Пиротски зборник, бр. 50, 93-161
УДК: 821.163.41.09
DOI: 10.5937/pirotzbor2550093C

изворни рад
original paper

Саша Ћирић*, Радио Београд Други програм
Saša Ćirić, Radio Belgrade's Second Program

У славу живота изнад богова ситних као пчела : о стваралаштву Слободана Џунића 1960-их (роман *Паґани*, 1964.)

In Glory to Life Above Gods as Small as Bees : On the Work of Slobodan Džunić in the 1960s (novel *Pagani*, 1964)

Сажетак: *У фокусу овоґ рада налази се роман Слободана Џунића Паґани који је њеґовом аутору након послератних књиґа прозе (три књиге прича и једноґ романа), донео неку врсту институционалноґ признања тиме што је објављен у престижној едицији савремених јуґословенских писаца. Роман Паґани представља вишеструки искорак у Џунићевом приступу прози. Он сасвим напушта моделе психолошкоґ реализма и породичне ґенеалоґије и ствара роман чије средство постаје њеґова ґлавна суштанца, то је језичко-стилски слој романа, црпећи ґрађу из идиома народноґ језика и свакодневноґ ґовора, што је широм отворило врата за креативну употребу локалноґ дијалекта. Роман Паґани се заснива на две доминантне традиције: једна је буколичка традиција, коју у раду пратимо од њеноґ родоначелника, римскоґ песника Верґилија, преко пастирских песама усмене народне лирике из бабушничкоґ краја до уметничке поезије међуратноґ периода Момчила Настасијевића у песми „Фрула“. Друґа је традиција која има митско-етнолошки суштрат а припада „народно-смеховним представама“ и „ґротескном реализму“, како их је одредио Михаил Бахтин у својој студији о роману Франсоа Раблеа из 16. века Гарґантуа и Пантаґруел. Ова традиција полази од црквених празника и народних обичаја који се онда испољавају кроз форму карневала, односно кроз стварање утопијскоґ света у коме се привремено бришу сталешке и професионалне разлике и односи моћи, а у друштвеној ко-*

* tokimanki@yahoo.com

муникацији доминира весела релативност, комичка порука у којој нико није искључен и, генерално, слављење живота и обнављања годишњих циклуса природе. Код Џунића важан је празник поклада, који означава завршетак зиме и почетак пролећа, које прати обичај олалија, и обред додола, док се роман завршава лети, у сусрет жетви. За заплет романа Пагани од пресудног значаја је еротска тензија два пара, дошљака у измишљено село Сирудиште и монаха и часне сестре, која чини језгро иначе доста плошне фабуле. Роман Пагани одређује свој две категорије: комичкој и еротској, које су повезане карневалском атмосфером и утопијским пројекцијама унутар пасторалног контекста. У компарацији са романом Кратки излет Антуна Шољана, који има сродну поетичку основу а објављен је у истом периоду, показују се две различите могућности послератног југословенског модернистичког романа.

Кључне речи: *идиомска нарација, буколичка књижевност, пасторала, карневализација, гротеска, народно-смеховна култура, модернистички роман*

Abstract: *The focus of this manuscript is Slobodan Džunić's novel Pagani, which, after his post-war prose books (three books of stories and one novel), brought its author a kind of institutional recognition by being published in a prestigious edition of contemporary Yugoslav writers. The novel Pagani represented a multiple breakthrough in Džunić's approach to prose. He completely abandoned the models of psychological realism and family genealogy and created a novel whose medium becomes its main substance, that is, the linguistic and stylistic layer of the novel, drawing material from the idioms of the vernacular and everyday speech, which opened the door wide for the creative use of the local dialect. The novel Pagani is based on two dominant traditions: one is the bucolic tradition, which we follow in the work from its progenitor, the Roman poet Virgil, through the pastoral songs of oral folk lyrics from the Babušnica region to the artistic poetry of the interwar period by Momčilo Nastasijević in the poem "Flute". The other is a tradition that has a mythical-ethnological essence and belongs to "folk-comic performances" and "grotesque realism", as defined by Mikhail Bakhtin in his study of François Rabelais's 16th-century novel Gargantua and Pantagruel. This tradition originates from church holidays and folk customs, which are then expressed through the form of carnival, that is, through the creation of a utopian world in which class and professional differences and power relations are temporarily erased, and social communication is dominated by cheerful relativity, comic mockery in which no one is excluded, and the celebration of life and the renewal of the annual cycles of nature. In Džunić's work, the feast of the harvest is important, marking the end of winter and the beginning of spring, accompanied by the custom of olalija, and the rite of dodol, while the novel ends in summer, in anticipation of the harvest. Of*

crucial importance for the plot of the novel Pagani is the erotic tension between two couples, newcomers to the fictional village of Sprudište and a monk and a nun, which forms the core of an otherwise rather flat plot. The novel Pagani defines a combination of two categories: the comic and the erotic, which are connected by a carnival atmosphere and utopian projections within a pastoral context. In comparison with the novel A Short Trip by Antun Šoljan, which has a similar poetic basis and was published in the same period, two different possibilities of the post-war Yugoslav modernist novel can be noted.

Keywords: *idiomatic narration, bucolic literature, pastoral, carnivalization, grotesque, folk-comic culture, modernist novel*

УСПОН

Од првог романа Слободана Џунића, *Виноград Господњи* (Џунић, 1959) до наредног прошло је пет година, али се чекање и рад на тексту исплатио. Роман *Паани* (Џунић,1964) објавила је једна од водећих издавачких кућа у Србији, *Просвета*, у оквиру своје едиције „Југословенска проза 1964“. Слободан Џунић се ту нашао у друштву савременог класика какав је био Вељко Петровић, писац и академик, већ етаблираних писаца Момчила Миланкова, Ивана Ивањија и Радомира Константиновића, у том тренутку добитника НИН-ове награде за роман *Излазак*, односно аутора на почетку свог опуса, Гроздане Олујић и Филипа Давида, који ће у другој деценији 21. века, такође постати добитници НИН-ове награде, Олујић за роман *Гласови у ветру*, Давид за роман *Кућа сећања и заборава*.

У белешци о писцу на задњој страници клапне романа од података је наведено место и година рођења, завршено образовање (Гимназија у Пироту и Правни факултет у Београду), професионална обавеза у том тренутку (уредник Образовног програма Радио Београда) и три објављене књиге (без наслова *Њива у Рудињу*, док се његова „појава“ у књижевности везује за 1951, а не за 1948. годину).

Игром случаја роман *Паани* ће остати једини који је Џунић објавио у шездесетим, да би се почетком седамдесетих појавиле две његове књиге, роман *Курјак* и једина књига песама коју је написао, *Слапови*. Појавиле су се у години за годином, 1971. и 1972, у самосталном или ауторском издању, штампане у Савезу

удружења правника Југославије. Њихов дизајн и квалитет издања саобразан је једном скромном аматерском самиздату и домету једне кућне радиности.

ПОЕТИЧКИ ПРОФИЛ, СТРУКТУРА И ЗАПЛЕТ РОМАНА *ПАГАНИ*

Могло би се рећи да је роман *Паīани* Слободана Џунића јединствен, да ова реч није обавезујуће искључива и превише захтевна, како у његовом опусу (то је лакше показати), тако и у књижевноисторијском контексту који је шири од синхронијске равни послератне југословенске књижевности. Основна одлика поетичког профила овог романа да га треба тражити ван реализма, заправо без битних додирних тачака са реалистичким концептом прозног текста. Са тим на уму треба уочити и очигледан континуитет романа *Паīани* са његовим претходним књигама, посебно са првим романом – исти је сеоски миље и амбијент, односно шире, сеоска култура и идентична редукованост ликова на неколико носећих, уз колективан лик становника тог села.

И ту лежи први суштински и радикалан искорак, највише у односу на реализам, потом и у односу на претходну Џунићеву прозу – село у роману *Паīани* је именовано, зове се Спрудиште и оно је нека врста засебног ентитета, није одређено географски, историјски или национално, дакле, које је обликовано као свет за себе, или да искористим један неологизам пиротског песника Игора Ђорђевића, као један „мимосвет“ (Ђорђевић, 2022)[1]. Више од изузимања места збивања, за поетику романа *Паīани* важан је тип приповедања који се не заснива на, поједностављено речено, грађењу фабуле од догађаја, или на динамици и драматици жанровских за-

[1] Дâ се уочити разлика између појмова мимосвет и мимосвета, јер први означава место а други стање, али њихова је основа иста: бити изузет, односно остати искључен из токова савремености и разумног понашања. Такво стање песник Ђорђевић препознаје у савременом контексту и критикује, док романописац Џунић то смешта у ванвременост и користи као позорницу за нарацију која није лишена критике, али има другачију природу и усмерење. Та је изузетост код Џунића делом неутрална у односу на свет у коме живимо а који Ђорђевић критикује, а делом предност у односу на њега јер је отворен за могућности које су нашој реалности недоступне и немогуће.

плета, суптилних психолошких профила итд, већ на језичко-стилском регистру приповедања, односно на, условно речено, лирском принципу нарације.

Трећа кључна одлика, поред не-реализма и доминацији језичког над догађајним слојем, јесте припадност романа ономе што Бахтин назива „народном смеховном културом“. Дакле, не тек хумор као поступак или духовитост као евентуално одлика понеког лика, не само ни пародија као форма текста или прозна врста, већ укупан статус или природа овог романа. *Паїани* су ведар роман и ова фундаментална ведрина представља чист контрапункт натурализму претходног романа, *Виноїрад Господњи*. Други аспект припадности овог романа народној култури очитава се у везаности фабуле за митолошко-обредне праксе и циклусе: наиме роман почиње у доба поклада којима се обележава завршетак зиме и почетак новог аграрног годишњег циклуса, а важно место ће касније током романа заузети и обичај додола, односно призивања кише у сушном периоду; завршава се у лето када се приближава доба жетве.

Четврта битна одлика овог ведрог света у сеоском миљеу датом током циклуса пролећне обнове и летњег бујања живота, једнако у природи, агрикултури и у самој заједници, јесте наглашена еротска димензија тог живота, дата у широком распону од алузивних сугестија и метафора смештених у језичким идиомима приповедања преко сталних наговештаја еротских тензија између ликова до устручљиво и збрзано приказаних еротских контаката који крше норме брачних и партнерских веза и ригидних професионалних обавеза. Као пети слој, истина не једнако важан, могао би да се наведе предсказивачки и поучни став, везан за беседе калуђера Виноја и цркву, који је стално и снажно прожет шаљиво-бурлескним поткопавањем.

У овом почетном скицирању романа *Паїани* може се рећи да постоје елементи и континуитета и дисконтинуитета са Џунићевим претходним делима; или критички-шаљиво речено, да се неких „бољки“ ранијег начина писања решио, можда и под утицајем накнадне критике, а неких није, што опет може да упућује на закључак да Џунић као аутор те друге ствари и није видео као недостатке или није био у стању да их суштински мења. Пример за позитивне промене је начин на који је користио говор завичајног краја или

дијалекатски језик, који сада постаје саставни и релативно чест део приповедног текста и то у три основна вида: као чист дијалекат, кроз архаизме и преко идиома народних пословица, изрека, библијских, црквених и других израза који су усвојени и постали скоро невидљиви део свакодневне говорне праксе, односно не осећају се као страно тело. Нема више потребе за грубим напоредим превођењем дијалекатских и других израза, као што је то био случај у неким ранијим књигама, иако се на мањем броју места Џунић определио да преко синонима који распричани скривени наратор користи да објасни понеку реч за коју посумња да ли ће је шире разумети, и чешће своје алузије и метафоре. Будући да је језичка страна романа најразиграниија (или најкреативнија), односно пружа највећи искорак и допринос, она заслужује подробнију анализу која следи.

Тамо где се Џунићева проза није променила налази се оно што сам назвао оскудном драматургијом, редукцијом радње и ликова и „мањком“ догађаја и фабулативне динамике, што се делом дâ објаснити лирско-језичким принципом организације приповедног текста, а делом ипак остаје крупан недостатак и пропуштена шанса његове прозе. У *Виноїраду Господњем* радњу носе троје протагониста, отац, мајка и син, овлаш је укључено двоје споредних (унук и ковач) и чини се неизбежни колективни лик становника села. Пошто је реч о смени генерација и пропадању једне фамилије основни однос је конфликт, односно контраст карактера, те трагична психопатологија једне жене која се налази на раскршћу сила стицања и расипања, немоћна да стечено сачува и сина врати на прави пут, постајући сеоски парија[2]. У роману *Паїани* само наизглед има више ликова, а заправо их је скоро исти број, само су дати у паровима и њихов међусобни однос је другачији. Наспрам дошљака у Спрудиште, Милијана и Јагоде, стоје ликови калуђера Виноја и сестре Параскеве. У тексту срећемо још неколико, у суштини, споредних ликова, од којих је значајнији лик говедара Петра, јер игра одређену улогу у нарацији, иницијално повезану мелодијом његовог дудука која обликује и преноси њен садржај. Ту је и кнез Безум, помиње се и светац Никодим који у једном тренутку оживљава и постаје актер, а присутан је једнако важан колективни

[2] О томе опширније у мом раду – Крв сунца између брегова агоније (Ћирић, 2024).

лик Спрудиштанаца, који су само повремено, у неколико сцена, овлаш диференцирани на групе или појединце.

Строже гледано, у Џунићевом роману *Паїани* и нема правог заплета иако има агоналних односа. У полугодишњем циклусу и метереолошким приликама од олалија до додола, односно од обичајног маркирања краја зиме до сучељавања са сушом, одвијају се еротске тензије између Милијана и сестре Параскеве и калуђера Виноја и Јагоде, које су неодређене, односно најчешће алегоријски сугерисане, присутне све време нарације. Те су тензије почеле практично доласком Јагоде и Милијана у Спрудиште, које нарација означава као беле вране. Једно од значења овог овешталог израза или метафоре која се усталила као пословични израз јесте да означи оне који се драстично разликују, који су изузеци и заправо редак феномен (за разлику од уобичајених и очекиваних црних врана). Опет за разлику од израза сличног значења, црне овце, беле вране немају ту негативну конотацију оних који штрче на неприхватљив начин (рецимо израз „црна овца у фамилији“), иако начин на који већина обележава и стигматизује мањину, а оба израза означавају мањину, није нужно ни етички и ни правно утемељен.

Тако рецимо у романтизму или модернизму у књижевности јавља се окретање лествице вредности тако да су усамљени појединци, сукобљени са владајућим друштвеним моралом или политичким поретком, ти који су носиоци оправдане критике, изгубљене врлине и клице пожељних промена. Слично је и са књижевним мотивом „сувишних људи“, нарочито присутним у руској књижевности 19. века, посебно код Чехова, који би такође били нека врста белих врана, несхваћених маргинализованих појединаца који су у раскораку са својом средином или епохом, али без борбеног духа и тежњи за револуционарним променама. Белим вранама свакако припадају и странци у једној средини, односно особе које су дошле из неког другог места, као у роману *Паїани* (у више наврата нарација помиње и турцизам јабанци, који значи странци), али не дакле као „прави“ странци, припадници друге државе, нације, вере или расе.

Међутим, сем тог идиомског одређења да су Јагода и Милијан „беле вране“, које ће се поновити на десетине пута у роману *Паїани*, што је стилско-приповедни манир овог романа, ово двоје ликова је, како се устаљено каже, обавијено маглом неодређености.

Нема података одакле су дошли и чиме се баве, не сазнајемо много ни о њиховом физичком изгледу и другим личним одликама. То се уклапа у нереалистичку поетику романа *Паїани*, а тиче се и поетичког третмана друго двоје протагониста, калуђера Виноја и сестре Параскеве, такође и споредних именованих ликова. Дакле, у једној ведрој неодређености, у којој заправо као читаоци не знамо ништа поуздано, сам текст природу романа „гура“ ка усменој или народној књижевности. И то ка оним врстама усмене књижевности које се изводе уз неки музички инструмент, односно у којима је замућена или потиснута у други план такозвана граница између позитивне фактографије (или стварности) и такозване фантастике, ближа народним приповеткама него бајци или басни. Као што ћемо видети, у приповедању се животиње релативно често помињу, али као алегоријски маркери за људске карактере и међуљудске односе, а не као антропоморфизовани самостални актери, као у басни или у фантастичној прози.

Роман *Паїани* блиско је повезан са дувањем у дудук говедара Петра, толико да се само приповедање може разумети као приповест коју обликује и саопштава мелодија његовог пастирског дудука или фруле, иако аутор на таквом решењу није инсистирао, тачније, мимо успутних алузија које наговештавају тако нешто, није га недвосмислено извео у роману. Тако је говедарски дудук од самог почетка и преносник или утемељивач нарације, што је једно радикално модернистичко решење које није било сасвим блиско аутору или је у њему изазивало недоумицу па га није развио, али и „обична“ пастирска мелодија која забавља присутне, додуше шаљући одређене поруке:

„Управо слушајући њих (Спрудиштанце који „псују зиму“ јер им је додијала и тражећи њен крај – напомена аутора), Петар говедар је почео у дудук да дува, најпре тихо, готово бојажљиво, као да опипава сваку рупу редом, а затим све јаче и јаче, док овај није јасно и гласно задудуликао: да јадна зима мора клиснути чим је сви толико грде и псују, и због тога, као знамење свог одласка, шаље

две беле вране! ко зна одакле, ко зна с које стране, тек да Спрудиштанцима језик не одане!“ (Џунић, 1964, стр. 7).

Више је битних ствари у овом одломку. Овде се испољава поменута неодређеност и вишезначност статуса и природе говедарског дудука. Његова песма се рађа у социјалном окружењу, усред проте-

ста житеља Спрудишта против зиме, она прати њихову грају и љутито негодовање, да би се, испрва бојажљиво а потом све гласније, и сам звук дудука придружио том протестном комешању и терању зиме. Међутим, други део реченице, нарочито иза двотачке, сугерише да се и звук дудука може разумети као део нарације који преноси коментар о слабости омражене зиме и о њеном скором крају, али и даје објашњење откуд појава две беле вране у селу, односно долазак Милијана и Јагоде – „као знамења свог одласка“[3].

