеалогичке жанрове тешко јасно и до краја одредив, тако је и са романом *Прољећа Ивана Галеба*. Тумачење Десничиног романа као лирског романа, захтева својеврсни краћи преглед романа као жанра и његове функције кроз историју књижевности, као и дефинисање самог, наизглед оксиморонског, термина лирски роман.

Наиме, роман као примарно епски жанр има дугу историју још од античког периода. Природа романа, као и његова функција, мењали су се у зависности од доминантне епистеме (Мишел Фуко) у оквирима

* valentina.medic@hotmail.com

одређене стилске формације. У епохама које је одликовала нормативна поетика, каква је класицистичка поетика Николе Боалоа, роман као жанр је остао неодређен. Не само да је роман остао као поетички вишак, већ је искључиво посматран као тривијални жанр који не би требало да се бави никаквом узвишеном тематиком. Повлашћене теме, какве су историја, филозофија и питање националног идентитета, биле су резервисане за лирске и драмске форме.

Епоха реализма доноси радикалне промене у погледу схватања функције и важности романа. О реализму је тешко говорити као о интегралној стилској формацији из разлога што је и територијално и временски широко распрострањен. Потпуно се различито може говорити о типу реализма код Дикенса у оквиру енглеског, Флоберу или Прусту у француском, и Толстоја у оквиру руског реализма. Посебан тип реализма представљају романи Фјодора М. Достојевског, који праве радикални заокрет од монолошке ка дијалогској речи, и полифонијској структури романа. Иманентна поетика Достојевског, коју је најбоље проучио Михаил Бахтин у својој студији *Проблеми поетике Достојевског*, имаће пресудан утицај на формирање романа високог модернизма какав је Десничин роман о коме ће бити речи даље у раду.

Поред Достојевског, који је кључан за промену рецепције романа, за Десницу као писца високог модернизма, изузетно је важан и Марсел Пруст. Пруст, наиме, уводи асоцијативан тип приповедања, који се разликује од дотадашњег линеарног, хронолошког наратива. Окидачи из стварног света само својом појавом изазивају низ асоцијација код приповедача и шире семантичко поље. Дакле, наратив више није само ствар објективног света који се рефлектује кроз медијум писца, већ постаје интегрални део писца. Зачетак технике тока свести, са главним представницима Џејмсом Џојсом и Вирџинијом Вулф, управо се налази у афирмацији асоцијативног приповедања. Џојс је важан за модернизам и нове приповедачке технике због свог зрелог романа *Уликс* (1922), али је и роман *Портрет уметника у младости* из ране фазе овог аутора важан, јер уводи нову врсту романа – роман о уметнику. И Десничин роман се бави статусом уметника у свету, али и питањем уметности уопште, те се у роману *Прољећа Ивана Глаеба* појављују читави пасажии о књижевности и позоришту.

Када свест приповедача постане предметност романа, тада роман губи своју миметичност и добија боју субјективности. Традиционално посматрано, субјективност се везује за лирику, као књижевни род који одликује висок степен емоционалности. Модерни роман подразумева управо то, не улазак приповедача у свет, већ улазак света у приповедача и његову

артикулацију тог света. Тако лирски роман у себи сублимира субјективне асоцијације, варијантност и смену слика из лирике, и основне одлике наративних структура из епике. Овакве тенденције своју кулминацију добијају у постмодернизму, који се теоријски темељи на филозофији француских постструктуралиста, у теоријама о хиперреалности и могућим световима. На послетку, могло би се истаћи мишљење Данила Киша о роману, када каже да роман све више постаје „прождрљива форма”, сугеришући на изразиту пропустљивост жанровских граница романа као жанра.

Након краћег теоријског прегледа, биће истакнута конкретна места из Десничиног романа, која илуструју поменуте теоријске карактеристике лирског романа. Карактеристике лирског романа, најбоље је истаћи на конкретним местима у тексту дела, пратећи и формалну фрагментацију форме.