До самог краја романа неће бити јасно ко стоји иза основне приповедне инстанце, колико је и на који начин у приповедање укључен дудук говедара Петра: да ли попут репортера преноси оно што види; да ли приповеда као један од житеља села, благо издиференциран (именом и послом), али суштински идентичан менталитету, жељама и тежњама сеоске заједнице; да ли као посредник између

[3] Сам пак долазак Јагоде и Милијана носи печат нечег бајковитог или наднаравног: „Стрижено је рекао и кад су, стигавши у Спрудиште у месечевим кочијама са воловском запрегом, упали у једну поточару што не меље!“ (Џунић, 1964, стр. 12).
То што Милијан на почетку изговара стрижено представља алузију на народну приповетку о свађи између мужа и жене о томе да ли је нека ливада покошена, што тврди муж, или стрижена, што тврди жена (Врчевић, 1868), што је бесмислица гледано денотативно, јер се ливаде косе а, рецимо, овце стрижу. Приповетка је очито мизогина и циљ јој је како да прокаже женску тврдоглавост и истрајавање у нечему што је очигледно погрешно, тако и да истакне шаљиву поенту након мужевљевог едукативног насиља. Наиме, муж притиска главу своје жене у воду (ето раног примера waterboardinga, америчке методе тортуре водом која се примењује над затвореницима) не би ли признала очито, на шта она не пристаје ни у ситуацији где је муж дави. Шаљива поента је да је мужу боље и са таквом женом, него без жене, односно „јер кажу људи: и зла жена добра жена“.
Могло би се овом приликом још штошта рећи о односима у браку и васпитним методама које примењује муж, о шаљивости поенте која израста из духа породичног насиља, те о култури у којој је таква приповетка поучна, али то би нас одвело у још даљу дигресију. Ако се вратимо на цитат, видимо да је синтагма „месечеве кочије“ та која наводи на помисао о бајковитости доласка Јагоде и Милијана у Спрудиште, мада се она може схватити и као поетски израз који описује њихов ноћни долазак. Велики је број у тексту романа *Паїани* таквих двосмислених примера који истовремено сугеришу нешто необично и натприродно и уобичајено само приказано фигуративним језиком. Таква намерна двосмисленост јесте једна од основних одлика стилско-приповедног приступа у овом роману.

свезнајућих сила и публике, где би дудук имао улогу средства нарације; да ли као скривени свезнајући наратор, који ето зна, слути или тумачи да они који су дошли у село имају везе са одлазећом зимом, тачније да су њено знамење. Наравно, могуће је све те сугестије о партиципацији мелодије дудука и утицају на нарацију сматрати споредним или непостојећим, али треба уочити да је наративна инстанца такође место дилеме или неодређености у роману које се уклапа у ненормативну или неконвенционалну општу поетику романа *Паїани*.

Овде је једнако важно уочити бар још две ствари: графичко-синтаксичку необичност која се налази на првој страни романа *Паїани* и која ће постати модел за цео роман. Иако је роман састављен од поглавља, или подељен на поглавља, има их девет, текст поглавља је подељен на пасусе који се: а) неочекивано преламају на средини реченице, а реченица наставља, ничим изазвано рекло би се шаљиво, у наредном пасусу и б) готово свака реченица се завршава знаком узвика. Ако су прелом или дизајн текста његово спољашње обележје, облик реченица и њена интерпункција су свакако унутрашње и од почетка романа се нуде као изазов његовог разумевања. Ја бих ту одлику повезао са условно необичношћу овог прозног текста који и на овом нивоу јасно ставља до знања да не сме да се помеша са реалистичком прозом, односно, корак даље, да и у неочекиваној и аграматичној подели реченице и доследној или искључивој употреби узвичника, што надилази његову уобичајену употребу, од узвика и протеста до зачуђености и изрицања аподиктичних ставова, природу романа треба помакнути према комичко-пародијским формама прозног израза. На то упућује и друга одлика у наведеном одломку, унутрашња рима у завршној реченици (вране-стране-одане), која нарацију сврстава у реторику зачикавајуће-наздравичарских жанрова, познатих у наслеђу оралне културе колико и у савременој поп-музици и перформативној књижевности, дакле од рецимо почасница или кумовских беседа на свадби до реп музике и слем поезије, где су рима, шаљив и поспрдни тон очекивани, цењени и радо прихваћени део непосредне комуникације са публиком или званицама, односно са окупљенима.

Одмах на другој страници романа, чини се да су Спрудиштанци позитивно „одговорили“ на Петрово „дудуликање“: „У исто време,

да би откравили језике, руке и ноге, Спрудиштанци су надуго и нашироко ћаћарали о олалијским знамењима, двема белим вранама; тако је и почела да се одмотава прича – кажа а не шарена лажа, у којој се сазнало и оно што јесте и оно што није, али што би могло да буде, ...“ (Цунић, 1964, стр. 8).

Овде је метатекстуално изнет сажет књижевно-теоријски „програм“ романа *Паїани*, наравно дат у шаљивом маниру и добродошлој успутној рими. „Кажа а не шарена лажа“ је доста широка формула за укупну фикцију или прозу где се наглашава да приповедна имагинација, иако ствар измишљања, дакле плод маште, није исто што и супротност истини, односно нема за циљ да као неистинито буде нешто у исто време заводљиво и обмањујуће. Али, овај исказ је двоструко кодиран и двоструко ироничан. Роман *Паїани* јесте „шарена лажа“ баш по томе што му поетика „бежи“ од реалистичке фактографије у свет (чисте) маште и измишљања, мада ни тај свет, као што ћемо видети, ни у том смислу не може да буде „чист“, односно лишен референцијалности или означавања, овде повезан са жанровима, идиомима, лексиком и етнолошким обичајима народне културе и усмене (народне) књижевности, односно дијалекта и говора пиротског (старопланинског) краја који стоји у подтексту и овог романа Слободана Цунића.

Наставак овог „теоријског“ исказа („и оно што јесте и оно што није, али што би могло да буде“) јесте сувишан, али и њега схватам као иронију и као део једне реторике распричаности, честе употребе синонима и технике понављања. Наиме, у поетици романа *Паїани* и оно што јесте и оно што није и оно што би могло да буде заправо није, односно ове формулације немају смисла, а имале би да је реч о реалистичкој прози, што овај роман није и не тежи да буде. Јер тек је у оној врсти прозе, рецимо као у документарном историјском роману, уопште могуће и сувисло говорити о томе шта јесте или није било (на основу докумената и утврђених чињеница), или шта би могло да буде (како би Аристотел рекао у својој славној дефиницији [Aristoteles, 1983, стр. 24], по критеријумима вероватности и нужности). У Цунићевој прози која је још и драматуршки редукована, или, другим речима, чија фабула и иначе садржи мало догађаја, говорити о ономе шта би могло да буде, тачније шта је могло да буде део текста и заплета, припадало би више уредничком

или критичарском дискурсу. Дакле, да закључим, иронично је позивати се на разлику између јесте и није у прози која не само да не држи до те разлике, већ је и не поседује; као што је иронично помињати шта би могло да буде тамо где се и иначе мало шта дешава, односно где језичка/идиоматска димензија нарације доминира над догађајном/фабулативном.

Нимало случајно, истоветна формулација о природи приповести дате у роману *Паїани*, налази се у првој реченици завршног поглавља романа чији је наслов „Конац без конца“: „То је кажа а не шарена лажа о Спрудиштанцима, сестра-Параскеви, Виноју, Јагоди и Милијану, као и о понеком и понечем уз то. Она се још мало наставља, а онда се не завршава!“ (стр. 184). То је и једна од крајње ретких реченица у роману која се не завршава знаком узвика. Њена улога је очито да најави крај ове повести, али она индикативно сажима о чему, тачније о коме је реч у овој приповести, ко су њени протагонисти. Тако се и на крају романа потврђује оно што је од почетка очигледно, да главну улогу имају два пара ликова, односно пар дошљака у село, или белих врана, или пар калуђера, односно, да се нашалимо, пар црних врана (због мантије или радне униформе), заједно са колективним ликом житеља Спрудишта. И то је унеколико необично, да се повест о једном месту, без обзира каква та повест била, приповеда из угла или уз помоћ оних који нису репрезентативни за ту средину, било да су дошљаци или странци, било да се не баве оним чиме се бави доминантна већина сељака. Друга пак реченица наведеног пасуса указује на још једну стилско-поетичку одлику романа, на његову приповедну стратегију која се јавља само повремено, а то су метатекстуални искази у којима се наративна инстанца обраћа директно читаоцима, односно у којима се сажима оно што се десило и најављује или наговештава даљи ток збивања[4]. „Природно“ место за такве одјаве и најаве, да

[4] То је одлика аукторијалног или ауторског типа романа, како га је именовао и одредио Франц Штанцл (1987) у својој утицајној књизи *Типичне форме романа*. Овај тип романа је доминирао у Европи у 18. веку, и једна од његових одлика била је непосредна комуникација наратора са читаоцима, наратора који је себе сместио на место посредника између света фикције или света који се приповедно приказује и света стварности коме припада читалац. Овај тип романа је садржао, као неку врсту метатекстуалних делова, и најаву садржаја сваког поглавља која је била смештена на његовом почетку, испод наслова или броја

их назовем радио-телевизијским терминима, јесте почетак и крај поглавља, па се тако завршава прво поглавље.

Реченица је индикативна и по томе што садржи више фокуса, од заспалих ситих и пијаних сељака који су након олалијских свечаности опростили једни другима сва непочинства, оговарања, ружне мисли и осећања и новог лета које ће се ускоро помолити на усевима и у природи до „последњег иверја олалија“ које се још ту и тамо мота „оплођујући и живо и неживо, и уносећи необичну пометњу у главе, у језике, у све,

у збитија која ће наићи чудна пошто се тако завршило једно поглавље да би почело друго!“ (стр. 26)

Иако овај поступак није доследно спроведен у свих девет поглавља, његово присуство такође потврђује да текст романа *Паїани* разумемо у модусу приповедања који за своју основу има игру, а у коју спада и поигравање начинима приповедања, као и утемељеношћу приказаног света у реалистички схваћеној стварности. О томе сведочи, да је искористимо кад је већ наведена, друга реченица из претходног цитата, која каже да се у последњем поглављу повест „још мало наставља, а онда се не завршава“. Тиме се заправо од успутног шаљивог парадокса који припада стратегији зачикавања читаоца, као у кабареу или на карневалу, исказује један готово космолошки, метафизички и књижевно-теоријски став, разуме се дат у комичком контексту – да краја нема, једнако краја ове приповести, а онда, преносно, ни краја било чега другог. Тиме се уз сугестију отвореног краја романа као врсте завршетка прозног текста доводи у питање начело античке метафизике да све што је настало

поглавља, коментаре дешавања у радњи романа, најаве онога што ће се касније дешавати (данас би рекли „спојлере“) и завршне осврте на крају поглавља који су сажимали његову радњу. Тон тих обраћања био је чешће шаљив и ироничан него неутралан и чисто информативан, што га приближава пародијском роману или раним облицима и претечама постмодерне, какви су романи Лоренса Стерна *Тристрам Шенди* из 1759. или Јована Стерије Поповића *Роман без романа* из 1832. године. Ова фуснота је ненамерно испала дужа него што је планирано да би се указало на још једну традицију, европског пародијског романа, која невидљиво стоји у подтексту литерарног наслеђа на које се, да кажемо шаљиво – хтео то он или не, наслања роман *Паїани* Слободана Џунића. Опет, за разлику од поменутог Стерновог и Стеријиног романа, који су пародирали поетику грађанског сентиментализма, не може се рећи да код Џунића постоји таква намера, да иронијски деконструише неку одређену прозну поетику.

мора и да нестане, или да све што има свој почетак мора да има и крај. Та врста комичке негације, дата овлашно и успутно, припада бурлескно-карневализујућем слоју романа *Паїани*, који негира устаљено, разлабављује оно што је круто и изврће на наличје свакодневну праксу и наизглед вечни поредак.

МИТСКО, АЛЕГОРИЈСКО, ЗООЛОШКО

И у реалистичком тексту аутори и критика постављају и траже закопане симболе, односно сигнале или знаке који поред означеног имплицитно упућују и на нешто друго. Најчешће је такав поступак кодирања – по принципу nomen est omen или име је знамење, ознака – везан уз именовање ликова или места збивања. Као и са поступком метатекстуалних одјава и најава, и овде је Џунић половично искористио поступак шифрирања ономастике својих ликова и топономастике. По мом суду тај поступак је присутан у имену места и имену калуђера.

Спрудиште је измишљени топоним који је настао од речи спруд, па да посегнемо за најдоступнијом дефиницијом овог појма са слободне електронске енциклопедије: „Спруд је подводно издужење на дну речног, језерског или морског басена. Настаје таложењем материјала минералног или органског порекла. Спрудови се најчешће јављају на местима где се брзина речног тока, или снага таласа у језерима и морима, из било ког разлога смањује, па долази до акумулације“ (https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Спруд приступљено 3. 9. 2025)[5].

Истини за вољу, ова нам дефиниција уопште није потребна, али није згорег, даје на стилској и научној разноврсности овог дискурзивног текста, а може да покаже и како се ствара метафора. За потребе фигуративног значења из дефиниције спруда издвојио бих процес таложења који доводи до издизања са дна, дакле до спруда, мада би ми било згодније да сам одмах посегао за изразом „насукати се на спруд“ који посредно води ка објашњењу шта је спруд. Елем, у роману *Паїани* не постоји никакав водени ток или стајаћа водена површ, дакле река, језеро ни море, али значење

[5] Наводи се референца на књигу Наталије Мастило *Речник савремене српске географске терминологије* (2005).

имена села Спрудиште, тако да кореспондира са његовом улогом у роману, могло би се извести од тог издизања, издвајања или изузимања из света, које у исто време носи нешто опасно у себи, као врста клопке за оне који се ту нађу или насучу. Ово је донекле натегнуто извођење, у оба смисла, у лингвистичком, од научног појма до прозне фигуре, и у херменеутичком, јер у тексту романа Спрудиште[6] као место збивања није замишљено да буде некакав злокобан ни од остатка света одсечен миље. Спрудиште у Ђуниће-вом роману није миље-клопка, језовити простор који крије мрачне тајне или демонско игралиште, тако да бих у овом топониму пре

[6] На самом почетку романа, када нарација описује кратак период пре доласка Јагоде и Милијана у Спрудиште, објашњено је како се њих двоје определило да дође баш у ово место: „Дуго је, дакле, лупала ногом у под и главом о таван: идемо у место које је богу иза леђа, које није богу на рогу, нити између његових ногу!“ (стр. 12). Нарација је овде очигледно дата из Јагодине тачке гледишта. Опет је индикативно уочити међусобно прожимање реторике зачикавања и идиомске нарације, и спој хумора и ласцивности. Штавише, видимо развијање идиома или трансформацију устаљених израза у необичне. Рекао бих да иза овог лупања ногом у под и главом у таван стоји устаљени израз „лупање главом“ у смислу разрешавања недоумица. У наставку тај трансфер иде од уобичајеног идиома „богу иза леђа“, који се и данас често користи као ознака за велику удаљеност, односно географску забаченост неког места, ка антропоморфизацији бога. Прво следи језичка игра која се римује, богу на рогу, која је оригинална мада не сасвим јасног значења, да би се низ окончао шаљивом бласфемијом, (богу) између ногу, рекло би се примарно због риме.

Када бисмо се поиграли тумачењем – иако оно и овде делује сувишно јер намера текста није била да уписује дубље слојеве значења, већ да остане на заиграној површини идиомских трансформација – израз „богу на рогу“ такође би могао да означава недођију, као и израз „богу иза леђа“, али и не посебно пријатно место, речено еуфемистички. Мада, одмах се рађа питање: а који би то био рогати бог, постоји ли такав? И ту се крије замка у коју могу да упадну херменеутички педанти ако би поклонили већу пажњу детаљима у тексту него што је место тих детаља у структури целине. Тако би неки од таквих тумача у слици Спрудишта које се налази на рогу рогатог бога могао да препозна некакво хадско или паклено место, место казне и испаштања, или, заједно са другом синтагмом, „богу између ногу“, место искушења, неморала и скоро па налик старозаветним градовима Содоми и Гомори, парадигми греха. Тако бисмо и сам роман *Паїани* из комичког модуса карневалске игре морали да пребацимо у неки злокобни или готски жанр, што не би било адекватно његовом духу. Заправо, и овде можемо истаћи ту бахтиновску поенту да све ове натукнице које се тичу сакралних појмова и друштвеног морала треба разумети у контексту релативизујуће гротеске и комичке ласцивности карневализације.

видео један нереализован алегоријски потенцијал, него суптилно кодирано значење.

Са калуђером Винојем је сасвим други случај, његово име директно осликава његову нескривену страст и ману, а то је склоност ка опијању, која није приказана као нетремични алкохолизам или тешка овисност, већ као повремени афинитет. Нацврцани калуђер је типични лик средњовековне комедије и гротеске, односно сатиричне прозе или антицрквених памфлета (о њему више у поглављу о Бахтину). За мене је то више симпатична подударност имена и склоности књижевног лика, који није класични протагониста и коме се у нарацији чешће помиње друга склоност, она еротофилна, према неименованим женама и Јагоди, као и заштитничка према сестра-Параскеви, иза које извирује наговештај љубоморе према Милијану који је освојио њену наклоност. Рекао бих да управо фигура калуђера Виноја, као фигура која је преузета из карневалско-комедиографске и сатиричке традиције да би била употребљена у сврхе које се не поклапају сасвим са том традицијом, индицира природу самог романа *Паїани*, односно његово делимично одвајање од комедије, бурлеске и сатире.

На крају поменуо бих још један сродно замишљен али споредни лик, кнеза Безума, чије име индицира његов карактер, односно начин деловања. Сеоски кнез је по свом статусу оличење власти, а по свом имену неко ко власт врши „без ума“, што опет може значити базично две ствари: неразумно или глупо, у смислу недостатка (раз)ума или ирационално и безумно у смислу злоупотребе власти, рецимо насилно и деструктивно. Међутим, Цунић није развио овај лик, као ни капацитете његовог nomen-omen карактера ни у једном од ова два правца. Односно, како ћемо касније показати, његови поступци су у директној супротности са његовим именом јер делује мудро и мирољубиво као одговорна власт, у интересу својих сусељана.

Поменуо бих и лик говедара Петра чије смо свирање у дудук повезали са нарацијом романа *Паїани*. Након тога он готово да нестаје из фабуле, појавивши се свега још два пута као, условно речено, актер, мада и ту успутно. Први пут ће присуствовати разоткривању „блудних радњи“ Милијана и сестре Параскеве у манастиру, поневши са собом мочугу којом ће издеветати неопрезног

љубавника Милијана. Дакле, овде Петар неочекивано делује као некакав bodyguard или чувар друштвеног морала који штити казнено-васпитном употребом насиља, ако тако протумачимо улогу мочуге у прељуби. И други и завршни пут његово појављивање ће нас изненадити, на самом крају романа, такорећи у одјави фабуле, где се најпре помиње да је Петар престао да „дудуличе“, што изнова потврђује нашу тезу о томе да су ток романа и Петрово свирање у дудук хомологне ствари. То је изазвало говоркања међу Спрудиштанцима да је „коначно изгубио оно што није ни имао: сестра-Параскеву“, односно „да ју је потајно волео, и да је управо њој онако наопачке дудуликао: да би што боље могла да га чује!“ (стр. 208) Овом завршном фамом лик говедара Петра је израстао у лик неоствареног љубавника, који свирајући дудук пати за недосежном љубави, што појачава буколичку димензију романа *Паїани*.