У Десничином роману, у оквиру његове композиције, појављује се оквирна прича која припада садашњости, у којој се сам приповедач налази у болничкој постељи. Позиција јунака пред лицем смрти, једна је од повлашћених тема романа XX века, и егзистенцијализма као доминантног филозофског правца. Лирско у овом роману кореспондира са есејским. Наиме, есеја, као основна јединица есеја, подразумева спој слике и мисли. Елементи драмског и дидактичног постоје, али овај роман састављен је од низа повезаних минијатура, есеја који су повезани оквирном причом. Есејизација прозе нужно подразумева и уплив филозофије, те овај роман покреће низ главних филозофских тема.

Први део романа, десетак фрагмената, везују се за приповедачеву сећања на себе као дечака и најближе чланове породице. У приповедачком смислу ту се може говорити о дистинкцији приповедачко : доживљајно ја. Доживљајно ја се односи на дечака фокализатора, који је конструкт у приповедачевој свести кроз коју се промаља сећање. Сам приповедач већ у првој глави романа констатује да је прошло неколико дана без времена и свести: „Протекло је неколико дана без времена. Вјероватно дан – два без пуне свијести. Данас би, према томе, могао бити петак или субота. Ваљда субота. А можда чак и недеља. Уосталом, свеједно. То гонетам тек онако, од дуга времена, толико да нечим упослим мисао” (Десница 1990: 15). Повратак свести након неколико дана, одмах захтева да се „упосли мисао”, како сам приповедач каже. И заиста, овај роман представља својеврсни каталог мишљења. Померањем прозора и рефлектовањем светлости у приповедачеву собу, отвара се асоцијативно поље сећања из детињства. Приповедач то назива „малом фатаморганом” (Десница 1990: 16), одмах наговештавајући да је у питању фикција, тачније уплив фикције, јер је сећање по себи фикционално, у реалије из детињства.

У другој глави, Иван Галеб ће описивати своју породичну кућу. Кућа је била подељена на светли и тамни део, које је раздвајао дугачак ходник. Ходник, као медијални простор између светлости и таме, био је важан због тога што је управо ту долазило до борбе светлости и сенке. Након тог описа приповедач каже:

Одатле ми је, можда, остала за читав живот та вјечита двојност, та основна подјела свега у животу и свијету на зону свјетлости и на зону мрака. Одатле и моја неспособност да добро, лијепо, радост, хармонију, схватим чисто појмовно, без примјесе представнога, већ увијек и једино као представу свијетлости; и обратно, све тужно и ружно, све мртво и ледно ко закриљено сјеном” (Десница 1990: 18).

Овакав поступак, да се од изразито личне асоцијације долази до општег закључка, приметан је у целом Десничином делу.

Поред тога, светлост приповедача у четвртој глави асоцира на игру „миша” које се играо као дете користећи огледалце и његову способност рефлектовања светлости на друге предмете. Тако се хронотоп детињства, као повлашћеног положаја људског постојања, јавља и као магија, јер дечак схвата да бацањем светлости на околне предмете, може оживети те исте ствари. Игра „миша”, својеврсна је метафора креативности и афирмација дечије метафизике, јер дечак одбија обичне материјалне играчке:

Хладне, разумне играчке, саздане од круте твари, строго омеђене у простору и увијек себи равне, слабо веселе дјетињу душу. Ко није гледао жалост дјетета над разваљеном играчком? Превише твари, превише крпе, превише дрвета, жељеза, пиловине – а мало душе (Десница 1990: 23).

Овде Десничин приповедач уводи метафизичке појмове душе и Аристотелову идеју Бога као демијурга – великог архитекте: „То мало стакалце у дјетињим рукама и једна заробљена зрака божјег сунца били су кадри да детету даду илузију да је и само постало један мали господ бог” (Десница 1990: 23). Када Десничин приповедач говори о Богу, он то не чини из религијских побуда, већ искључиво из филозофских. Констатација да и дете може имати илузију Бога, односи се на могућност творења новог квалитета стварности.