ИДИОМСКА НАРАЦИЈА ИЛИ ТРИЈУМФ ЈЕЗИКА

Рекли смо да је у роману *Паїани* најважнија његова језичка димензија, та својеврсна идиомска реторика, па је прави тренутак да покажемо које се све врсте идиома налазе у овом Џунићевом роману, каква је њихова улога и ефекат.

Кренуо бих од локалног дијалекта који се нигде експлицитно не одређује (као пиротски), али је упућеним читаоцима јасно, посебно онима који у себи стално носе матерњу мелодију и дијалекатске партитуре, да је реч о пиротском народном говору, односно делу призренско-тимочког дијалекта. Тако срећемо речи и изразе (ово је непотпуни списак, мада исцрпан у функцији илустрације): „олалије“ (за обичај) (Џунић, 1964, стр. 7), „дудук“ (за фрулу) (стр. 7), „бревенеци“ (стр. 11), „сучу обге“ (стр. 13), „глуво куче“ (стр. 15), „џилит“, „неисповртане шије“, „мешињак“, „венчица“ (стр. 20), „нема више лабаво“ (стр. 33), „мокар“ и „кривак“ (за мушки полни орган) (стр. 42), „курдисали“ (стр. 44), „врљити“, „поџавељати се“, „вари се у грнету“ (стр. 75), „шушуличем“ (стр. 76), „скубу“ (у значењу почупају) (стр. 88), „рутаво чудо“ (стр. 98), „узбујала цура“ (стр. 110), „куково лето“ (стр. 116), „ижа“ (стр. 120), „шиник“ (стр. 163), „џумле“ (стр. 165), „џимрија“ (стр. 170), „завалеја, замлатоја и шушумига“ (стр. 191), „скочањен“ (стр. 180), у

смислу укочен; „цвањ, цвањ“ (стр. 188) као ономатопеја звоцања или пребацивања, па отуда и постоји израз цвањкање за звоцање; „поцавељати се“ (стр. 189), „аваз“ (стр. 194). Очито је да су неке од наведених речи архаизми, односно турцизми [рецимо цумле, цимрија, аваз, или на другом месту: хећим, белај (стр. 11), белензук и ченгеле (стр. 32), односно израз „аирли да је“ (стр. 182), којег нема у Објашњењу], који су остали у редовној дијалекатској употреби као одомаћене речи. Треба рећи да роман *Паїани* садржи мали речник или „Објашњење мање познатих речи“, након романа (стр. 209-211).

На другом месту бих поменуо синтагме и изразе који долазе из народне или усмене књижевности (пословице и изреке), који су постали део свакодневног говора, па их је Цунић бирао с намером да конституише свој свет заснован на изворима народног стваралаштва. Ту заправо можемо разликовати два типа употребе идиома усмене књижевности: оно дословно или цитатно и оно које је аутор креативно развио, односно променио и допунио. Ево примера: „Настало је, дакле, да ти је стати па гледати“ (стр. 31), „округло па на ђоше“ (стр. 45), „манимо се ђорава посла и држимо се окатих“ (стр. 47) – овде имамо и допуну идиома; „шило за огњило“ (стр. 52), Спрудиштанци као „стока без репа“ (стр. 59), „Трајанове козје уши“ (стр. 66), или читава изрека: „врти коло камто бајћу, а бајћа ће камто тебе“ (стр. 131), која као да је преузета из неке почаснице или сватовске песме, „чим су рупили“ (стр. 156), од глагола рупити, у значењу ступили, одн. нахрупили, „скупљени с коца и конопца“ (стр. 168), „гуштера се плаши само онај кога су змије уједале“ (стр. 169), „пребијају га као вола у купусу” (стр. 172), „курјаци сити и овце на броју“ (стр. 189) – пословица благо преиначена у дијалекту, „жив, печен, недопечен“ и „мртав, клан и недоклан“ (стр. 203). У благо кориговане или преформулисане пословице спада она кад нарација помиње „залудног попа који јариће уводи у веру“ (стр. 15), дакле где се реч „крсти“ из изворне пословице заменио изразом „уводи у веру“ који је појачао комичку необичност стила. На доста места помиње се кравај с новчићем (рецимо на 151. страни), што је обичај везан за Божић, али се овде користи пренесено, у значењу срећног исхода или налажења среће, као и обичај ламкања јаја, које је везан баш за покладе.

Примери за други, индивидуално креативни тип: „љубитељи цепања длаке на четворо и петоро увек сигурни да им је сопствено дупе дуња“ (стр. 29) – овде уз допуну, цепању длаке на четворо следи допуна на петоро, долази неочекивани комичко-ласцивни наставак који поред фигуре звучности (учесталост консонаната п, т, д) даје слику која изненађује и шокира, где су у директној корелацији једна цењена и мирисна ствар (дуња, чији се плод остављао на ормару због мириса и као украс) са људском задњицом која у подели на високо и ниско, на узвишено и просто, на долично и постидно итд, спада у ову другу категорију. Штавише, то је двоструко анатемисана реч повезана са две радње које није пристојно помињати: једна је физиолошка, друга еротска.

СТИЛ И ИЗРАЗИ

Овде припада и један у роману веома важан израз који је такође добио фигуративну трансформацију и из митолошко-обредне равни је прекомандован у другу која је такође обредна, али и карневалско-метафорична. То је израз „ударити глогов колац“ као начин усмрћивања вампира, што је постало светски познато захваљујући готским романима. Можда је од таквих најпознатији и најутицајнији роман *Дракула* Брема Стокера (1847-1912), ирског писца, објављен 1897. године, док су у 20. веку примат преузели филмови о вампирима: од филма *Носфератy, симфонија ужаса* F. W. Murnaua из 1922. године из доба немог филма. Један од сајтова са најсадржајнијом базом података о филмовима, IMDb, наводи чак 138 филмова са овим мотивом и сличним насловима (и три која су у припреми, податак од јула 2025.), који су за последњих сто година снимљени у различитим светским кинематографијама, инспирисани романом *Дракула* Брема Стокера (https://www.imdb.com/name/nm0831290/?ref_=tt_ov_2_1 приступљено 3. 9. 2025). Будући да су вампири са нашег тла, трансилванијско-балканског, Џунић их користи као познати мотив, тачније технику њихове анихилације, али је сада пребацује у друге синтагме, у више њих: најпре треба „ударити глогов колац зими“, а томе и служи обред олалија, потом „ударити глогов колац суши“, чему ће послужити обред додола, потом „ударити глогов колац беди“ (помиње се и сиротиња) и на крају „ударити глогов колац смрти“.

Ево исказа који је срочен по моделу загонетке: „бежим зато што ми се не бежи да би ме нашао онај који уме да нађе“ (стр. 76). Или пример допуне устаљеног израза, уз употребу унутрашње риме, говори сестра-Параскева: „Али још није време да зла буде мање: још увек се кида тамо где је тање!“ (стр. 78) У следећем примеру имамо експресивно поређење у духу сеоског амбијента, као и поступак објашњавања метафоре: „Сестра-Параскевино хватање за лакат опекло га је као коприва и вратило му срце у кокошарник, то јест – у груди!“ (стр. 80) Исто и при крају романа: „погледала као ботур! То јест: презриво, намргођено и инаџијски“ (стр. 193), у овом примеру наратор заиста наступа као лексикограф. Пример окретања пословице: „испало је да ни при крају зиме није била лепа реч која често ни дрвена врата не отвара а камоли гвоздена“ (стр. 13), „Него: боље голуб у руци па шта му буде, а врабац да је овуде и онуде, на сваком крову и грани, па џав, џив, нек сам мајкици и дечици здрав и жив!“ (стр. 89) Такође: „туђа рука свраб чеше“, у пословици стоји: не чеше (стр. 166); „Бежанова мајка не плаче но Стојанова“ (стр. 167), помиње се Дамјанов зеленко (из епске песме „Смрт мајке Југовића“), „врба мрда на вр’ брда“ (стр. 177).

Помиње се на једном месту и „златно руно“ (стр. 98), што је шире познати мотив који припада античкој митологији и миту о Јасону, Медеји и Аргонаутима; али таквих је примера врло мало. На самом почетку романа помиње се фигуративно могућност да Милијан буде претворен у магарца који би се нашао између два стога сена (стр. 18), у чему су спојена два мотива, један апулејевски из античке књижевности и други везан за Буридановог магарца. Иако су ово очите интертекстуалне везе, нисам сигуран колико би аналитички било сувисло трагати за ауторовим изворним намерама или знањем, да ли је заиста познавао Апулејев роман *Златни магарац* оставивши намерну алузију на славну трансформацију човека у магарца у том античком сатирично-фантастичном роману. Очит је начин на који Џунић користи све те мотиве и интертекстуалне везе, ad hoc ослобађајући њихов стилско-симболички потенцијал у једној успутној слици, поређењу или метафори, да би потом одмах скочио ка новим необузданим сликама и фигурама у овом идиомском приповедању.

Посебан део идиома чине библијски изрази и речи из литургије, односно везане за цркву: угаони камен (стр. 14), о Спрудишту се говори као „некадашња долина таме и зиме, плача и шкргута зуба“, помиње се израз „ново вино у мехове старе“, помиње се „чудо“ и „зрно горушице“ (стр. 48), „пој трећих петлова“ (стр. 72), „агнец“ (стр. 98), што значи јагње (божје) као симбол (кротког) Христа и његове жртвене улоге у хришћанској есхатологији, помиње се Винојево „чтење-јектеније“ (стр. 120), „камила и иглене уши“ (стр. 179). Ево једног образложеног примера из текста. Као последица додолске службе долази пре прве капи кише до низа позитивних преображаја, моралних, али и физичких код Спрудиштанаца, па су тако „једнооки добили друго своје око! Што је најважније, ни у старим ни у новим очима тих, није било никаквих брвана!“ (стр. 122) То је јасна алузија на Христов поук из *Беседе на ӣори*, из *Јеванђеља ӣо Луки* (6:41) „Зашто гледаш трун у оку брата свога, а не примећујеш брвно у свом?“, која и код Цунића задржава основно своје значење отклона од зависти и императив бављења собом и властитим манама, односно где се посредно указује да су бивши једнооки стицањем другог ока постали уједно и морално преображени.

Помиње се и један израз који је везан уз исламску религију, истина посредно и дидактички, а повезује Мухамеда и брег. Спрудиштанци су се дали у потрагу за белом враном, али нису имали много среће, „зато што су се, заслугом олалијских ивера и ватри, дабоме, и Мухамеду, то јест калуђеру Виноју, у то доба ражџилитала задњица, те је Милијан узалуд обијао ноге тражећи га да приђе брегу, то јест: Јагоди, а и зато што је Милијану сестра Параскева препречавала пут!“ (стр. 35) Када се наведе цела реченица, види се доминација комичко-еротског и карневалског тона, где се калуђер Виноје, због свог раскалашног понашања скоро као некакав раскалуђер, пореди с Мухамедом, при чему се не наводи да је реч о исламском пророку и најважнијој фигури исламске религије, већ је реч о изреци која се проширила у народу и чији је фокус на немогућој поенти да брег приђе Мухамеду ако неће Мухамед брегу. Заправо у овој наведеној реченици налазимо у малом дат читав еротски заплет романа *Паӣани*, у еротској трансгресији између два необична књижевна пара, где се први, иначе нејасног односа, поре-

ди са белим вранама, Милијан и Јагода, а други, који су по професији колеге, калуђер и калуђерица, са црним тачкама.

Ипак дијалекатски изрази су нека врста језичког куриозума у овом роману, не украса или језичког орнамента, али мање важни и мање успели од метафоричности и лиричности Џунићевог приповедања.

Као посебну врсту навео бих изразе и реченице који су грађени „на народну“, како се то каже за ауторе који од 19. века опонашају народну лирику, али су иновативни и носе различите облике лирске снаге и естетског учинка: „примка и клопка“ (стр. 27), или пример тзв. народне етимологије, такође дат у шаљивом маниру, када се „дешифрује“ како кокошка кокодаче: „ко-кол-ко-да“ (стр. 34), што је обично алузија на поклоне при свадбама, рођенданима и другим свечаностима у којима се слављенику носе поклони.

Ту су и изрази и реченице који припадају зачикавајућем и карневалском модусу нарације, рецимо: (Милијан) „жабу дрпао за колено“ (стр. 11) – један необичан, не сасвим јасан израз, али несумњиво комичан и еротски. Овако рецимо моле Спрудиштанци да се дозволи сестра-Параскеви да отпева своју песму која треба да отвори уставе небеске и да падне киша: „уби суша, изгоре тртица, угасну душа“ (стр. 94). Један је јако занимљив јер директно асоцира на једно решење из поезије Васка Попе: „Зато што ми је осмоноги коњ данас сасвим довољан“ (стр. 103). Код Васка Попе у песми „Коњ“, која припада књизи *Кора* из 1953, стоје стихови којима почиње песма: „Обично/ осам ногу има“. Џунић уме да буде неочекиван и оригиналан у начину на који гради слике: „После чега је себе тутнуо у дремку“ (стр. 105). Последње две речи су експресивне и такође припадају дијалекатском говору, иако не само њему. Као и у претходном роману Џунић је склон да прави сложенице од две речи спојене цртицом, али то чини знатно ређе; тачније у овом обиљу, такве сложенице не упадају толико у очи. Рецимо: „лопата-језик“ или „жеравица-ветар“ (стр. 104) или кусур-поштапало (стр. 172).

На више места на неграматичан али духовит начин гради множину од речи човек као „човечанци“ (стр. 110, 127), а не људи. Постоје и алузије које носе симболички и алегоријски потенцијал о којима би се дало дебатовати ког су порекла и може ли им се наћи

узор или извор, рецимо: „Милијан је поверовао да је одшкринуо врата деветог неба“ (стр. 112). Има и реченица неочекиване стилске резонанце, ретке и атипичне за Џунића: „дан и ноћ били су се измешали толико да се није знало коме су где ноге и глава, а где руке и бутине: ноћ се претварала у заводницу, а дан у наивка изгубљене памети“ (стр. 112). Наведени фрагмент ове реченице је пример такође за еротизацију дескрипције протока времена, односно смене дана и ноћи, који у овом опису постају малтене љубавници, с тим да је женски принцип, некако очекивано, приписан ноћи (тамно, опскурно, загонетно, опасно, заводљиво, итд.) а мушки дану (светлост или видело, који су обично атрибути разума и знања, овде и наивности, дакле еротске инфериорности). Таквог типа је и лажна пословица, изузетно духовита: „само је мртвој баби суђено да је поштена“ (стр. 181), или изрека, нисам је чуо, делује као измишљена, „живот ће ти давати мушмуле“ (стр. 193), за коју нисам сигуран треба ли је разумети као срећу или несрећу. Духовита је и преинака стандардног термина кажипрст у „реципрст“ (стр. 63), чиме нас Џунић подсећа на начин на који је настала реч коју узимамо као денотацију, да је и она по типу вид креативне сложенице. Исто важи за следеће поређење (о Спрудиштанцима): „као да су се татуле најели или младог сунца напили“ (стр. 33). Овде због опијености младим сунцем препознајемо аутора приче „Снег (тренуци)“ из његове прве књиге прича *Зрно*.

ВРТОГЛАВИ ЕКСКУРС

У овом одељку поменуо бих једну стилску одлику Џунићевог приповедања која производи зачудан ефекат, али својим честим понављањем које се протеже дуж целог романа постаје нека врста предвидљивог манира и више оптерећује текст својом униформношћу него што доприноси обиљу разлика које роман *Паїани* садржи. То су синтагме које садрже увек по три везана атрибута, глаголска облика или прилога, а ја ћу овде поменути само неколико примера: Спрудиштанци се „мало уморили и решили да позову неког да им помогне док предахну, одахну и нову снагу удахну“ (стр. 34); „... да је боље да се велики Виноје толико не сагиба, прегиба и угиба...“ (стр. 170); Виноје упита Јагоду „мукло, суво и промукло“

(стр. 181); сестра Параскева говори: „горим од жеље да ме неко рашчеречи, запали и обеси: да убије семку у мени, моје зло!“ (стр. 76); и Јагода жели потпуно исто: да је „бесе, пале и черече“ (стр. 182), Виноје је постао „толико добар, мек и меден, да су неки закључивали како му је писана скора смрт!“ (стр. 184). Проблем са овом синтагмом највише лежи у њеној семантици, односно што, сем што понављање истоветног столског решења као такво смета, што највећим делом изражава синонимију, а и реализовано је неинвентивно, употребом различитих префикса (сагиба, угиба, прегиба и сл.). Јасно је да сваки од ових сликовитих примера служи изражавању комичког претеривања, рецимо жеља сестре Параскеве да је рашчеречe (коњима на репове?), запале и обесе, јер зарад усмрћивања био би довољан само један од ових поступака.

Овде бих навео још један дијалекатски израз који се релативно често користи у Џунићевом роману, а који има важну улогу карактеризације ликова, и то не случајно женских, односно Јагоде и сестре Параскеве. То је придев „вртоглав, а, о“. Рецимо Јагода на једном месту за себе каже „као што и мени подмећу да сам бела врана а ја сам само мало повише вртоглава!“ (стр. 62), очита је етимолошка веза овог придева са именицом вртоглавица (vertigo), која означава и врсту обољења, али право значење овог придева у дијалекатској употреби лежи ван тог семантичког поља. Занимљиво, од три речника пиротског говора, само један, онај Драгољуба Златковића (2014, стр. 96), који је и најопсежнији, у два тома, садржи ову реч, али се она јавља у три израза: поред придева *вр̄то̄лав*, *а*, *о*, ту је и израз вртоглавеје и именица вртоглавштина. По овом речнику, основно значење израза заиста потиче од вртоглавице, али код домаћих животиња, па се наводи изрека из села Гостуша: „Научил да лечи вртоглаве овце, вади им црвје из главу“, која је у исто време народно веровање (шта узрокује такво понашање оваца), не прави медицински третман. Ту је и фигуративно значење, које је нама потребно, да вртоглав значи „непоуздан и непредвидив, ћакнут“. Прва изрека (из Барје Чифлика) која потврђује ово значење, односи се на жену: „Вртоглава жена, не знаје се када какво може да напраји“, али и о мушкарцу, изрека из Држине: „Он је вртоглаво човече“. Израз човече, свакако није човек у вокативу једнине, већ номинатив у значењу људско биће, човек, скројен изгледа по истом принципу као говече.

И друга два појма потврђују ово фигуративно значење које се најчешће користи и које одговара и значењу израза у Џунићевом роману. Израз „вртоглавеје“, као несвршени глагол, значи „постајати све шашавији, лудовати“, па се наводи једна веома проницљива, али пре свега иронична и духовита народна пословица коју је Златковић забележио: „Како човек стареје, тека вртоглавеје“. Овде је јако занимљива корелација животног процеса старења и тзв. лудости, односно понашања које није у складу са друштвеним нормама и очекивањима; заправо понашање које није било својствено самој тој особи док је била млађа. Израз „вртоглавштина“ се дефинише као пејоративан израз у значењу „ћакнута особа, ћудљива и глупа особа“, па следи пратећа изрека из градске средине, Нове мале: „Блесавштино, мутавштино, вртоглавштино, сви че те пречукају“. Овде треба додати да су прве три речи овде наведене као синоними и дате у фигуративној употреби, пошто рецимо израз мутав означава нему особу, особу без способности говора, што је овде једна од одлика особе која ће бити преварена, ниска интелигенција и несналажљивост коју прати немоћ јасног говора који би ишао у властиту заштиту и одбрану.

Намерно сам исцрпно цитирао ова три израза из Златковићевог речника јер они показују семантички распон шире заступљене употребе речи вртоглав који је свакако и Слободан Џунић имао на уму пишући роман *Паїани*. Ако сад сажмемо сва поменута синонимна значења придева вртоглав, рекло би се да се издвајају бар три доминантна, а некако би то била и три аспекта феномена лудила: а) понашати се неразумно, на своју штету у очима других, управо непоуздано, како стоји у једној од дефиниција ове речи; б) медицински или психијатријски поремећај, у смислу понашања ван контроле разума, што обично захтева институционални третман и в) слободније понашање које већина сматра непристојним или недоличним, односно непримереним годинама, као у изреци која корелира старост и вртоглавост. Видимо одмах како је склиска и тешко одредљива граница између неразумног, непристојног и у базичном смислу те речи лудог понашања које особу којој се пронађе или припише таква дијагноза може да лиши слободе и одведе на лечење. Штавише, како би се рекло, танка је, понекад невидљива граница и између неразумног и непристојног, односно,

још више, између разумног и неразумног, те пристојног и непристојног. Ту границу обично дефинише већина (из оне пословице којом се опомиње: шта ће рећи свет) на основу традиција, закона и устаљених друштвених пракси. Овде не желим да развијам тезу о произвољности друштвених норми, или о строгости и осветољубивости у њиховој примени, само бих истакао своју поенту да у овом „тролисту“ значења израза вртоглав у Џунићевом роману, треба усвојити она два која у овом изразу препознају понашање које иде мимо друштвених норми и које штети угледу појединца у датој заједници[7].

Штавише, у наведеном примеру из романа сама Јагода за себе каже да је „мало повише вртоглава“, а да није бела врана. Овде бисмо морали да се дотакнемо начина на који Џунић у роману *Паїани* гради или конституише своје ликове, мислим ту на ово неколико условно речено протагониста. То су, аристотеловски речено, ликови који више говоре него што делају, а у то што говоре спада и говор који дају о себи, неке врсте ауторефлексија. Природа Џунићевог текста, може се рећи да се ту *Паїани* не разликују битно од његове претходне прозе, таква је да те ауторефлексије ликова искачу из оквира нарације, односно у приповедном тексту не можемо поуздано наћи мотиве или објашњења за ставове које износе.

Штавише, дословно прва реченица у роману која говори о Милијану и Јагоди помиње њену вртоглавост. Нарација овде помиње шта се сазнало, „а као прво да се беле вране међусобно вабе Милијан и Јагода, и да је Јагода мало вртоглава, па не подноси досаду иако досада подноси њу, а јесте и питома као кока упркос томе што не носи јаја која воли зато што су јака храна а не што на њима лежи

[7] Веома занимљиво да и текст Џунићевог романа потврђује на самом почетку да је имао на уму сличну диференцијацију значења речи вртоглав. Говорећи о понашању Спрудиштанаца након завршетка зиме, каже да су „престали да утврђују разне узроке и последице: ко је паметнији: луд или вртоглав, шта бива кад се ништа не збива, ...“ (стр. 13). Овде текст прави јасну разлику између појмова луд и вртоглав, али не треба губити из вида да је ова дилема лажна, јер сви примери које текст наводи су шаљиви и указују на беспослице којима су се житељи села бавили током зиме, када су били принуђени да седе по кућама а без бриге о уобичајеним пољским радовима. На неки ироничан начин, рекло би се да их је беспослица, или што би се у античко доба рекло доколица, навела да постану филозофи и да почну да праве разлике између синонима, односно да се баве стварима које до тада нису примећивали.

или што их на глави носи!“ (стр. 8, која је заправо друга страница романа). Дакле, лик Јагоде је са белегом вртоглавости закорачио у роман, да тако шаљиво кажем, што одређује њен карактер и наговештава како ће се даље понашати у роману. Треба рећи да се ламенти женских ликова не могу до краја свести на жанровски контекст нарације, односно њихово значење надилази комичку раван и идиомску фразеологију и улази у домен, то је моја теза, меланхолије. Ламенти женских ликова указују да у аркадијском контексту обновљене природе и обредних радњи које доводе и до карневалског колективног славља, штрчи један део сензибилитета ових ликова када се жале на положај у коме су или на живот који их је запао, мада, текст романа не иде за тим да нам објасни узроке таквих меланхоличних саморефлексија.

БУКОЛИЧКА ТРАДИЦИЈА

Џунићев роман *Паїани* треба ставити у контекст две јаке европске и домаће књижевне традиције, не стога што се без тога у тумачењу не би могло, већ зато што ће нам такав, макар узгредан, компаративни приступ дати једну ширину (или конфигурацију сродности) унутар које ће се особености и новина Џунићевог текста показати још јасније.

Прва од њих јесте традиција буколичког или пастирског песништва (што му име на грчком и каже, βουκολικός, пастирски). На први поглед, или прву помисао, таква тврдња делује неутемељено јер у роману *Паїани* није реч о идеализованом пастирском животу, што стоји у језгру песничких и прозних дела буколичке оријентације из доба антике, једнако грчке и римске. Но, чак и у том смислу, имамо као копчу лик говедара Петра, истина споредни, и његов дудук. Али друге две компоненте буколичке књижевности су кудикамо значајније од приказивања пастира и њиховог идеализованог живота: то је аркадијски амбијент гајева, долина, дубрава, извориштa река и сличних планинско-континенталних делова у природи и љубавна тематика, будући да су амбијент и љубав или Ерос конститутивни за овај Џунићев роман. Предлажем филолошко ретро-путешествије (редом) до Вергилија, римског зачетника жанра, потом до примера из домаће, штавише локалне, народне

лирике, и на крају до уметничке књижевности међуратног периода и песме „Фрула“ Момчила Настасијевића, да бисмо показали како се на мизансцену суштински истоветног амбијента и са сродним актерима одвијао књижевно-уметнички говор о љубави.

У *Rečniku književnih termina* (1985, стр. 87) Мирон Флашар пише да је жанр буколичке књижевности настао у доба хеленизма „као реакција на живот у великим хеленистичким градовима“, и да је њен родоначелник био грчки песник Теокрит (3-2. век пр.н.е) коме овај жанр дугује „већи део својих основних црта: дорски дијалекат, устаљене облике казивања (дијалог и певачко надметање пастира), неке меланхоличне теме (неузвраћена љубав, одсуство и смрт пријатеља)“. Најпознатији представник овог жанра биће римски песник Вергилије (37 г. пр.н.е.) који ће у „уски оквир буколичке песме унети актуелно-политичку и митско-космолошку тематику“ и отворио пут „симболичком и алегоријском схватању“ ликова пастира, „везујући их алузијама за ликове и тежње римске политичке стварности“.

Један од таквих Вергилијевих савременика је римски политичар Корнелије Гал, коме је Вергилије посветио своју завршну, десету еклогу у *Буколикама*, а који је био заслужан за развој љубавне елегије у Риму (Budimir i Flašar, 1996, стр. 195-196). *Буколике* се још зову и Еклоге, од grčkog ἐκλογή – избор. Књига је састављена од десет песама, еклога, при чему су непарне конципиране као дијалог између ликова пастира, а парне имају монолошку форму, али постоји и унутарња повезаност појединих еклога: прве и девете, друге и осме, треће и седме, четврте и шесте и пете и десете. Како у свом магистарском раду подсећа Ружа Миличић, теме еклога су политичке и љубавне, песничко надметање пастира (амабејско певање), удаљавање од аркадске поезије и певање о другим темама и хваљење поезије (Miličić, 2020, стр. 9-10). Позивајући се на италијанског писца Alessandra Iannella, ова ауторка сажима улогу пастира у Вергилејивим *Буколикама*: „Лик пастира приказује се преко слика идеалног живљења, управо зато што се пастир посвећује otium-у и поезији, те је удаљен од новца и моћи које су врло типичне градске сфере“, у чему се слика контраст живота у граду и на селу. „Такође, лик пастира служи како би показао римском народу да је приморан живјети једноставнији живот. Он им слике таквог

живота нуди како би повратили и античке врлине“ (Miličić, 2020, стр. 10). Otium који се овде помиње је појам који кореспондира са грчким појмом доколице као мати филозофије, дакле не слободног времена као пуког одмора или релаксације, већ повлачења из јавног живота и пословних обавеза зарад контемплације или уметничког рада[8].

Дакле, овде треба констатовати да на почетку настанка буколичке књижевности одабир аркадијског сеоског амбијента није био идеолошки неутралан, нити је кроз веште описе пејзажа изражавао уживање у природним лепотама, већ је имао критичку и педагошку функцију. Дакле Вергилијеве *Буколике* су у исто време критика савременог градског живота који је по мишљењу песника огрезао у материјализам и хедонизам, док се живот у нетакнутој природи сматра једноставнијим, лепшим по себи и пожељнијим и са становишта врлине.

Из Вергилијеве књиге издвојио сам десету еклогу која показује да се у овом идиличном окружењу природе (по Теокриту, овај тип песама се и назива идилама), може не само размишљати о љубави, него и озбиљно туговати због љубавног губитка – ето контраста и парадоксалног песничког жанра који бисмо назвали аркадијском тугованком. Пева се о Галовој тузи због прекида љубави и одласка његове вољене Ликориде: „Љубав Гала нека буде наша тема,/ И лукави болови које је трпео, док, у близини,/ Козе равног носа пасу нежно жбуње./ Не певамо глувим ушима; нема наше речи,/ Али она одјекује кроз шуму.“[9] Као што видимо пева се у присуству коза, што не делује неприлично ни смешно, и у шуми, која као ехо враћа речи љубавног ламента. Занимљива је улога фруле у туговању: „Аркађани, који једини имате вештину да певате./ О, како би тада тихо почивао мој пепео,/ Кад би једног дана ваше фруле исприча-

[8] Ево мало прецизнијег одређења појма otium из рада Катице Кнезовић са загребачког Учитељског факултета: „Tako je grčki dvojac *sholé – asholia* u latinsku baštinu ušao kao *otium – negotium*, gdje se *otium* odnosio i na dangubljenje i besposličarenje kao negativnu pojavu i na odmor od djelovanja, ponajčešće javnoga djelovanja i ulazak u privatno. Za to Ciceron rabi izraze ‘otium litteratum’ i ‘otium cum dignitate’“ (Knezović, 2022).

[9] Десета Вергилијева еклога је наведена према преводу на енглески, а превод са енглеског на српски је наш: https://www.gutenberg.org/files/230/230-h/230-h.htm#book10

ле о мојој љубави!“, жалећи што није неко ко живи од земље и на земљи као „бранилац зрелог грожђа,/ Или чувар стада!“. Будући да нам је фрула, основни музички инструмент пастира, јако битан, видимо да се код Вергилија у овој еклоги он јавља као инструмент утехе и евокације, где се онај који жали због изгубљене љубави теши визијом песме коју би фруле пренеле и испевале о тој љубави која је престала да постоји.

Дакле, љубав се не може повратити, али песма о окончаној љубави теши рањено срце. Да би скренуо мисли несрећни заљубљени покушава да лови у шуми, али свестан је да је то узалуд: „Као да моје лудило може тако пронаћи исцељење,/ Или да се бог омекша пред смртниковом тугом!“. Ипак, у једном тренутку, лирско ја, донекле неочекивано, изриче спознају која има облик пословице: „Љубав све побеђује; (стога) предајмо се љубави!“ (Omnia vincit amor et nos cedamus amori). То је у неку руку признање немоћи смртника пред деловањем (богиње) љубави, али и прагматичан позив да јој се предамо или потчинимо кад већ не можемо да је савладамо или контролишемо начин на који делује на нас.

Као пример песме која припада усменој поезији народног стваралаштва у Србији одабрао сам песму „Овчар“ која је забележена у бабушничком крају и коју ћу навести у целини:

Проклета да је девојћа
која се вара с овчара!
Овчар је туга голема:
не знаје лето ни зиму,
црна му зевња простирка,
ведро му небо завивка,
станован камик под главу,
тојага му је невеста!
(Манић Форски, 1974, стр. 23)

Наш избор није примарно мотивисан уметничком лепотом песме, већ пасторалним контекстом и завичајним пореклом песме које се поклапа са оним Цунићевог романа. Очито је да је песма „Овчар“ по типу сензибилитета врста тужбалице или ламента над тегобним животом пастира. Узгред, народна лирска поезија прави разлику између пастира по врсти домаћих животиња које напасају, о којима се брину и које уз помоћ паса одговарајуће пасмине

чувају од дивљих звери: дакле, ту су говедари, овчари и козари. Пастири су претежно младићи и мушкарци, мада поједине песме препознају и пастирице[10]. Није недвосмислено јасно ко ову песму пева и коме се обраћа или ко је адресат песме: да ли пастир/овчар сам који пред собом тугује над својим обавезама и усамљеничким животом, подваријанта да пева или казује песму у друштву других пастира, својих сапатника, или је наративна инстанца она која говори едукативно, рецимо из угла родитеља, а која се поучно и опомињуће обраћа (младим) девојкама, предочавајући им невоље пастирства.

Опет, ко пева и коме не мења суштину поруке која је експлицитно и поетски интонирано дата: „овчар је туга голема“. Овчарски посао не познаје годишња доба, тачније мора да се једнако обавља и кад су климатски услови неповољни (лети и зими). Такође, то је стално мобилан посао при чијем се обављању овчар налази на отвореном (земља је постеља, небо покривач, камен јастук[11]) и у окружењу радикалне усамљености (прут или тојага као невеста или „верна љуба“). Добро, песма је радикализовала услове под којима се обавља чување оваца, јер не помиње бачије, односно закривени простор у планини који служи за одмор и преноћиште пастира и оваца. Једнако је веома појачала стање усамљености пастира, па се не помињу ни пси, ни други пастири, ни стални житељи насеља или намерници на које пастир може да наиђе; не помињу се ни фрула или дудук уз чију мелодију пастир може да се повремено опусти и забави. Додуше песма не помиње ни дивље звери (вукове у првом реду) ни јако невреме са којим пастири повремено морају да се носе.

Иако ова песма није упечатљиве уметничке вредности, она није без својих дражи, односно стилске допадљивости: од унутрашње риме, наивне али делотворне („која се вара с овчара“), експресивних дијалекатских израза (зевња, посебно реч завивка – реч која

[10] Пријатно ме изненадила страница на Вики изворнику која садржи избор од 55 мање познатих пастирских песама које су забележене већином у југоисточној Србији, односно у околини Врања, Лесковачке Мораве, Бабушнице и као песме Срба на Косову: https://sr.wikisource.org/wiki/Категорија:Пастирске_песме приступљено 3. 9. 2025.

[11] *Речник пиротског говора* Томислава Г. Панајотивића (2010) садржи овај израз као „станов'н камик“ и преводи га као „камен станац“ (стр. 119).

укршта глагол завити у смислу покрити се и реч покривка, станован камик) до поенте која представља врхунац изведене градације која дочарава пастирске невоље. Поента казује да су невоље које овчар трпи на отвореном ипак подношљивије од његове усамљености. Будући да је у фокусу девојка а не рецимо пријатељ или колега, реч је о еротској неостварености или изолованости, било да је реч о пастирима као неожењеним младићима (што је вероватнија ситуација на коју стихови песме асоцирају) или одвојеност ожењеног пастира од супруге и дома.

Дакле, несрећна љубав из античке буколичке поезије у овој пастирској песми из лужничког краја јавља се као (љубавна) самоћа која је заправо узрокована социјалним разлозима, односно начином на који се обавља посао чувања оваца који пастире чини изолованим већи део године, стално усамљеним и емоционално несрећним. Не бих даље развијао ову имплицитну социјалну мотивацију у корену пастирске тужбалице, да је то прикривена критика друштва које не омогућава хумане услове за рад, али се таква критичка резонанца може дедуковати и осетити.

Следећи је пример уметничке песме индивидуалног аутора какав је Момчило Настасијевић (1894-1938), песник особене и атипичне поетике, аутор свега једне књиге песама, дуго састављане и пажљиво конципиране. То је књига *Пет лирских круїова* (Настасијевић, 1932), где се налази и песма „Фрула“ коју смо одабрали за ову анализу. Мотив за избор је истоветност музичког инструмента Цунићевог лика говедара Петра и доминантни предмет у фокусу Настасијевићеве песме. И ову ћу песму навести у целини:

Фруло, што дах мој радосни
жално у доњи разлеже?

Да л’ што пастири помрли
тобом призиваху драгу?

Ил’ жал се стани у мени:
с неба ме стрела ранила,
тамна ме земља печила,
те песма ми је сузицом
и капљом крви кићена?

Ил' дах мој кад протече,
жал те за одбеглом тајном?

Занимљиво, мада не и неочекивано, и Настасијевићева песма је у основи тужбалица, иако, очекивано за уметничку поезију, особито овог аутора, неупоредиво сложенија од народне лирске песме. Ту је сем ламента очит један доследан рефлексивни приступ или перцепција, с тим да су међусобно прожети. Намерно поједностављујући, рекао бих да је мисао(ност) песме, или рефлексија лирског субјекта, од почетка до краја дубоко прожета тугом. Заправо, песма почива на механизму контраста, тачније на парадоксу контраста и на неки начин лирски субјект све време настоји да открије шта стоји иза или у корену тог споја противречних ствари, својеврсне cioncidentia oppositorum. Дах је радостан који улази у фрулу и покреће музику, али се „разлеже жално", односно производи тужну мелодију. У ствари, свака од четири строфе песме конципирана је као питање на које се не нуди одговор, или, тачније, на која су сама питања својеврсни одговори, али као непотпуне сугестије и лавиринт са лажним излазима који воде у нова питања.

Питања се постављају о пореклу туге у песми. Тако у наредне три строфе добијамо једну типологију жалобних или жалосних песама: ламент над бившом драгом (мртва драга је јак и у нашем романтизму чест мотив), песма као лична или субјективна печал, бол или туга исказивачког ја. На крају се јавља као својеврсна поента, можда и овде врх градације, једна мистификација, тачније двострука мистификација: прва – жалост за одбеглом тајном и друга, сама фрула. Лирско ја се с почетка обраћа фрули, коју најпре инвоцира или зазива, у поенти оживљава, кроз претпостављену тугу. Дакле, да је песма тужна зато што не свирач већ свирала, музички инструмент, жали за одбеглом тајном, при чему је намерно криптично и загонетно на коју се тајну мисли и зашто је, па на неки начин и како, та тајна одбегла.