Наредне главе, пета, шеста и седма, дају сећање Ивана Галеба на оца, мајку и тетке. Поморска породица, са типичним проблемима, честим одсуством оца, кога се приповедач честито ни не сећа. У фрагменту о мајци сведочи се о томе да му је и мајка умрла на преласку из детињства у дечаштво. Кругу породичних епизода припада и поглавље о теткама, које је и извор комике. Наиме, пошто су тетке исте, обе неудате, нису се ни раздвајале и боравиле су у тамној страни куће. Изузетно повезане тетке биле су довољне једна другој, разумевши се без комуникације. Из

перспективе дечака, оне су биле „усједилице већ по рођењу” (Десница 1990: 31).

У деветој глави, открива се нова филозофска перспектива дела. Након описа олује, приповедач даје својеврсну пантеистичку визију чулности поредећи се и замишљајући себе као дрво:

Понекад сам, у јесењем сумраку, на узвисини изнад нашег мјеста, склапао очи и пружао руке с раширеним прстима наоколо у сумрак, и замишљао да сам дрво. Можда сам и желео да будем дрво и да проживим његовим слијепим, дубоко чулним животом (Десница 1990: 37).

Десети фрагмент нас поново враћа у време садашњости у болници. Пошто је један кревет изнесен из собе, приповедач констатује да је празнина истог облика као и кревет. Тако наизглед успутни опис, открива колико је филозофија егзистенцијализма дубоко уткана у текст дела. Материја је једнака свом сопственом нестанку. Поред тога, у овој глави се појављује интертекстуална веза са Волтом Витменом и његовом поемом *Спавачи*. Приповедач посматра лица спавача као у Витменовој поеми:

Не, не могу више да гледам лица спавајућих. У полусну ми кадкад излазе пред очи низови и низови уснулих лица, виђених ко зна гдје и ко зна када, лица блиједих рањеника, лица умирућих, лица која сам виђао по болницама, по ратиштима, по војним пољским превијалиштима, низови лица са печатом патње и бола (Десница 1990: 40).

Дванаести фрагмент уводи нови творитељски принцип и моћ. Наиме, дадиља Ивана Галеба је измислила „Бућка”. Он је био конструкт детиње маште, али је једна једина дадиљина реч имала моћ да га оживи. Дакле, поред светлости као творитељског принципа, онога који даје својство живота, појављује се и логос.

Отада, Бућко је постојао. Једна једина бабина ријеч имала је моћ да га од једном из ничега створи. И, као и све што је једном створено, као и све што је у једном хипу само помишљено, он поживје. И живјет ће до конца, неопорециво и неуништиво (Десница 1990: 50).

Занимљиво је и то да је Бућко био недовршен конструкт маште, те му је приповедач у својој свести увек могао додавати нове црте лица.

Четрнаести фрагмент уводи питање смрти, које ће се појавити на више места у делу. Међутим, овде се смрт разматра са становишта инфантилне, дечије перспективе. Приповедач нам наговештава да је смрт и одсуство уопште оно што се нужно везује за не – ја, јер детиње ја поима само афирмативна стања и статус постојања. Промена из ја у не – ја, за дете је извор апсурдности. Зато приповедач закључује из садашње пер-

спективе болнице, дакле са извесне временске дистанце да је „детињство – прегршт бесмртности” (Десница 1990: 55).

Наредни, петнаести фрагмент је дубоко лирски интониран, јер сведочи о сусрету младог Ивана Галеба са виолином на тавану. Извесну виолину је некада свирао брат приповедачеве баке који је рано умро. Виолина је изражавала све што би он осетио. У овом фрагменту се сведочи о практичном плану уметности јер Иван Галеб истиче да „умјетник треба да буде неосетљив према својој умјетности и од ње нерањив, као што хирург мора да буде неосјетљив према свом занату и као што војника не смије да рањава његово властито оружје” (Десница 1990: 59). Дакле, уметност се овим исказом изједначава са било којом практичном делатношћу, вежбом и рутином.