За разлику од прве строфе, већ у другој расте атмосфера неодређености или полисемије стихова. Истина, и у првој помињу се помрли пастири, тако да није реч тек о мотиву мртве драге, већ о прошлости у којој су некад живи пастири исказивали љубавну жал, жудњу или потребу за драгом. Зашто је петраркистички канцо-

нијер смештен у прошлост? Ни на то немамо потпун одговор, али је јасно да се овде уводи феномен смрти преко сенки прошлости или сенки помрлих пастира, којих више нема, али је фрула остала као материјална веза са некадашњим свирачима који су тада свој живи дах употребљавали да „призивају“ своје драге, биле им оне доступне, недоступне или бивше.

У најдужој строфи срећемо два кодирана питања: чиме је лирско ја ранила стрела која је дошла са неба и чиме га је тамна земља „печила“ (архаизам који се може разумети и као опекла и као отровала)? И ту је очит поменути контраст или антагонизам, неба и земље, мада и једна и друга инстанца рањавају лирско ја, односно негативно делују на њега. По мом осећају реч је о антагонизму вечности и смртности, о небу које рањава идејама које човек није у стању да спроведе у дело или им, попут вечности, није дорастао, није пројектован да у њима ужива попут богова, и о поуци земље, о отровној поруци да смо смртни и да нас сама земља чека да се у њу вратимо, пре или касније. Тако и ова строфа у ствари говори о смрти. У стиховима о сузици и капљи крви песма естетски пада, и њена имагинација и провидност поенте, док на површину исказа излишно испливава блага патетика.

На крају остаје тајна. Она је одбегла након извођења мелодије, након што утихне дах који је ту мелодију произвео. И овде ћу дати своје тумачење интуитивно, јер је интуиција била спознајна метода и духовна сила коју је и Настасијевић јако ценио: „Људи смо по... интуицији која је нераскидна суштина себе и суштина света“ (према: Павловић, 2000, стр. 347). Тајна је везана уз мелодију фруле, дакле уз суштину музичке уметности чији је производ, музика, колевка и оличење те тајне. Док извођење музике траје, овде пасторално, уз помоћ фруле, постоји и тајна. Тачније, ухо слушаоца је у додиру са музиком и њеним бићем, са њеном тајном, коју није могуће дешифровати ни превести у рационалан или дискурзиван језик, али се може, рецимо то традиционално, уживати, иако је питање да ли би конзумацију музике и њене тајне Настасијевић видео као уживање. Али, хајде, може се бити у додиру с тајном (музике или у музици) само док се она изводи, док краткотрајно постоји. Након њеног извођења, у уху и духу слушаоца остаје тек жал за одбеглом тајном. И у завршници дакле остаје присутан феномен

смрти, али и један контрапункт смрти – не нужно и излаз из ње, ако би икако био могућ – у феномену тајне коју музика носи са собом и у себи, од фруле до фруле, од извођача до извођача и од једне до друге публике.

Иако жалобан, Настасијевић је више од усмене лирске песме у дослуху са традицијом буколичке књижевности, у првом реду са Вергилијем, преко рефлексивног слоја песничког текста, који опет не иде ка актуелној стварности, али ни оној митолошко-алегоријској. За неке ће Настасијевић бити мистичар, за друге међуратни (пост)симболиста, или традиционални модерниста. Миодраг Павловић, који песму „Фрула“ није издвојио међу најбоље, написао је да је овај песник настојао, између осталог, „да у језику поново разгрне његове најсигурније и неискоришћене одсјаје, прикривене талозима ефемерног. У тражењу вредности, он је ишао за исконским и прастарим, као јединoм извору извесног“ (Павловић, 2000, стр. 311). Такође да је „реч узимао као чаролију звука и ритма те испитивао каква се све дејства могу из ње добити“ (стр. 312). Као „важну категорију Настасијевићевог песничког система“ Павловић помиње стремљење „ка оном ’тамо’, ка недоходном и недоступном“, ка ономе „иза“, или, како помиње на немачком hinüber, као код Новалиса, или ономе beyond (стр. 321). У закључку, да се Настасијевић „надовезује на предање наших бајки, на прегнантност нашег лирског народног песништва, осећа његове трепете, и слути прастаре корене наших баладних (лирско-епских) народних песама“ (стр. 351).

Одлична формулација јер је ситуација истоветна баш као и код Слободана Џуниће у роману *Паїани*, али на битно другачији начин. То нас одводи до друге битне традиције унутар које ћемо извести још једну компаративну анализу, а то је „народна смеховна култура“ коју је Михаил Бахтин анализирао као супстрат дела Франсоа Раблеа. Тачније, овде ћемо се позабавити етнологијом обичаја (покладе и додоле), карневалском игром, бурлеском и сатиром као спојем комичног и еротског или ласцивног, а све побројано буколичко наслеђе одводе далеко од тужбалица и рефлексија ка језичкој буфонерији, о чијим смо идиоматским слојевима и наративним стратегијама писали, односно ка комичком модусу приповедања.

ЕТНОЛОГИЈА ПОКЛАДА И ДОДОЛА, ВЕСЕЛА БЛАСФЕМИЈА И ЕСХАТОЛОГИЈА

Аутор романа или уредник издања осетили су потребу да објасне обичај којим почиње роман *Паїани*, олалије; штавише у „Објашњењима мање познатих речи“ налазе се два готово иста термина: „олалија“ и „Олалије“. Прво је „’буздован’ начињен од сухе трешњеве коре и запаљен, којим се витла о покладној вечери“; други, са великим почетним словом, је „обичај о покладној вечери када се пале ватре и витла буктињама“ (Цунић, 1964, стр. 210). Рекао бих да је због стила и придева „сух“ неко други а не Цунић био аутор или ауторка ових објашњења. Ево шта каже Википедија о покладама: „Покладе су народни празник Словена. Његови корени су пагански и везани за обележавање култа Сунца и доласка пролећа. Данас се покладе углавном везују за почетак хришћанског обележавања великог поста уочи Ускрса.“ И још: „Покладе се обично сматрају за време необузданог уживања у храни, пићу и прославама под маскама, познатим као карневал.“ (https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Покладе приступљено 3. 9. 2025.)

Хајмо мало и у историју, до *Срӣскоӣ етӣноӣрафскоӣ зборника* из 1909. који је приредио Тихомир Ђорђевић, који овако види обичаје: „Такав ред, који нарочито код примитивних друштава има врло велику моћ, и који регулише и влада унутрашњим и спољним приликама и односима друштвеним, то су *обичаји*. Обичај је ’друга нарав (природа)’ и ’Што је од обичаја, то је од закона’, лепо кажу свему реченом у прилог пословице до којих се дошло искуством и познавањем ствари“ (овде се аутор позива на пословице које је прикупио Ђура Даничић) (Ђорђевић, 1909, стр. XV). Две странице касније аутор помиње и пословицу коју је Вук Стефановић Караџић забележио а која говори о високом статусу обичаја у народној свести: „Боље да село пропадне него у селу обичај“, мада се „Обичаји одржавају чак и када постану штетни“ (Ђорђевић, 1909, стр. XVII). Када аутор помиње славу, пише да ја она „првобитни фамилијарни култ, добила са Хришћанством хришћански карактер, данас је пак у варошима само формалност“, али су „обичаји драгоцено градиво за упознавање примитивне, давно измурле, културе, а у исто време и свију утицаја, који су на њу деловали и на обичајима се задржали“ (Ђорђевић, 1909, стр. XVIII).

Хатица Крњевић у *Rečniku književnih termina* пише о „календарским песмама“ и каже да „Циклуси к. п. прате циклусе у природи: почињале су око сунчеве нове године, тј. зимског солстицијума (на дан рођења новог сунца црква је подесила дан Христова рођења), и трајале, неједнако интензивно, током целе године, посебно усредсређене на повратак умрлог божанства светлости, на јачање сунца и пролећа кад се цела природа и живот у њој омлађују и самообнављају“ (Rečnik književnih termina, 1985, стр. 309). За ову анализу је важно што су у зимске календарске песме уврштене коледарске, а у летње – додолске песме.

И кад смо већ код додола, да додамо још једно одређење у овај цитатни миш-маш, позајмљено од суседа, из *Hrvatske enciklopedije* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža:

> „*dodole*, prigodni ruralni običaj magijskoga značenja: izabrana, posebno opremljena skupina obilazi selo izvodeći propisane obrede, popraćene odgovarajućom pjesmom, kako bi u sušnome razdoblju izazvala kišu. Sudjeluju (intaktne) djevice, od kojih je jedna sva uvijena u zelenilo. Pred svakom kućom otpjevaju, uz ritmičke pokrete, zaziv za kišu, s refrenom *Oj, dodo! Oj, dodole!* Osobu u zelenilu, koja pritom miruje i šuti, domaćini poškrope vodom, a ostale daruju.“ (https://enciklopedija.hr/clanak/dodole приступљено 3. 9. 2025).

За сам крај једна нова научна студија о антропологији фолклора, где ауторка Драгана Антонијевић подсећа на зачетке фолклористике почетком 19. века у Немачкој и уверења: „Веровало се да сеоски живот одсликава прошлост, да открива фрагменте филозофије и начина живота древних људи“ (Antonijević, 2023, стр. 17), па су се у том контексту помно проучавале „савремене сељачке приче и обичаји европских народа“. Нада Милошевић Ђорђевић подсећа на двоструко значење појма фолклор: „По В. Ц. Томсу, фолклор треба да обухвати познавање народа, традиционалних веровања и сујеверја, народних предања, обичаја, изрека, пословица и балада – дакле, саму грађу. Термин касније добија и значење науке о тој грађи“ (Rečnik književnih termina, 1985, стр. 208).

Позивајући се на антрополога Вилијама Баскома у односу фолклора и социјалног и културног контекста Драгана Антонијевић истиче четири главне функције фолклора, то су: забављачка,

васпитна или педагошка, валоризујућа („односи се на преношење друштвених норми, културних ставова и вредности. У том смислу, фолклор, будући конзервативан, служи за потврђивање важећих обичаја и институција кроз ритуале, обреде, митове, свете религијске приче, моралне приче, пословице, басне, легенде итд“ – Antonijević, 2023, стр. 63) и компензаторна, која је за наш рад најзанимљивија јер „служи ’као издувни вентил’ за осећања пресије и тензије у друштву као отпор или неслагање у жанровима путем којих се слободно могу исказати сексуалне фантазије, граничне теме и агресивност на прихватљив начин“ (Antonijević, 2023, стр. 64). Управо компензаторна функција фолклора испољава се у димензијама хумора, фантастике, хорора и опсцености, а нама су за потребе нашег рада од интереса две, хумор и опсценост, јер те две димензије играју важну улогу и у роману Слободана Цунића *Паїани*.

Иако се фолклор који антрополози и фолклористи имају у виду у својим истраживањима односи пре свега на домен стварности, било да је реч о фолклорној пракси (обичаји, свакодневни начин живота, итд.) било о ономе што би припадало усменој књижевности и култури, ови се увиди могу применити и на дело уметничке књижевности, управо преко фолклорне грађе која им је заједничка, односно коју је Цунић употребио као супстрат своје прозне нарације. Штавише, та веза је још јача, рекао бих и супстанцијална, ако имамо у виду поетику романа *Паїани*, која јесте сложена мешавина, али у којој народни обичаји у једној сеоској средини, народна смеховна култура и бурлескни приступ чине најзначајнију компоненту.

У роману *Паїани*, као што смо рекли, влада оскудна драматургија и бар два принципа: најпре ремећења рутине и појаве нечег необичног (долазак две беле вране, Јагоде и Милијана у Спрудиште) и весело кршење или трансгресија норми. Овај принцип, који садржи у себи елементе бласфемије, карактерише односе између два пара, Јагоде и Милијана и калуђера Виноја и сестре Параскеве, као и колективно понашање Спрудиштанаца за време службе у цркви која има улогу додола, да призове кишу, и након ње, односно у назовимо га расплету романа, када су наглашени фантастично-митолошки елементи. Наиме, од два поменута књижевна пара,

који су носећи ликови у роману, Јагода и Милијан су нека врста партнера, иако се не прецизира у ком су типу односа, брачном или неком другом. Такође, од њихове појаве у роману влада еротска тензија на релацији Јагода – калуђер Виноје и Милијан – сестра Параскева, која ће отићи корак даље или бити конзумирана у завршном делу романа, након додола и невоља с невременом, а пре коначног расплета, у претпоследњем поглављу готово ћопићевског наслова и симболике: „Цврчак на месечевом рогу“. Штавише, прекорачење ће се двоструко реализовати, најпре као ухваћеност на делу у манастиру Милијана и сестре Параскеве, а након тога ће уследити нека врста осветничке и нивелишуће прељубе Јагоде и калуђера Виноја. Кршење које помињем је такође двоструко: то је кршење добрих друштвених обичаја, али и калуђерских завета, у које поред завета на сиромаштво и послушност старијем у црквеној хијерархији спада и целибат или завет на одрицање од сексуалних контаката. Ипак, пун карневалски капацитет ће се у роману испољити након појања сестре Параскеве у цркви и поменуте службе која је изведена с циљем да призове кишу, када ће уследити нешто налик „народно-празничном весељу“ које помиње Бахтин, у ком распојасаном понашању и обиљу јела и пића учешће узимају чак и анђели и анђелице и светац Никодим, коме је црква посвећена и који оживљава да би се придружио слављу. Другу врсту метаморфоза донеће завршница романа где калуђер Виноје улази у ватру, односно бива гурнут у њу и враћа се из ње преображен.

БАХТИНОВО ТУМАЧЕЊЕ РАБЛЕА И ЏУНИЋЕВИ *ПАГАНИ*

На више места у тексту поменуо сам сродност поступка који Слободан Џунић користи у свом роману *Паīани* и начина на који је Михаил Бахтин (1895-1975), руски књижевни теоретичар и филозоф, протумачио роман *Гарīанӣуа и Панӣаīруел* Франсоа Раблеа (François Rabelais), француског писца из 16. века (Бахтин, 1978). Кључни појам или феномен од којег Бахтин полази јесте карневал и његова улога у народној култури европског средњег века, налазећи у њему испољавање „двоструког схватања света и људског живота“ (стр. 12). Такво схватање „постоји од најранијих стадија развитка културе“, где су још у „фолклору древних народа“ напо-

редо са „озбиљним култовима“ постојали и они „смеховни, који су исмевали и срамотили божанство“ (стр. 12), а такву поделу Бахтин види и код древних митова. Карневале види као „обредно-представљачке форме“ које се суштински разликују од религиозних обреда са којима су генетски повезани.

Али „смеховно начело, које организује карневалске обреде, ослобађа их сваког религиозно-црквеног догматизма, мистике и страхопоштовања, они су потпуно лишени и магијског и молитвеног карактера (они ништа не изнуђују и ништа не моле). И више од тога, неке карневалске форме су непосредна пародија црквеног култа“ (стр. 13). Ипак, граница између карневала и свакодневног живота, наравно само током трајања карневала, била је избрисана, тако да је карневал у исто време био не само неки вид представе или представљања, већ искорак из свакодневне реалности и њених правила и њихова привремена негација, али и вид препорода реалности и „препорођени идеални облик“ живота: „за време карневала игра сам живот, приказујући – без сцене, без рампе, без глумаца, без гледалаца, то јест без било које уметничко-позоришне специфичности – другу слободну (неспутану) форму свог постојања, свој препород и обнову са најдубљим начелима“ (стр. 14). Дакле, закључује Бахтин, „у карневалу са̂м живот игра, а игра привремено постаје живот“, односно „Карневал је други живот народа, организован на принципу смеха. То је његов *празнички живот*“ (стр. 15).

Као суштинску и веома значајну одлику карневала као фестивала који се везује уз званичне црквене празнике и привремено постаје доминантна форма живота, јесте укидање постојећих односа хијерархије, тако да сви житељи постају једнаки. „Овде – на карневалском тргу – владао је посебан облик слободног, фамилијарног контакта међу људима, који су у обичном, то јесте ванкарневалском животу били раздвојени несавладивим препрекама сталешког, имовног, службеног, породичног и старосног положаја“ (стр. 17). Такође, за свет карневала или за социјални живот током карневала „веома је карактеристична својеврсна логика ’изокренутости’, ’насупрот’, ’наопако’, логика непрестаних премештања онога што је горе и онога што је доле (’точак’), лица и наличја, за њега су карактеристични и различити видови пародије и травестија, деградирања, профанисања, лакрдијашког устоличавања и свргавања“ (стр. 18).

Карневалски поглед на свет „био је супротан свему што је готово и завршено, свему што је тежило да буде окамењено и вечно, тражећи израз у динамичним и променљивим ('протејским') живим и игривим формама" (стр. 18). У склопу тог погледа на свет као и карневала као другог живота који привремено мења свакодневицу доминира смех, који Бахтин види као сложен феномен. То је празнички смех, општенародан (сви учествују), универзалан (усмерен на све и свакога, цео свет је представљен као смешан, „у својој веселој релативности") и амбивелантан: „он је весео, ликујући, и – истовремено – подругљив, исмевачки, он и негира и потврђује, и покопава и препорађа" (стр. 19). Бахтин овде наглашава битну разлику између карневалског и сатиричног смеха у томе што народ који учествује на карневалу такође постаје предмет комичке обраде, односно „не искључује се из целине која настаје" (стр. 19). Посебну важност Бахтин поклања маски као „најсложенијем и највишезначнијем мотиву народне културе" (стр. 49). „Маска је везана са радошћу смена и метаморфоза, с веселом релативношћу, с веселим негирањем идентитета и истозначности, с одрицањем тупе подударности са самим собом", такође и са „исмејавањем и са надимком (уместо имена)", те да „пародија, карикатура, кревељење, пренемагање и томе слично представљају у својој суштини деривате маске", а у маски се „веома снажно открива сама суштина гротеске" (стр. 49).