Седамнаеста целина даје основне поставке естетике. Приповедача на рефлексију о лепоти подстиче лепа болничарка која му је тог дана донела млеко. Физичка лепота је за Ивана Галеба неодвојива од талента, јер она припада сфери вишег реда и за њу је потребна самосвест: „У томе и јест, ако се смије тако рећи, љепота љепоте” (Десница 1990: 70). Самосвест пружа уверљивост других у лепоту, те на тај начин приповедач доводи физичку лепоту у везу са категоријом истинитог. У историји естетике, лепо се често доводило у везу са добрим и истинитим, а Кант уводи и клаузулу да лепо може бити само оно од чега немамо директну корист. Чисто физичка лепота, у оном античком смислу поимања склада као односа геометријских облика, за приповедача представља празну лепоту нижег реда.

Деветнаеста глава је посвећена смрти, али овог пута на есеистички начин попут Монтења, као филозофска рефлексија једне зреле неинфантилне свести. Приповедач сматра да је за смрт потребна фантазија, поново нека врста талента. Смрт се посматра као стваралачки акт, дакле не деструктивно, већ творитељско. Приповедач каже: „Смрт је тачно нашег стаса и узраста : што је већи човјек, већа је и смрт у њему” (Десница 1990: 81), исказ у себи поново носи егзистенцијалистички призив, јер се именица човек из наведеног исказа може тумачити као живот, али квалитетан садржајан живот. То би нас довело до закључка да ко има талента да квалитетно живи, у себи носи потенцијал велике, грандиозне смрти. Десничин приповедач борбу против смрти посматра као „прометејство”, јер су према његовом схватању живот и смрт комплементарни, а не контрадикторни појмови. Овај филозофски фрагмент о смрти, имаће и своју пародирану верзију о бесмртности у причо о леку *Athanatiku*, о чему ће бити речи касније.

Питање религије, као и питање смрти, једна је од доминантних тема дела, па се сходно томе, појављује у великом броју фрагмената. Међутим, то питање се не обрађује увек на исти начин. Чисто филозофска опаска о религији, појављује се већ у двадесетом поглављу. Приповедач истиче да је религија „поезија која се врши озбиљно” (Десница 1990: 83). Поред тога што се религија посматра као врло испланиран и организован дискурс са јасном практичном наменом, у овом фрагменту се отвара питање статуса Бога. Бог је за Ивана Галеба измишљен конструкт, и не само то, већ и синоним за човекову тежњу ка бесмртности. Човек је, према сведочењу приповедача, настао пре Бога, а Бог се појавио као одговор на сумњу која и јесте први корак ка филозофији. Све оно необјашњиво, попут природних феномена, приписивало се Божјој вољи, те се други одговори нису ни тражили: „Дакле, праснуо је гром; људождер се препао – и родио се бог” (Десница 1990: 83). Према томе, Бог је настао као одговор, у контексту човековог незнања и сумње, и као утеха у оквирима њудског прометејства у виду вечите борбе против смрти.

У подтексту приче о човеку и параноји да поседује карцином, у двадесет другом фрагменту, стоји прича о сићушности човека који мисли да може предвидети своју судбину. Наиме, човек се убио мислећи да болује од рака и да се изнутра распада, те да не би тако бедно окончао живот у болести, одлучује да себи одузме живот скоком са вишеспратнице. Међутим, на обдукцијском налазу је констатовано да човек није боловао од рака. Оваква минијатура, типичан је пример Десничиног приповедачког поступка. Сам приповедач констатује да није ни важно за саму причу шта је на обдукцијском налазу утврђено, пошто је човек сам себи и одредио исход.

Један од најбитнијих аутопоетичких ставова појављује се у двадесет петој глави. Пошто приповедач пише док је у болници, он и коментарише написано. Исказ „Да ја пишем књиге, у тим се књигама не би догађало ама баш ништа” (Десница 1990: 98) у својој бити је дубоко метафикционалан и интертекстуалан. Метафикционалност се види у томе што приповедач користи условну реченицу, а пред нама јесте његова књига, дакле он заиста пише. Интертекстуалност се односи највише на Флоберову тежњу да напише роман ни о чему. Међутим, Десница и Флобер се у много чему разликују, јер је Десничин стил више есејистички и садржи знатно већи број гномских и филозофских мисли. Приповедање код Флобера формално је разорено, то јест он тежи минимализацији класичног типа узрочно – последичне фабуле. Ипак, семантички, Флобер остаје у сфери писања о судбини једног лика и његовог личног проблема као окидача за читав низ