Три су основне копче или везе између Џунићевог романа *Паїани* и Бахтиновог концепта карневала, народне-смеховне културе и гротеске. Прва веза је етнолошка и њу чине један празник (покладе) уз који су повезани обредне радње и обичаји (олалије), односно обред призивања кише (додоле), код Џунића уз помоћ свештених лица и у цркви, не у природи. Црквени празник и народни обичаји су контекст у коме се колективно испољавају „обредно-представљачке форме" које помиње Бахтин. Ту се налази друга базична копча између *Паїана* и Раблеовог романа како га чита Бахтин (који помиње израз гротескни реализам), а то је гротеска као израз комичког модуса прозног текста и као жанровска природа литерарног приказивања стварности. За гротеску је карактеристичан необичан, непредвидљив, па и противречан спој елемената из биљног, животињског и људског света (уосталом, настанак гротеске се везује за

ликовну уметност и за фреске из римског доба антике, сликане у „антикним термама и палатама, нарочито у палати Титус у Риму“, мада се за Јураја Мартиновића утицај гротеске види у изазивању „не комичних већ застрашујућих осећања“, те да је повезана са позицијама отуђености од света и „сликама распадања одређених духовних структура“ (Rečnik književnih termina, 1985, стр. 229). Други карактеристичан поступак у гротески је комичко претеривање и мађусобна испреплетеност комичких и еротских категорија. Као трећу врсту везе навео бих повезаност народне културе и уметности и савремене књижевности, односно прозе, која се наслања на ту врсту етно-митолошке традиције, која је код Џунића у овом роману, а и у дотадашњој фази писања, предоминантно сеоска.

На почетку овог текста поменуо сам водеће ликове Џунићевог романа *Паїани*, заправо све који су индивидуализовани преко свог имена и статуса, на један начин који је тежио њиховој реалистичкој мотивацији. Сада бих поменуо њихове одлике које припадају карневалској гротески. На више места у роману помињу се „безоки, безухи, безноси и безуби“ људи (Џунић, 1964, стр. 76), односно они са једним оком и ухом, којима ће се вратити чуло вида и слуха након обредне, додолске песме сестре Параскеве у цркви (поглавље „Огњени вртлог“, стр. 117-138): „Као малочас једнозуби, тако су сад једнооки добили своје друго око! Што је најважније, ни у старим ни у новим очима тих, није било никаквих брвана!“ (стр. 122) Дакле, не само да је песма сестре Параскеве вратила вид и повратила друга чула онима којима су она била ускраћена, него их је и морално препородила (то је алузија на новозаветну поуку да се не гледа трун у туђем оку а не види брвно у властитом, чиме се критикује завидљива ситничавост и занемаривање властитих недостатака).

Спрудиштански кнез Безум је у првом појављивању описан као типичан гротескни лик или лик-маска: „један млад, седобрад и голобрад старац, уз то и окат, ухат, носат и зубат, Безум по имену“ (стр. 95). Седобрад и голобрад су одлике које се директно међусобно поништавају, а њихов спој чини један апсурд, дакле бесмислицу и немогућност, док је очита Џунићева ауторска намера да преко ових израза који се односе на људска чула и њихове органе, било у смислу претеране величине, било у смислу ускраћености

(рецимо једнооки и безоки), створи не само атипичне карактере, већ очито нереалистичне ликове. У оба случаја може се препознати механизам контрадикције који је сродан рецимо изразу из усмене књижевности „жив, печен, недопечен“ или „жив, клан, недоклан“ који се среће и у народним приповеткама, као експресиван израз који представља смисаони апсурд означавајући неко натприродно биће или ситуацију.

Ево какав се „чудан“ нос „врзма по глави“ калуђеру Виноју након што је упознао Јагоду: „ни прћаст ни кукаст, ни жгољав, ни као бабура, дебео, ни танак! ни анђеоски, ни ђавољи!“ (стр. 142) Штавише, пореди га с иконом и жели „Да га после смрти окачи о зид или стрпа у буре: како би и са онога света у њега могао као у слику да зева!“ (стр. 142) Овај заиста зачудан нос, о коме знамо какав није а ништа какав јесте, јавља се у „фрагментима љубавног дискурса“, како би Ролан Барт то срочио, односно као део говора лика кога је опсела љубав. Овде је гротеска дата с наличја, не као спој противречности, него као негација иза које остаје празно поље означеног и комички зачудан ефекат. За Јагоду и Милијана неименовани Спрудиштанац каже да „лажу где стигну да имају џак пара у чарапама на босим ногама“ (стр. 42), где препознајемо исти механизам контрадикције и исту сликовиту говорну фигуру.

Колективно понашање Спрудиштанаца такође потпада под појам карневализације зато што се испољава као неразумно, зачудно, несувисло и комично. Такав је случај са изненадним поривом који осете да траже злато, односно закопано благо у земљи, што се манифестује у манији која их је захватила („па ноктима и зубима почели да гребу, да ију, да разгрћу, да кидају и ваде и младе и старе жиле, и чупају труло корење и пањеве: у нади да ће напипати драгоцене жице дебеле као гребени планински“ – стр. 44). Цео овај подухват завршава се карикатурално: „каменчиће и зрна песка и шљунка“ похранили су на различита места, од чарапа и сламарица до зидова подрума, у нади да се после извесног времена, „киселећи се“, чудесно преобразе у племените метале (стр. 45). Међутим релативно брзо ће схватити да од тог чекања нема вајде, па ће то што су похранили као потенцијалне драгоцености из кућа избацити као обично ђубре, односно као поцрнело камење, „црњи и пакленији но што су били у земљи када су они своје нокте и зубе ломили

вадећи их из ње!“ (стр. 67) Били су „постиђени, осрамоћени и ожалошћени“, али не због властите лаковерности и лакомости, већ „што су им пропале толике велике наде“, у исто време се зачудивши „богу како је могао толико малоумника и безумника да посеје по свету“ и закључивши да ће „због свега тога морати да наиђу нека голема зла“ (стр. 67-68). И ето једне лакрдијске игре и карикатуре која описује пун круг од опсесивне занетости лаким стицањем богатства (то је она позната „златна грозница“ из вестерна, коју наратор *Паїана* описује на свој начин, као „забијање глоговог колца сиротињи“) преко лаковерности и предрасуда до неизбежног краха, који опет не прати прихватање наравоученија, односно знање или животно искуство као користан надоместак за испољену грешку. Штавише, они који су сами себе насамарили несувислим надама чуде се богу зато што је створио толико лудости, речено језиком Еразма Ротердамског. Дакле, никакве поуке ту нема, што је поента у тексту која пробија границу веселе лакрдије и може се тумачити као једно од трајних својстава Спрудиштанаца као колектива.

ЖЕНСКИ ПРИНЦИП КАО ИНВЕСТИЦИЈА УТОПИЈСКОГ

Михаил Бахтин помиње битну разлику између галске и идеализирајуће традиције у приказивању жене, односно разумевању њене природе, што одговара односу средњовековног аскетског приступа и приступа који постоји у народно-смеховној традицији. Наиме, у аскетском приступу постоји негативан однос према жени, док је у народно-смеховном приступу тај однос амбивалентан. То значи да он као један пол прихвата аскетско тумачење, по коме је жена повезана с „материјално-телесним *доле*; жена је оваплоћење тога ’доле’, које истодобно и снижава и препорађа“, односно „Жена снижава, приземљава, отелешњава, умртвљује; али, она је, пре свега, *рађајуће начело*.“ Тако су наспрам негативних одлика жена – како су приказане у књижевним жанровима народно-смеховне традиције („у књижевности фаблиоа, фацетија, раних новела, фарси“) – што су: „преварности, чулности, похоте, лажљивости, материјалности, подлости“ супротстављене „*ограничености* партнера (мужа, љубавника, претендента)“, то јест његова: „шкртост, љубо-

мора, сметењаштво, лицемерно доброчинитељство, дволичност, јалова старост, надријунаштво, апстрактна идеалност, итд“. Тако је и сам смех амбивалентан, јер је „истовремено и подсмешљиво разоран и радосно-афирмативан“ (Бахтин, 1978, стр. 257).

Рекао бих да се Џунић наслања на ову врсту народно-смеховне традиције како је одређује Бахтин, која постоји и у српској усменој књижевности, која је посредник или копча за Џунића. Њу такође можемо видети као амбивалентну, јер баштини обе традиције које су међусобно противречне: дидактично-моралистичку, која подучава слушаоце и даје им примере које треба следити, или како би се по теоријама из антике рекло, које треба подражавати (то је тај појам мимезиса), наспрам које стоји традиција коју бих назвао утопијском и која (рекао бих више несвесно) тежи слободи, односно превазилажењу задатих ограничења која спутавају људски дух и жељу и угрожавају достојанство личности.

То се најбоље види у Џунићевом обликовању два једина женска лика, мада равноправна са мушким, а у неким ситуацијама водећим протагонисткињама, Јагоди и сестри Параскеви. Обе јунакиње су повезане са еротском енергијом, независно од тога што је сестра Параскева монахиња, или боље рећи упркос томе. На самом почетку романа, у првом представљању, Јагода је приказана као еротски веома искусна али и нестална особа: „пре Милијана имала десетак мужева које јој овај није записао у рабош зато што их је све напустила“ (Џунић, 1964, стр. 9), док се њена природа есенцијално одређује као путена и склона еротском сједињавању: „што је поврх свега и таква: ако јој кажеш да седне, она легне, а ако јој само споменеш да легне, она увис обадве ноге дигне, што не значи да не би урадила исто да има четири!“ (стр. 9). Други се опис служио такође идиомским сликама и под маском шаљивости носи мизогину поруку, односно Јагоду представља чак не ни као заводницу, него као промискуитетну особу која често и лако ступа у сексуалне односе. Ова врста комичког претеривања има своју димензију сатиричке поруге, честу за комедије које су по правилу писали мушкарци, где је мизогина критика и сатира била компензаторно средство мушке немоћи или инверзна глорификација, такође дата појачано, женске еротске потенције. Не чуди што ће таква Јагода запасти за око калуђеру Виноју, који такође припада дугој комедиографској тра-

дицији свештеника-потентних пијанаца. Ипак, у више наврата, у нарацији која је дата из Јагодине перспективе, испољиће се једна самокритичка, заправо самоозлеђујућа црта, готово наслеђена или преузета из раније Џунићеве прозе, односно из романа *Виноград Господњи*, као код лика Јерине.

Наиме, Јагода за себе каже: „горим од жеље да ме неко рашчеречи, запали и обеси: да убије семку у мени, моје зло!“ (стр. 76) и „као што и мени подмећу да сам бела врана а ја сам само мало повише вртоглава!“ (стр. 62) и то је тешко разумети јер се не уклапа ни у поетички и жанровски профил романа ни у природу ове протагонисткиње, ма колико та природа била порозна или неодређена. Ту је најпре чудно да и сама Јагода усваја перспективу и вредносни став других, односно у односу на ликове неутралне наративне инстанце, која је неповољна по њу саму. Пошто сам раније изнео семантичку анализу појма вртоглав, овде бих се задржао на том самокритичком моменту. Није јасно зашто Јагода себи пребацује и шта, шта подразумева под тим признањем да је „мало повише вртоглава“. Још више чуди, не само зато што је немотивисана, та жеља коју Јагода изговара да јој неко нанесе зло или да је казни.

Будући да код Џунића ни раније нисмо имали примере продубљене психолошке анализе и самоанализе, и овај исказ штрчи, посебно што се налази у поетичкој констелацији која му не даје на значају, односно која га обезвређује и маргинализује. Другим речима, у роману *Паїани* није од прворазредног значаја шта ликови чине, односно зашто то чине, колико је то разбарушена реторика зачикавајуће прозе и карневалска гротеска у којој учествује неиздиференцирани колектив, па и овај Јагодин исказ делује као вишак који индицира једну у оваквом окружењу несувислу склоност женских ликова, која би се оптимално уклопила у прозу рецимо Достојевског, ка неугодном аналитичком саморазголићавању или некој врсти исповести, односно самооптуживању. Али ако је то код Достојевског био функционални део есхатолошке економије и, како га је он видео, спасења ликова кроз прихватање властитих грешака и патње испаштања, у *Паїанима* то је чист вишак који не иде ка психолошком продубљивању ликова, јер их је немогуће продубити у оваквом контексту, нити служи некој психолошкој или моралној проблематизацији.

Сличан случај је и са сестром Параскевом која говори Милијану: „А теби, ако се баш толико хоће, ти ме шибни: држиш у руци расцветан дренов прут, па ме добро опали и шибни да бих на вјеки вјеков била здрава као дрен и проста као пасуљ, мада ми је до тога као до овогодишњег, лањског и преклањског снега заједно! Међутим много ми је да ме више тако не гледаш!“ (стр. 37) Овде је овај позив сестре Параскеве да буде „ишибана“ јасно смештен у троструки контекст који минимализује насиље. То су контексти: љубавног дијалога, идиомског изражавања и реторике зачикавања. Сестра Параскева зазире од Милијановог погледа који јој се чини недоличним, али још горе по њу, не оставља је равнодушном, па га на неки начин моли да је не гледа тако што у њој очито ствара нелагоду.

Ово је готово фрагмент једног петраркистичког канцонијера, молбе емоционално начете или иницране особе коју упућује свом удварачу. И у овом исказу доминирају идиоми који су међусобно повезани: дренов прут је ту да би по моделу контактне магије онај који је додирнут или ударен тим прутом био „здрав као дрен“. Џунић додаје и прост као пасуљ – нека се нађе иако никакве семантичке везе ту нема између здравља и простоте, дрена и пасуља. Слично је и са изреком о лањским снеговима (који су својевремено допрли и у познати Вијонов стих[12]), које је Џунић зарад веселе заиграности повезао са овогодишњим и преклањским снеговима. Али упркос свим овим контекстима пробија тај позив „заљубљене робиње“ свом „мучитељу“ да је шибне не би ли је путем тог симулираног али ипак насиља довео до оздрављења, или да јој макар мало олакша стање у коме се налази. У реду, може се рећи да је заљубљеност или љубав тај господар који је запосео срце сестре Параскеве, а не Милијан као мушкарац, али опет се јавља та фигура женске потчињености и жеље да буде кажњена.

Ова ће се физичка веза Милијана и сестре Параскеве разоткрити in flagranti једне ноћи у манастиру, пред очима другог пара, Јагоде и калуђера Виноја, у друштву говедара Петра који је био

[12] „Ou sont les neiges d'antan“ („Где су сада лањски снегови?“) је познати стих из песме Франсоа Вијона „Ballade des dames du temps jadis“ („Балада о дамама из давних/пређашњих времена“), која представља средишњи део његовог најпознатијег дела *Велико завештање* из 1461. године.

спремио мочугу за љубавнике, као и речи: „доба је да неко оболи како је давно желео, и да се другоме утера памет у главу преко задњице!“ (стр. 176) Очито, и говедар Петар се изражава уз помоћ идиома, односно пословица и народних изрека, а читав тај у основи мелодрамски џумбус исприповедан је шаљиво и алегоријски што је такође срубило његову трангресивну природу (сагрешење монахиње и мирјанина у манастиру). Међутим наставак ове голицаве сторије дат је као у пучкој фарси: након што су Милијан и „полугола а читава“ (стр. 180) сестра Параскева „шмугнули“ у оближњу шуму, Виноје пита Јагоду: „спремни сте, значи, да у галопу од искушења пређете на кушење“, користећи и библијски језик: „Једном речи: пристајете ли да вас унапредим, да ја, као исцелитељ, извршим клање?“ (стр. 181) Јагода се распасује и тера месец да не гледа, што неутрална наративна инстанца окончава поентом: „само је мртвој баби суђено да је поштена“ (стр. 181). Дакле, фарса међусобног еротског укрштања два пара завршава се добровољним реваншизмом оних који се могу сматрати превареним, калуђера Виноја и Јагоде, али сада без мочуге говедара Петра.

Поред еротског и самооптужујућег, женски принцип је у роману *Паїани* суштински повезан са утопијском најавом боље будућности. Први пример везан је за анђеоски глас сестре Параскеве којим се у црквеном обреду призива киша, а којем следи беседа о љубави коју смо навели. На крају ће се јавити и мотив њене трудноће и енигма зачетка. Нарација помиње изнова тројаку могућност шта она у себи носи: теле, чедо или младог бога (стр. 186). Последња могућност везана је за феномен безгрешног зачећа из Новог завета који се овде иронијски помиње, док је теле једна од животиња коју нарација користи алегоријски, почев од оних белих врана и црних тачака, мишева под пупком, врабаца и врабица као помоћника говедара Петра и цврчака до мудре змије која је из горе протерана у море. Начин на који Џунић помиње животиње припада језичком слоју нарације а не алегорији басне или такође некој другој врсти шифрираног значења. Слика трудне калуђерице која не открива тајну зачећа, мада је у претходној епизоди ухваћена на делу са Милијаном, посредно такође слави свет живота и самосталности наспрам аскетског света дужности и одрицања.

ЖИВОТ И ПРИКЉУЧЕНИЈА КАЛУЂЕРА ВИНОЈА

Џунићев лик калуђера Виноја припада једнако дугој и утицајној традицији homo duplex ликова, односно ликова калуђера који имају два лица или два живота: једно званично, када делују у складу са својим позивом, „правилом службе“ и очекивањем суграђана или заједнице у којој живе, и друго, скривено, које крши правила службе и морала позива и то обично на два начина: неумереношћу у јелу и пићу и склоношћу ка еротским авантурама, а обе ствари су строго забрањене монашким правилима која су аскетска. Штавише, такво понашање представљало би преступ или трансгресију и за такозване обичне грађане или мирјане, световне људе, облапорност, алкохолизам и промискуитет који је неизбежно повезан са преварама или кршењем брачних обавеза и партнерске верности. Опет, иако су такви ликови ругло службе којој треба да буду доживотно и без изузетка посвећени, умртвљених чула и склоности ка телесном уживању, те рушитељи друштвеног морала, у усменој или народној књижевности, као и у колективном памћењу они су чешће представљени и запамћени као позитивни него као негативни ликови. Као да их огрешење о строга и скоро недостижна аскетска правила монаштва чине ближим несавршености обичних људи. И Бахтин подсећа да се „У латинској рекреативној књижевности XII и XIII века гозбене слике, као и слике повезане с полном снагом, обично усредсређују око лика калуђера-пијанца, прождрљивца и сладострасника“. Али упркос томе што је лик таквог калуђера негација аскетског идеала коме служи и што је његова „прекомерна прождрљивост паразитизам доконог бадаваџије“, „он је за ауторе тих дела носилац позитивног, ’мрсног’ начела – једења, пијења, полне моћи, веселости“, док се у приступу тих аутора очитава такође амбиваленција или двојство погрде и похвале (Бахтин, 1978, стр. 311).