догађаја. Тако Жорж Пуле, у својој студији *Метаморфозе круга*, истиче да се цела радња у роману *Госпођа Бовари* формира као низ концентричних кругова око основног Еминог проблема – незадовољство удајом за Шарла Боварија. Када приповедач констатује да „хтио бих написати књигу без садржаја!” (Десница 1990: 99), он управо мисли на филозофичност израза који је по свом квалитету универзалан, а не на праћење малих судбина и индивидуалних проблема ликова. Приповедач као основни недостатак литературе види то што није довољно ерудитна, и истиче недовољност интелектуалног садржаја. Зато он употребљава метафору „човек – амеба” (Десница 1990: 101), истичући једноставност једноћелијског праорганизма, која у себи сублимира све оне мале судбине ликова у књижевности из којих ништа не можемо научити. Када се и говори о неком конкретном случају из живота, сопственог или неког другог човека, интимност израза своју кулминацију добија у општем закључку. Оваква херменаутика, од појединачног и интимног, ка општем и универзалном, и јесте оно што лирски роман чини лирским. Касније у роману, у тридесет петој глави, појављује се још један аутопоетички став који образлаже потребу за књижевношћу и писањем. Наиме, приповедачко ја истиче катарзичку функцију писања, као и питање оригиналности уметничког дела кроз историју:

Свијесна тежња за оригиналношћу несумњиво је ствар релативно новијег датума. Занимљиво би било испитивати њену историју, утврдити њене прве помоле у животу умјетности. (...) Да сам којом срећом или којом несрећом писац, зацијело бих прогонио сабласти упорношћу ловаца на главе, не хајући да ли сам тиме прешао границе забрана умјетности. Кажу да је сродна теорији »ослобађања«, и из истог извора и теорија о »умјетности као компензацији« (Десница 1990: 152-153).

Од двадесет шестог до тридесет четвртог фрагмента, наратив добија јасне елементе билдунгс романа. У њима приповедач сведочи о свом школовању, то јест сусрету са учитељем виолине, и своја три пријатеља из средње школе.

Тридесет седми фрагмент доноси причу о Фра Анђелу, која је сигурно једна од најбољих минијатура у роману. Овде се питање религије не развија есејски, као у двадесетом фрагменту, већ се даје по моделу сократовског дијалога по начелу контрапункта. Управо оваква врста моделовања текста, отвара дело ка полифонијској структури романа. Дијалогичност, полемика (polemos – rat), је онај тип сократовског дијалога, који Михаил Бахтин одређује као симпозион – разговор са реалним саговорником, који је најдоминантнији облик Платонових дијалога. Овај фрагмент романа и семантички и формално, највише подсећа на секвенце из романа *Браћа Карамазови* Фјодора М. Достојевског. У оквирима српске књижевности

таква врста полифонијске структуре и контрапункта може се пронаћи и код других писаца високог модернизма, као што су Меша Селимовић и Иво Андрић.

Фра Анђело је био приповедачев учитељ латинског језика, који није био догматичар, већ човек слободне мисли. Када му Иван Галеб постави теолошко питање о постојању Бога, Фра Анђело му одговара питањем о постојању „Бућка”. Стављање Бога и „Бућка” у исту равну постојања/непостојања, представља покушај фра Анђела да релативизује догму. Сам фратар оставља отворен простор имагинације, сматрајући да свако има право на своју конструкцију и виђење Бога. Дакле, Бог није универзални појам, чак ни у свести свештеног лица, већ је отворени конструкт. Фра Анђело брани наивну представу Бога, коју гаје махом необразовани људи, а којој се приповедач некада подсмевао. Он то чини из разлога што Бог као апсолут у себи садржи све представе, а од верујућег и његовог емпиријског контекста зависи коју ће представу оживети у својој свести и назвати је Богом:

– Није то ствар фантазије или потреба за митосом: то је ствар вјеровања. Бог ће живјети све док људи буду имали потребу вјеровања. А та је потреба у човеку основна и неискорењива... Него, не бих хтио да вршим насиље над твојом савјешћу (...) Ако се сјећаш, ја вам никад, ни онда док сте били дјеца, нисам наметао начине и облике вашег вјеровања. А најмање сам вам усађивао некаквог бога попут онога с брадом и с исто страничним трокутом. Био сам задовољан да вам усадим бога барем и само као један 'садржај свијести', увјерен да ће све остало доћи само по себи, кад и ако има да дође (Десница 1990: 170–171).

У подтексту оваквог виђења Бога, стоји моменат рушења свих догматских религија које не остављају простор сумњи и сопственом ангажману у досезању идеје Бога. Сам фратар износи крајње јеретички, слободни став, отворен за филозофску полемику. Начело апсолута, које је у стању да у себе сажме све, немогуће је представити као коначну слику. Због тога што управо као нешто коначно, догматске религије представљају веру, фра Анђела су називали „либералним фратром”. На крају овог филозофски интонираног пасажа, приповедач закључује да Бога и има и нема, што је комплементарно дијалектици добра и зла која се појављује на првим страницама романа.

Да представљање једне визије нарушава слободу имагинације, сведочи и четрдесет шести део романа. У њему приповедач износи свој став о драмском извођењу комада у позоришту. Приповедач је мишљења да драми као књижевном роду, није потребна драматизација на сцени. Он драмска дела посматра као поезију, у којој рецепијент треба слободно ширити своје асоцијативно поље, без спољашње интервенције редитеља:

Колико смо пута, послије претрпљене представе, у ноћној тишини наше собе посегнули за књигом на полици да између двију склопљених страница опет нађемо она велика мјеста која су нам на представи прикраћена! Какве ли све опасности по оно најбитније и највеће у поетском дјелу леже у такозваној »сценској реализацији«, и до које мјере она успијева да испразни, изобличи, обезвриједи велики текст! (Десница 1990: 217–218).

У овом фрагменту приповедач говори о свом познанству са глумцем који је некада играо озбиљне драмске улоге, а сада игра јефтине скечеве за широке народне масе.

Још један кратак пасаж о смрти налази се у четрдесет седмом поглављу. Овог пута се смрт даје из перспективе социјалне функције поједница, то јест јавног бића, јер се ради о генералу који је у болници заједно са приповедачем и болује од рака. Наиме, херојска смрт на ратишту је она активна ЈА смрт, док је тиха интимна смрт, умирање приватног бића, она пасивна смрт у којој је умирући небитан пред самим чином умирања: „Сасвим логично. Једино је јавна смрт, смрт у пуном орнату, а друго је ситна, приватна смрт” (Десница 1990: 234). Десничин приповедач, иако је на више места у делу говорио о смрти, и овог пута користи тај мотив дајући га из још једне, нове визуре.

Четрдесет девета целина поново афирмише питање прометејства, борбе човека са смрћу, и покушајем стицања статуса бесмртности. Прича о *Athanatiku*, хормону вечите регенерације, темељи се на архетипској причи трагања за бесмртношћу чије корене можемо видети још у сумерско – вавилонском књижевном наслеђу, то јест *Епу о Гилгамешу*. Поново Десничин приповедач, користећи наративну маску, уводи фигуру писца који му у кратким цртама излаже нацрт романа који планира да напише. Занимљиво је то да је ово поглавље додато након изласка првог издања романа у Сарајеву 1957. И заиста, прича о *Athanatiku* а и б, могла би се посматрати као засебна целина:

Међутим, иако је по сриједи недовршени роман, он ипак има размјерно заокружену фактуру и унутрашњу кохезију, што му даје дојам цјеловитости. (. . .) Проналазак *Athanatika* жанровски је хибрид који уједињује карактеристике неколико књижевних врста (Немец 2006:85).

Интересантно је то да поглављу о *Athanatiku* претходи фрагмент о држави и њеној организацији. У тој целини говори се о социјалним разликама, и подели друштва на масу и елиту. Елита је носилац моћи и онај сегмент у оквиру организације друштва, који врши репресију и контролише понашање масе. Чак и када маса у револуционарним тренуцима преузме власт у своје руке, врло брзо се све врати у првобитно стање ствари, вели

приповедач. Међутим, поглавље о настајању романа фантастике, романа будућности, доноси другу врсту социјалне поделе која се не темељи на економској моћи.