И мимо лика калуђера Виноја, који је као и сви остали, и недовољно профилисан и само делимично активан као протагониста, дакле као лик који делује, нарација романа *Паїани* ту и тамо испољава народну свест о еротским капацитетима свештених лица, с тим да је ту реч о двосмерној улици – не ради се на пример о бокачовској сатири лицемерја свештеника, већ једнако о жељама и пројекцијама обичних људи, посебно жена, као и о повре-

меним еротским излетима калуђера. „Па се и то сазнало: док су други орали, сејали и садили, калуђер Виноје је (...) до свог коња уздизао неку непознату жену која се из дана у дан појављивала из празног јарка и још голе шуме кукајући да је баш он некуда одведе“ (Џунић, 1964, стр. 35). Потом нарација посредно и алузивно описује њихово заједничко јахање које оставља широко отворена врата разумевању да је међу њима дошло до сексуалног чина. У оквиру наведеног цитата, стоји уметак који изговара Виноје: „кад ја мртвог опојем, из гроба га не дигоше ни три попа а камоли девет трнокопа“ (стр. 35). Нарација иронично каже да то Виноје говори скромно, иако се очито хвалише, али и овде видимо три доминантна слоја у тексту: језички, који сада није везан за идиоме већ за риму, хуморни, преко претеривања (три попа и девет трнокопа) и истицање рекло би се професионалне одлике калуђера при обреду сахрањивања, која није без удела неке магије, или, гледано религиозно, без милости одозго – без чега Винојево опојавање покојника не би било тако „успешно“ или коначно (без повратка покојника).

Наравно, хумор доминира у овом исказу, али и Винојева реторичка способност, која ће доћи до изражаја у његовим повременим беседама. Индикативна је она коју Виноје изговара испровоциран еротским зачикавањем Јагоде у фази њиховог упознавања. Она му каже да сада види да је „големомудар по томе што непрекидно говорите и округло па на ћоше!“ (стр. 61), на шта Виноје, као у неком веселом вербалном римованом окршају одговара да „округло ћоше није увек лоше“. Па онда обзнањује своју како каже истину: „не секирај се много, но дај што мораш а узми што ти душа и задњица желе! Дабоме, ако има ко да даје! А кад те љубав или оно што се тако зове, заћори, заслепи – скидај и гаће а не само кошуљу!“ (61-62) Ова врста беседе представља контрапункт догми која говори о одрицању и суздржавању од наслада као морално исправном путу. Заправо, даје перспективу човека који је склон хедонизму и гледишту тзв. малог човека, али и особе која изузетно цени љубав као такву.

Ако се сетимо несрећног Хиполита из античког мита и грчке трагедије, који се клонио жена и чувао своју невиност, посвећен богињи лова Артемиди, у његовој казни, да се у њега заљуби његова мађеха и оптужи га за оно што је она њему предлагала, можемо

видети поруку о поразу сваког ко се оглуши о љубав или настоји да је изузме из свог живота. На то се лепо наслања Вергилијева максима коју смо анализирали у сегменту о буколичкој књижевности: Amor vincit omnia (љубав све побеђује). Као да калуђер Виноје зна за непобедивост љубави па у веселом маниру проповеда радосно подавање том пориву од кога се ионако не може побећи.

Још једну беседу изриче Виноје пред сам крај романа, на скупу Спрудиштанаца крај хиљадугодишњег храста којег зову Голема Дрвја. Овај скуп је такође нека врста славља: ложе се ватре усред лета, доноси „јастије и питије“ које постављају поред „два камена, непрочитљива записа, обрасла у маховину, на раскршћу многих путева и још више путељака“ (стр. 194). Милијана, као и Спрудиштанце, занима како је сестра Параскева „безгрешно зачела“ (очита алузија на безгрешно зачеће из Новог завета) и након што су „змију из горе“ отерали у море, калуђер Виноје држи говор „са буклијом пуном вина у једној руци а јагњећом плећком у другој“ (стр. 195). Његове поуке су парадоксалне антипоуке: „змије ваља љубити отприлике као ближње своје кад смо зле воље: мочугама и камењем у главу!“ Али прво треба научити разликовати змије од голубица. Па следе директни савети: „волите пораз а не победу! губитак а не добитак! Једном речи: будите као магарци, да не кажем као ја у последње време!“ (стр. 195).

Скоро све што Виноје говори је криптично и алегоријско, уосталом и користи се новозаветном симболиком змије и голубице, а да није сасвим јасно како треба разумети изненадну појаву змије у Спрудишту. Ако је права поука хришћанства као религије милосрђа и праштања љубав и према непријатељима зарад постизања савршенства, непосезање за насиљем и нечињење зла – мочуге и камење у главу су негација те поруке. Нејасан је и наставак те подуке који истиче пораз и губитак којима треба тежити, јер се не заснива ни на чему у роману, нити се овде посебно образлаже, иако би, за разлику од прве поуке, могла да се пронађе понека додирна тачка са учењем цркве. Завршна реченица наизглед обесмишљава претходне поуке јер говорник себе поистовећује са магарцем, и то не у значењу кротке и трпељиве животиње која се користи за тежак рад, и посебно не у значењу еколошке свести о једнакој вредности свих живих створења на земљи, која ће се рецимо јавити у два сав-

ремена романа, код Роберта Перишића у *Brodu za Isu* и код Саше Илића у роману *Rt* (Ilić, 2025; Perišić, 2022), где животиње, и то баш магарци, постају једни од главних ликова и носиоци еколошког и хуманог значења романа.

Моје осећање Џунићевог текста ми говори да би било погрешно тражити некакав код за дешифровање алегоријских порука једноставно зато што их нема. Џунићев текст у роману *Паїани* функционише на површини, у свом језичком слоју и у својим комичко-еротским ефектима, без потребе за рефлексивном дубином и шифрованим порукама сакривеним у тексту. Исто важи и за необичан крај романа и неочекивано решење за којим је Џунић посегао. Спрудиштанци, чији се колективни лик стално клати, попут клатна, од ентузијазма до тешке жалости, од славља до нагле спремности за међусобно разрачунавање и од захвалности својим истакнутим члановима за решење суше или за мудре савете до грубих насртаја на њих, постаће на крају романа и егзекутори с предумишљајем јер су „изненада, с леђа, калуђера Виноја гурнули у огањ!“ (Џунић, 1964, стр. 202-203). Штавише, након тога су, како сведочи дудук Петра говедара заједно са врапцима и врабицама, тврдили да је Виноје добровољно ускочио у огањ, да би се касније сложили да га „испевају за свеца! Да му од старе, трошне и вечне земље направе до неба високу

могилу! по којој расте винова лозица што црно вино право у свечева уста сипа, и тако поји жеднога и гладнога великомученика, а великомученик такав: две му жене на коленима а трећа међу њима: на осмокраком коњу чије сапи, уши и рогове красе печени агнеци и прасци спрудиштански!“ (стр. 204) Изнова уочавамо Џунићеву варијанту карневалске гротеске која у исто време исмева Спрудиштанце као недораслу а злу децу, брзу на зло и још бржу на несувисло и неискрено покајање. Тако се очас посла, у гозби, поделе у два табора између којих избије насилна нетрпељивост: „Тада су сви повадили бритве, ножеве и чекије, погнули главе као овнови, и, потпаливши крв неким прастарим греховима и безакоњима, јурнули једни на друге тешећи се: бар ћемо видети

шта је са оне стране сунца, месеца и звезда!“ (стр. 197) Ову потенцијално опасну заћевицу спречава својом интервенцијом кнез Безум, који делује заправо супротно свом имену, мудро, мирољубиво и у интересу колектива чији је предводник.

А ту је и низ успелих поетских слика датих у необичном контексту, комеморативне еротике и духовитог омажа (да винова лоза, рекло би се уместо ловоровог венца или тамјана, буде посађена на његов гроб, будући да му је и за живота највише служила, жене на ногама и међу њима – као подсећање на калуђерову животну праксу и доказану потенцију, те печени јагањци и прасци у овом савезу преждеравајуће гозбе, народног весеља и заупокојене даће. Можда на овом месту и сам роман оправдава или заслужује свој назив, па би се паганштина испољавала и као претеривање у колективном слављу и у трибалном животу и као контрадикторни спојеви, иако од почетка у роману доминира терминологија, симболика и институције монотеистичког хришћанства а не предхришћанског многобоштва и пансловенске митологије.

Ипак, следи нови и такође неочекивани обрт и Виноје се неозлеђен и чини се препорођен указује и излази из огња: „Тама се, дакле, у спрудиштанском пољу распршила, а из згаришта и пепелишта никао је

стасит човек, голем као храст, плећа као гребен планински, лица мрка и опаљена, златне косе и – без браде!“ (стр. 206) Опет, чини се да његове речи не носе поуку са онога света, већ доносе објашњење овог чудноватог спасења: „ваистину вам кажем: све што сам попио откако сам се родио просух у огањ да бих га угасио: чим од сестра-Параскеве сазнах праузрок узрока! Зато – дајте да се вади штета!“ (стр. 206) Признајем, више би ми одговарало да сада говоримо о Винојевом васкрсу или повратку из хтонског света, а не о комичко-фантастичном спасењу које у први план истиче количину испијених течности, по прилици оних алкохолних, насталих од плодова винове лозе, у складу са његовим властитим именом. Виноје остаје у улози, како би рекли глумци, и након успешно пребројене животне опасности, наставља да буде више лакрдијаш-пијанац него монах, па одмах тражи да се „вади штета“, тј. да се надокнади оно што је морао да проспе, те трећим речима, да настави да се опија. Донекле буни наглашавање корпулентности Виноја као повратника из огња, као да је реч о неком васкрслом хероју, и још златна коса и безбрадост, али биће да је ово последње тек последица деловања ватре, која је као у свакој фантастичној причи и причи за децу, успела тек да нагарави лице јунака, да му посветли косу и осмуди браду, тј. да

је скроз спали и тако одстрани, а да ни не дотакне његово тело, камоли да га озбиљније озледи.

Џунић је аутор који уме да изненади своје читаоце тако што на приповедну позорницу као гром из ведра неба нахрупи неприпремљен и очуђујући мотив. И улога контекста је донекле чудна код Џунића, зато што контекст често није пресудно битан за оно што ће се појавити у њему. Тако је и у овом случају: тек што је кнез Безум некако умирио Спрудиштанце да се међусобно не потамане, односно не нанесу једни другима зло и штету, износећи им два кључна аргумента: да нису још савладали сиромаштво и да има због чега вреди живети, Спрудиштанци су „почели да жмиркају, да затварају и отварају очи – учинило им се да ко зна по који пут сањају: из земље – луде црне краве, из сваког жбуна и травке по пољу, из сваке гране храста и ресе кукуруза, из сваке аргатске грашке зноја и сваког цвета уоколо, из сваког жуља, муке и ишчашеног зглоба, из сваког житног класа и листа, истрчавао је понеки

мајушан и чудан бог, насмејан и незамислив, ситан као пчела!“ (стр. 198) А где год би се појавио, овај бог „певао је нешто, гудео нешто налик на гатку о прапочетку и бескрају, о кругу који се не завршава, који нема својих граница!“ (стр. 198) Потом у тексту следи готово поетски интонирана похвала и химна животу, у којој се сустичу противречни разлози зашто ваља живети, што на неки начин представља аргументацију шта чини (добар) живот. Набрајање и поетска снага набрајања које се слободно сели из једне области у другу, из природе у друштвене односе, из једног стања у друго, из напора и тегобе у славље и радост, једна је од доминантних стилских одлика приповедања у роману *Паїани*. Али мимо тога појава насмејаних и незамисливих богова ситних као пчела, на нивоу прозне имагинације остају као мала чуда: не знамо и нећемо знати шта их је створило, сијају као мала аутохтона сунца у тексту, иако се јављају тек у једној епизоди и при самом крају романа. За њих, као ни за мудре змије и мишеве под пупком, такође нећемо знати како их треба разумети: као зачудне метафоре и као фантастичне фигуре, као део сна, привида или оностраности која је ушетала у стварност романа. Штавише, Џунић ће развити метафору богова која ће и сама претрпети преображај, па ће Спрудиштанци у „мајушним боговима весељацима“ видети своју

„паметну и лепу дечицу“ (стр. 200), где колективни занос сељана добија врхунац сентименталног пароксизма.

Још једна слика вредна је помена у тој стилској и приповедној разиграности која дочарава колективно славље Спрудиштанаца: „Тада је и калуђер Виноје зинуо, језиком исплаженим од игре одупро се о земљу, скочио увис одупрт о језик, дочекао се на ноге, па потрчао и кнеза Безума пољубио у руку певајући му тропар“ (стр. 201), тражећи да га кнез узјаше као магарца. Ово скакање уз помоћ језика као да је он мотка за скок увис, нека опруга или трамполина, слика је којој би и један Милорад Павић позавидео, писац који ће своје веселе, ласцивне и ишчашене необичности у својој прози компоновати двадесетак година касније.

МЕТАМОРФОЗЕ, СВЕТ ЕРОСА И ЧУДЕСА

Сада бих се фокусирао на најдрастичније примере трансгресије код Џунића, делом да бих указао на елементе стила и имагинације, делом да бих отклонио могућу помисао на некакву малициозну субверзију у корену овог књижевно-уметничког поступка. Током својеврсног преображаја који је обухватио све присутне Спрудиштанце на додолској служби, појављују се и небеске силе, серафими предвођени светим Никодимом. Навешћу цео пасус који је састављен од експресивног набрајања и прегнантних детаља и исказа, и који осликава динамику и усхићено чудо које се догађа: „Вичући: да и ми окусимо грех! и ми смо жељни кишине капи – капи живота! храмовници су, са светим Никодимом на челу, хитро збацивали бледило, упале образе и очи, голе и сухе коске, танку и мршаву, посну кожу, крила, ломаче и нимбусе, ваге, тегове и теразије, мачеве и крстове, рогове, репове и полумесеце, бркове и браде, сукње, срме и кадифе, жезла, копита и сандале, и остало што им је припадало и није“ (стр. 124).

Иако психолошка мотивација није јача страна овог романа, у следећим речима калуђера Виноја се срећно поклапа са његовом улогом у овој „сцени“, јер истовремено испољава и његову љубомору и његову затеченост и његову маргинализованост: „Виноје је тужно гутао шарену врану Јагоду, и још тужније брундао своје пјеније: стигла је пропаст! чим су се и по трећи пут раскаменили,

о поновном окамењивању нема ни говора! Убудуће ће и саваот, јехова, бог и ил алах, заједно са мном држати мокар!“ (стр. 125) Раскамењивање које помиње Виноје односи се на ослобођено и распуштено понашање Спрудиштанаца, мада није сасвим јасно зашто би га то толико погађало, сем као представника црквене власти, која као и ова световна, највише воли своју паству мирну и покорну, или, како каже, окамењену. У том контексту следи врхунац бласфемије, где реченица помиње богове три монотеистичке религије наведене још малим почетним словом. Винојева поента је, прилазили јој са зебњом и сродним негодовањем или весело и уз одобравање, да кад се људи ослободе, ниједан их бог не може вратити у окове послушности. Последњи израз, „држати мокар“, где је мокар архаични дијалекатски израз за мушки полни орган, означава узалудну радњу, али овде представља сам врхунац комичке детронизујуће бласфемије: да врховни бог, који је свемоћан и бестелесан, држи свој мокар гледајући распојасани и узјогуњени плод својих руку.

Међутим, акценат није на отказивању послушности, већ на љубави као животоносном принципу, мада и греху, тако га помињу и неки актери, рецимо сестра Параскева, чија је песма којом призива кишу песма љубави, отуда је толико јака и делотворна да чак и серафиме и свеце са небеса привлачи да се поново материјализују и појаве на земљи. Она на Милијаново питање „како се меси љубав, од којег брашна!“ (стр. 125), одговара: „А кад бих знала како се и од каквог брашна љубав меси, не бих била овде, него бих, са њом у олалијској корпи, изашла на тржницу, одагнала трговце и фарисеје, и раскрчмила је просјацима без пара!“ (стр. 125-126), да би поентирала своју истину љубави: „А истина је: љубав се не меси, него је има или нема, а квари се: труне, мре!“ (стр. 126) Овде сестра Параскева преузима улогу самог Христа који се у Новом завету супротставља лицемерју фарисеја, истерује трговце из храма и постаје фигура милосрђа и дародавства, с тим да би она делила „брашно љубави“, што је у симболичком смислу значајније од правог брашна.

Ево још једног директног доказа у тексту који на начин шаљивог претеривања говори о снази и вредности живота као таквог, а један смо већ поменули са анђелима и свецима који оживљавају. „И нека баба, са стоседамдесетједном годином на леђима и у коскама,

са самртног одра је скакала чим би јој душа потрчала на нос, и викала: заувек желим да останем у Спрудишту, у овом, поднебеском свету: живела сам малко: да на једна врата уђеш а на друга изађеш, толко!“ (стр. 162-163) Овај „метузалемски“ лик помиње се само на овом месту и можда је једини у тој мери издиференциран међу Спрудиштанцима, мада је наднараван. Њен говор је дат посредно и благо је дијалекатски обојен (коске, малко, толко), а она је дата у комичком кључу: то скакање са одра „чим би јој душа потрчала на нос“ (што је још један пример промене устаљених израза, овде је пословични „душа у носу“ оживљен глаголом потрчати), и уопште тај фантастично-комички контекст меланхолију њеног жаљења да је са 171-годишњим искуством мало или недовољно живела боји хумором. У овој минијатури треба уочити и двосмислен израз који је употребила за Спрудиште, означивши га као „поднебески свет“, што је израз који уз описну денотацију носи еденску симболику најлепшег места на свету.

С друге стране, мада бих пре рекао са исте те стране, штавише на истом месту, након сестра-Параскевине песме, Винојевог саслужења и првих капи кише које су се појавиле, односно у склопу општег весеља које је уследило, на крају тог поглавља, „Додола“, описан је и жабљи секс, или бар његова увертира: „После чега се распевао један искусан а врло млад жабац: крекекеке: о човечанци-људи, не будите луди: има пакла и раја, ал’

нема краја! Управо тим крекетањем тај је жабац тако залудео једну забреклу жабицу да није ни сачекала да је ухвати за колено: спремна да посрне, бацила се на леђа, скинула гаће и жмирнула му да насрне!“ (стр. 161) Рекао бих да је основна улога ове веселе зоо-порнографије, да је тако назовем, да покаже да ни природа није остала нема на општи преображај који је захватио Спрудиштанце, па се и она прикључила њиховом прослављању и то на начин који такође води обнови и слављењу живота, сексуалним спајањем које се одвија код животиња једнако као код људи. Наравно, цела ова сцена је високо антропоморфизована и огољеније приказана него када нарација помиње људске ликове, код којих еротске радње остају само као алузије.

У првој реченици жабац наступа као неки наздравичар на свадби, говори надахнуто и римовано. За њега се каже да је и искусан и врло млад, што је контрадикција, али та врста описа која користи

атрибуте који се међусобно искључују одлика је целог романа и она такође припада његовој карневалској димензији. И жабац, попут поменуте бабе од 171 године, постаје филозоф и понавља поенту коју смо срели раније у роману, у књижевно-теоријском виду, да прича нема краја. Жабац говори да живот као такав нема краја, без обзира на рај и пакао који чекају, што би могло да упућује, ако продужимо ову мисао, на циклично обнављање живота или на повратак из раја и пакла на земљу, у нови живот, након „одслужења казне“. И код жаба наратор користи исти израз непосредног физичког завођења (хватање за колено), који се у тексту среће на десетине пута, и потпуну антропоморфизацију сексуалног чина (женка жаба скида гаће и сама се баца на леђа, наводећи љубавника да „насрне“), што делује и смешно и претерано у исти мах, претерано људски и претерано експлицитно, али остаје у духу карневалске прославе.