Приповедач уводи фигуру писца „одрпанка” кога су критиковали да је реалиста и стога он одлучује да напише роман са фантастичном тематиком. Слично као у фрагменту о позоришту где приповедач полемише са фигуром пропалог глумца, у поглављу о Athanatiku уводи се фигура „писца одрпанка” са којим приповедач води расправу. Наиме, пошто је писац засновао радњу свог романа у друштву које је утопијско, то јест економски изједначено у свим слојевима, класна подела друштва се мора формирати на другим основама. Он уводи, као начело класне разлике, питање бесмртности која се стиче употребом лека Athanatika, изума извесног научника Робела. Робел је најпре изумео две врсте лека, Athanatika, чија је употреба омогућавала апсолутну бесмртност, и Athanatik b, који је деловао само као заштита од свих видова природне смрти. Убрзо је одлучено да се све резерве Athanatika а униште, јер би људи преплавили планету. Власт је контролисала расподелу лекова, и пошто је могућност за апсолутну бесмртност била укинута, власт је поново могла насилно уклањати неподобне појединце. Људи који су били под дејством лека, убрзо су желели да стекну поново статус смртника говорећи: „ВРАТИТЕ НАМ НАШ РАК! ВРАТИТЕ НАМ НАШУ СМРТ!” (Десница 1990: 254). На тај начин се параболо о Athanatiku може читати као пародирана прича о бесмртности из *Епа о Гилгамешу*. И из хришћанске перспективе гледано, човек је постао човек када је стекао полну различитост и својство смртности. Дакле, поставши бесмртни, људи више нису били људи, а нису постали ни Богови. Њихов живот је престао бити живот, већ је постао празна егзистенција без краја. Прича о Athanatiku је метафора о дехуманизацији света и противприродности. Ова тема се јавља и у роману *Слика Доријана Греја* Оскара Вајлда (1890), где се лепота доводи у везу са фигуром ђавола. То је управо она лепота нижег реда о којој је приповедач говорио у поглављу о естетици. И у овој глави Десница антиципира једну од главних тема и главних проблема данашњег света. Стална људска потреба да се победи време, процес старења, и очувања вечне младости, једна су од главних тема са краја XX и почетка XXI века. На пример, у оквирима српске књижевности, Владан Матијевић у свом роману *Врло мало светлости* користи метафору „ђавола пластике”, алудирајући на присуство ђавола у свим људским борбама против природног дејства времена.

Фикционализована фигура писца са којим је Иван Галеб ступио у дијалог, открива да не зна какав ће тачно бити крајњи исход романа. Међу-

тим, писац зна да ће бити трагичан и објашњава разлику између трагичног и несрећног. Он каже да је за трагедију у животу довољна несрећа, али да је за трагедију у књижевности потребно више од тога – „таленат за несрећу”. Писац истиче да „није тачно да данашње напаћено човјечанство тражи романи са happy end-ом. То траже фризерке. А фризерке нису човјечанство” (Десница 1990: 249). Фризерке су овде управо узете као метафора публице оног вида лаке, антиинтелектуалне прозе. Зато писац, у једном од најлепших пасажа овог романа, објашњава појам трагичког кроз историју књижевности, користећи се читавим каталогом књижевних јунака светских класика:

Гдје је тај Прометеј који се разборито помирио са Зеусом, та Орестија у којој је повратник са ратишта нашао код куће све у најбољем реду, тај Едип који није себи ишчупао ноктима очи и одлутао свијетом? И на што би се срзео Едип кад би одмахнуо руком „све су то булажњења једног исхлапљеног пастира и једног манијачког попа”, Креонт кад би рекао: „Нека јој буде! Нека га покопа, ако већ толико држи до формалности!”, Антигона када би се сретно вјенчала са својим Хемоном да одгаја дјецу у поштовању државних закона? Покажите ми тог Отела који трагички не насједа, тог *Laera* о кога се отимљу љубазне кћерке, тог Хамлета који се без колебања одлучује за „бити”! Доведите ми ту Офелију која не скаче у поток, ту Дездемону која успијева доказати своју невиност, ту Ему која се не загрцава шаком арсена, ту Ану која се не баца под теретни воз! Који је тај велики дух, тај велики пјесник, а да није носилац једне своје трагичке визије живота?... (Десница 1990: 255).

У педесет шестој целини романа појављује се метафора „делте могућности” која указује на то у ком све смеру један наратив може отићи и на колико се начина једна прича може испричати.

Колико стаза ту има! Шире се као лепеза! Пази! То су *могућности*! Делта могућности! И како су многоструке, како разносмјерне! ... Покуша поћи једном од њих, и било је добро. Врати се натраг да покуша оном другом. Зашто ради једне одрицати се друге? И било је добро и то. Али зашто ради ове одрицати се оне прве, и оне треће, и четврте, и свих других? (Десница 1990: 287).

Стилски варијетети од минимализма да прича почне и заврши у истој реченици, до момента проширења садржаја са много детаља и хипотеза, у служби су приказивања слободе, али и релативности наратива. Наиме, Иван Галеб разматра случај из новина, шта се све могло догодити са човеком који је једног дана отишао од куће и више се није вратио.

Књига *Стилске вежбе* или како се на 99 начина може испричати иста прича Рејмона Кеноа, а на српски језик ју је превео Данило Киш, тематизује сличну поставку релативности садржаја приче. Овде Десница антиципира релативност и аутентичност приче и приповедача, која ће

доживети своју кулминацију у постмодернизму. Одмах након послератног модернизма, наступа период постмодернизма који ће детерминисати статус истине и мита као велике приче (Жан Франсоа Лиотар у тексту *Постмодерно стање*).

Седамдесет друга целина доноси прекид свести код приповедача и графички приказ тог прекида, јер кад нема свести нема ни приповедања. Код Андрића у роману *Проклета авлија* (1954) са смрћу нестаје прича, тако да је прича еквивалент својству живљења. Код Деснице прича је једнака свести, а не животу самом. Интелектуална литература подразумева свесност, а Десничин приповедач је заговорник управо такве литературе. На тај начин успоставља се неки вид цикличне композиције, јер приповедање и почиње доласком свести, а губи се при нестајању свести у претпоследњем поглављу. Последња, седамдесет трећа целина, даје нам увид у то да је приповедач изашао из болнице и да сагледава себе као старог човека који не жели сутра, већ једно дуго данас.

Лиризација романа је поступак који је доминантан у романима XX века. Због тога што се полази од интимног света јунака, долази се до фикционализације аутобиографске грађе умножавањем приповедних маски. Роман Владана Деснице *Прољећа Ивана Галеба*, у себе сублимира и лирско – интимну ноту, и епско – наративни план, али и драмску дијалогичност полемике која се одвија на готово свим страницама овог романа.

ЛИТЕРАТУРА

Десница 1990: В. Десница *Прољећа Ивана Галеба*, Београд: Рад.

Десница 2006: Vladan Desnica, *Pronalazak Athanatika*, (pogovor Krešimir Nemes), Zagreb: V.B.Z.

Милошевић 1978: Н. Милошевић, *Дух модерног времена у Прољећима Ивана Галеба*, Зиданица на песку, Београд: СКЗ.

Стојановић 1982: Д. Стојановић, *Јас живота и јас смрти*, (поговор у: В. Десница, *Прољећа Ивана Галеба*), Београд: Нолит.

Valentina V. Medić

CHARACTERISTICS OF POETICS IN THE NOVEL *PROLEĆA*
IVANA GALEBA BY VLADAN DESNICA

Summary

The study is about the poetic frames of Vladan Desnica story in the novel “*Proljeća Ivana Galeba*”. Poetic analysis illustrates the most characteristic elements of modernistic novel. The most important subjects of this study are novel about the artist and essayistic parts with philosophical elements. While the fragmentary form of narrative requires a special way of interpretation, an essay as a genre, that can be about various subjects, enrich a novel with diverse of topics.

Key words: lyric novel, novelessay, fragmentarity, modernism.