Таква је и природа реакције Спрудиштанаца на додолску песму сестре Параскеве, односно њиховог доприноса у том обреду који треба да доведе до тога да падне киша: „Према томе: неки су пожелели да своје комшије стрпају у недра, а други: комшике у бревенеке! Трећи су пак дрљили груди у намери да поцепају кошуље, и после их испоклањају!“ (стр. 123) Ово је дакле уобичајен начин на који Цунић обликује ликове Спрудиштанаца, дакле привидно их и овлаш диференцира по разликама у њиховим поступцима, али тако да остају у групама, делујући и даље као један колективни лик, наоко хетероген али и даље као заједница у синхронизованој акцији. Што се тиче онога што Спрудиштанци овде раде, изнова видимо спој комичног и еротског, несебичне љубави и еротске посесивности (однос према комшијама и комшиницама), и спој нечег племенитог и несувислог (прво поцепати кошуље, после их поклонити), што такође спада у поступак синтетизовања контрадикција, као код употребе атрибута са супротним значењем.

Преображај је потпун и позитиван: „На пример, храмовници су постали лепи и млади, оно што никада нису били! Уз то су почињали да поигравају, да поцупкују и подрипкују, да себе и друге за бутине штипкају: шта чекате, децо, сестре и браћо!“ (стр. 128), иако је понашање колективног лика житеља села и даље комично и еротизовано. Помиње се и уверење да је дошао судњи дан: „дан ударања глоговог коца: пред свима се змија претворила у голубицу,

јарац у магарца, а магарац у овна без рогова! ад паклени у цветни са̀д!“ (стр. 128) Ова серија метаморфоза такође није аутономан већ успутан догађај, фигуративан, који сем Џунићеве склоности да користи животиње у својим метафорама и као привидне актере, носи дозу библијске сликовитости и драматике која се оптимално уклапа у приповедни стил романа *Паїани*, означавајући нешто изузетно што им се тог тренутка дешава пред очима. Тада се дешавају и поменуте немогуће појаве, да херувими и анђели оживе, и још више, оне бласфемичне у којима оживљена бестелесна бића показују особине путених: „После чега је нека анђелица до рамена задигла кошуљу препуштајући неприсутним слепцима шта би испод њене кошуље могло да се наплати!“ (стр. 128-129) Штавише и сам свети Никодим, светац коме је црква у Спрудишту посвећена, оживљава и понаша се на исти начин као поменута „анђелица“, заправо драстичније: „Треснувши шубаром о земљу: да осетим и ово па онда нек дође крај! свети Никодим је у круни раније споменуте липе наваљивао на неку забреклу спрудиштанску снашу!“ (стр. 134) Ту ће доћи и до комичног обрачуна смртног и чини се љубоморног и поднапитог Милијана и распојасаног свеца, па следи сцена које се ни Милорад Павић не би постидео: „Стрпавши у уста на уљу испрженог клена што је у том излетео из шуме као праћком хитнут, и најпре загњуривши главу у бачву са вином истога часа постављеном изнад глава свих, испод самог сунца, један

безазлени анђео чувар тада је Милијану подметнуо ногу, коленом притиснуо груди палог, и стао да му чита оченаш говорећи: пусти га! нек дира оно што није додиривао!“ (стр. 134) И завршетак сцене из угла „забрекле снаше“: „Онда је снаша пливала кроз ваздух на крилима широм отворене сукње, под мишку трпала печеног јарца да не мекеће, и наврат-нанос трчала мужу да му се похвали како је само из доброте правила Никодиму ћеф – а што да не: бар је видела како међу њеним буткама умире светац! Једна храмовница чедоморица-друсна: образ удариш, други прсне, кобиље сапи, а само дојке као у девојке, провидна, дакле, таман колико треба, са тепсијом пите на глави, на самом рубу шуме одвезивала је неком Спрудиштанцу бревенеке да би у њима нашла

свето дрвце! Сви су се голицали: по бубрезима, по џигерицама, по срцима, по петама, чак!“ (стр. 134-135) Да су Хијерони-

мус Бош и Марк Шагал сликали распојасано ведре а на опомињуће и поучне сцене, односно са вишком еротике а мање дидактичне фантастике, ова епизода била би достојна ако не једног триптиха, онда једне повеће композиције која би додуше саблазнила цркву, али би увесељавала обичан свет. Уједно као да реченица о храмовници осликава сеоски идеал женске лепоте, наравно дат из мушког угла: телесну снагу и здравље пре него ли естетику завођења (друсна, пуни образи, кобиље сапи, али девојачке груди). Наравно, и њен изглед и учешће у пост-додолским карневалским оргијама, ако то није прејака реч, одговара природи целог романа *Паїани* као слављење живота, његовог обнављања и култа плодности.

У оскудан заплет романа *Паїани* спада и нагли обрт до којег долази одмах након призване кише која дуго не престаје да пада и прети да прерасте у фигуративни потоп, односно опасне поплаве које ће опустошити село. Ипак, уз сестру Параскеву која затрудни завршница романа доноси решење које роман у већој мери приближава миту, односно утопијској перспективи. Есхатолошких и профетских наговештаја има и раније у роману, рецимо док се нестрпљиво чека да падне та прва кишна кап: „Међутим, свима ће се испунити жеља: још пет милијарди година гореће сунце чекајући да сви човечанци постану добри и срећни, што ће се и десити негде пред његов крај!“ (стр. 127) Занимљиво, ово предсказање изговара лик који се појављује само на том месту: „На пример, неки небески белзебуб покајао се због онога што је дотле чинио а још више због онога што није, па ђипио весело увис говорећи: сви што се рађају, живе и умиру, у ствари нису ни добри ни зли, већ шарени, мада не као вране!“ (стр. 126-127) Тај покајани „небески белзебуб“ припада пре силама мрака или демонским четама, али ето, када су се становници небеса спустили на земљу, заједно са анђелима и свецима, и он се појавио и дао једно доста утешно пророчанство: најпре о дужини живота на планети, потом о етичком хепиенду пред крај постојања. А и поглед на људску природу му делује „реалистички“.

У карневалском обрту, као што анђели и свеци постају плотни и похотни, тако и белзебуб осећа кајање и нуди проницљиве увиде који не служе томе да људе наведу на искушење или уведу у пропаст, како се обично у црквеној реторици означава деловање

сила таме. Џунић врло експресивно и врло успешно користи метафорику богова и сунца, у чему осим очекиване везе са насловом романа и некаквим паганским сензибилитетом треба видети поетску снагу приповедног језика. Нарација каже да у стомаку трудне сестре Параскеве „расте теле, чедо, млади Бог“ (стр. 186), чиме се оној која је била спремна да просјацима дели брашно љубави приписује атрибут богомајке, мада очито не као у хришћанској религији где су у сличном догађају учествовали девица и Свети дух.

Дубоко је еротизован особен опис природе, односно указивање на њену плодоносност и способност обнављања живота, овде се посебно апострофира биљни свет, након зимског мировања: „Да, чак су и врапци и врабице, шћућурени испод стреја, главица испод крилца, осетили како се земља наједном почела да надима и хвали: да у недрима чува и трешњев и вишњев цвет, муку, песму и јад, пшенично зрно и грозд, свашта, па ако је неко будала, нек јој не тура руку у недра, нек је не дрма за бедра!“ (стр. 19) Позиција невидљивог наратора овде је, као и често у роману, карневалска, позиција оног ко зачикава и необично и провокативно повезује одређена бића и радње. Заправо, ова реченица је једна мала песма дата у прози, испуњена надахнутим набрајањем, ведрином и призивом еротике.

Стилски гледано, не бих рекао да је сасвим успела у свим својим аналогијама, али јесте необична. Наиме, опис почиње из перспективе врабаца, датих у мушко-женском пару, крхких животиња које одликују миграције и које и саме зависе од пролећног обнављања природе и доступности хране. Потом следи успутно набрајање сеоских култура и воћа које се узгаја, али се помиње контрастни скуп (мука, песма и јад), који перспективу сада премештају на људско гледиште, на обраду земље и узгој поменутих култура. Да би се опис завршио оживљавањем или персонификацијом природе која као нека богиња (грчка Деметра или у старословенској митологији Весна) постаје не само алегорија бујне природе, већ и женска фигура на којој се истичу недра и бедра (рима која није случајна), односно они делови тела који сада припадају мушкој фасцинацији (људска перспектива се овде сужава на мушку). То је еротска привлачност женског изгледа, али и улога недара и бедара у репродукцији, односно у зачећу и одгајању нових живота.

УСПУТНЕ СЛИЧИЦЕ ИЗ СЕОСКОГ ЖИВОТА

Занимљиво је како је оно што је у овом концепту романа споредно уклопљено са његовим доминантним тенденцијама, иако је та подела на главно и споредно у великој мери релативизована или умекшана. *Паїани* су слављење живота као таквог, генерално, али и сеоског живота, посебно, а све се то као златна нит провлачи кроз поменуту „реторику прозе“ у којој доминира наздравичарска и идиомска нарација. Следећи опис представља оно о чему маштају Спрудиштанци док прижељкују и призивају кишу, и то је слика обиља и празничне претерености, као и сеоских послова, пољопривредних култура и домаћих производа за исхрану: „(Спрудиштанци) очима су гутали оно што им се чинило да из кишиних капи пада: дебеле откосе трава и снопове што се не подижу, једрих, тешких зрна; гроздове као мачкове, кукурузне клипове као прасце и тикве као млечне краве; пуне наћве и још пуније бачве, чабрице са маслом, вурдом, сиром и месом, кришке сланине, рецељ и сушенице“ (стр. 151). Није свако поређење у овом претеривању успело, као ни та веза домаћих животиња и пољопривредних култура, али је све дато у повишеном тону, веселој слици (ишчекивања обиља), препуној мотива и детаља.

Смисао обредних радњи, међу њима олалија, односно поклада и касније додола, јесте да се, речником нарације романа, „удари колац зими“, односно сиротињи, што значи да се побољшају услови за обављање пољопривредних послова, а самим тим и живота на селу који суштински зависи од тих услова и потоње родне године. Тако се у роману *Паїани* Слободана Џунића, истина успутно али, када дође до тога, детаљно и експресивно помињу земљоделачке активности, чије се набрајање оптимално уклапа у стил и поетику романа. Па тако након олалија нарација помиње низ делатности које служе припреми усева, воћака и винограда: „зарезивање сузног чокота“, поправљање поквареног, стављање „мелема од коњске и говеђе балеге на трешњева стабла огуљена и рањена Олалија ради“, али и „осветнички“ обрачун са „вашкама-крвопијама“ које су се завукле у њихове домове (стр. 31). Следи рад на земљи на коју су „весело и чило јурнули: да ору земљу мајчицу, мученицу, опалију и веселију, да је копају и сеју!“, чему следи права сентенциозна поента која надилази опис сеоских послова: „Да се

грбаве и зноје како би касније колико-толико стајали усправно и право!“ (стр. 33). Поента се наравно тиче заслужено издашног живота који почива на властитом раду, дакле извојевана самосталност и достојанство изборено радном посвећеношћу земљи. Па се исти пасус завршава навођењем појединачних култура које се сеју и саде, што је својеврсна агрикултурна разгледница сеоског миљеа у овом роману, неименованог и фиктивног као топоним, али веома конкретног када је реч о сезонским пословима и биљним културама које узгајају: „Једном речи: нагнули су се над земљу да би у њу ставили пасуљ, боб, пшеницу јару, чешањ лука и овас –

сићушно зрно за голему златну погачу и кравај с новчићем за срећу у средини или при рубу!“ (стр. 33) Крај овог описа помиње обичај који је везан за Божић, дакле зимски обичај с почетка године, када се у погачу (кравај) ставља новчић, која се онда дели на број укућана и понегде се један део оставља за кућу, па се сматра да ће оног ко нађе новчић у свом делу погаче пратити срећа те године. Овде Цунић фигуративно само сађење или стављање семена у земљу упоређује са стављањем новчића у кравај, што је својеврсна поетска глорификација и семена и биљака које служе исхрани и одржању људског живота.

Слави се и сам рад: „При том многи ни пет пара нису давали за жуљеве што су им из дојучерашњег свраба са дланова ницали него су се, гледајући их, чак и веселили: видиш, земља се пуши! још мало па ће слатко бити и тртици и души: на сунцу се опружиш, па ти не требају ни гаће ни бревенеци! зар није тако, реци!“ (стр. 33) Наведене реченице као да припадају некој наздравичарској песми у прози, где друга реченица носи потенцијал једног шаљивог зачикавања, односно уживања у замишљању уживања у будућој ситости, када уложени рад уроди плодовима земље. Тако да „разгаћено“ лежање (без панталона и доњег веша) није позив на нудизам, већ фигура једне потпуне растерећености и заслуженог уживања; а види се и уметнута рима у прозном исказу која наглашава весели карактер и повишени тон нарације.

Овде бих поменуо и један увид који се даје из колективне перспективе Спрудиштанаца с краја романа и он припада оном периоду срећно пребројене суше, у доласку лепог времена и очекивању жетве, која представља врхунац сеоског пољопривредног циклуса.

Отуда и тај увид носи једну гномску снагу прожету радошћу, али и једну дубљу мудрост којој Спрудиштанци нису били склони. Ево тог цитата који Спрудиштанци извикују: „шта смо ми, ко смо ми, сиротиња смо кад нећемо а газде кад хоћемо!“ (стр. 182) Како би данас рекли, овај афоризам може да се одштампа и на мајицама или окачи као пост, односно да буде punchline или поента неког политичког говора, или наслов у медијима неког инспиративног и опомињућег говора. Суштина онога што Спрудиштанци узвикују слави улогу воље и самосталности, шаљући поруку да примарно од њиховог рада и залагања зависи хоће ли бити имућни или ће остати без ичега.

Занимљиво и донекле неочекивано је како су у наставку поменути мушко-женски односи који постоје у сеоској породици: „Пошто је ту и тамо понеко поред вола у јарам упрегао жену, а други, њему сличан газда, у недостатку ијединог вола, уз женину чак и своју јармио шију, ...“ (стр. 33). У овој полуреченици не треба видети малтретирање жена, иако би оваква формулација с правом данас изазвала протесте не само присталица феминизма, већ се овде посредно описује економски статус таквих „газди“, другим речима њихово слабо имовно стање, јер имају само једног вола или немају ни њега, па су принуђени да упрегну и своју жену и себе у јарам при обрађивању земље. Наравно, израз „упрегнути жену“ дат је из доминантно патријархалне перспективе (газда куће, породице и дома је мушкарац, он одређује ко шта ради и он је властан да „упреже“ друге, па и себе, ако потреба то захтева). Џунићева намера је овде очито била комичка, али је, рекао бих, ненамерно открила и хијерархију моћи унутар сеоске породице која постоји једнако у измишљеном Спрудишту као и на старопланинском/српском селу, у ближој и даљој прошлости.

ЗАВРШНА КОМПАРАЦИЈА И ЗАКЉУЧАК

Знам да може деловати сувишно, некима можда и неадекватно, то што ћу у финалном поглављу посегнути за једним књижевно-историјским поређењем, које ми је вишеструко корисно. Наиме, Џунићев роман *Паїани* ћу сажето упоредити са романом који је писан у истом добу, аутора из друге средине који је радњу свог

романа сместио у географски удаљено подручје тадашње заједничке државе. То је роман *Kratki izlet* хрватског писца Антуна Шољана (Šoljan, 2024) који се дешава у Истри, игром случаја први пут објављен у Београду 1965. године. Суштинску корист ове компарације видим у томе што ће показати две различите поетичке могућности развоја два романа који почивају на веома сродним основама. Наиме, оба романа припадају кратким романима или новелама, оба се дешавају у брдовито-планинском крају, оба успостављају интертекстуалне везе са другим делима или слојевима културе и обичаја, односно у подтексту нарације се може препознати митска матрица и у оба романа манастир и монаси играју важну улогу. Овом компарацијом, дакле, можемо видети два сродна лица југословенске послератне модернистичке прозе која настаје на засадама мита и других дела светске књижевности.

У основи Шољановог романа *Kratki izlet* стоји мотив путовања које предузима група већином научника (историчара уметности, археолога и других), а циљ је упознати средњовековне манастире у Истри и преостале фреске. Као „вођа пута“ наметнула се чудна личност Рока, чијим уводним портретом роман почиње. Међутим, почев од квара на аутобусу ову излетничку „експедицију“ пратиће пехови, односно пуст и негостољубив крајолик који посећују усред летње жеге, па ће „из епизоде у епизоду“ један по један од путника одустајати. Околности с којима се суочавају делују загонетно и необично, вуку и на нешто злокобно (ознака „овдје скрени лево“ која води у провалију, кућа са три огромне жене, приватни подрум вина и крчмар коме је необично стало да задржи једног путника...) све до одласка у Градину где се налази разрушени манастир у коме живи веома стари фратар и нараторовог проласка кроз подземни коридор.

Ето, као и Џунић, и Шољан је склон алегорији а не реалистичкој поетици, с тим да се определио, што је крупна и кључна разлика у организацији фабуле и обликовању ликова, за традиционалнији приступ који догађаје обликује у епизоде а ове уланчава у роман, док су ликови испрва обликовани наизглед у реалистичком маниру, међутим врло брзо се жанровски профил овог кратког романа мења из неке врсте путописно-документарне прозе у интертекстуалну прозу готског призвука. И Шољанови ликови су атипични, и

веома слично као код Џунића представљају неиндивидуализовани део колектива иако маркирани именом.

Групу „излетника“ не чини велики број ликова: ту су Петар, Владимир, две Офелије, како их други зову, Иван, а издвајају се наратор и Роко. Роко је на почетку романа осликан као особењак, пролетер (без приватне својине), велике диоптрије, али харизматичан, па га група одмах бира за свог вођу. Наратор, који је млади талентовани новинар, већим делом путовања је опортуни део групе који безрезервно подржава Рока, штавише једини остаје с њим пре него што нађу манастир и Градину. Међутим ту креће његова побуна и одвајање од Рока, па одлучује самостално да уђе у подземни коридор или тунел где има визију или интензивни доживљај својих предака. И код Шољана смо у дилеми како да разумемо оно што се дешава током истраживачког путовања ове групе, однос између наратора и Рока као вође групе и посебно крај романа.

У једном тренутку наратор ће Рока поистоветити са Дон Жуаном а себе са Зганарелом, његовим верним слугом (обоје су ликови из мита о Дон Жуану, да поменем само Молијерову комедију, Бајронову епску поему или Моцартову оперу које су базиране на миту о Дон Жуану). Софија Тодоровић, приређивачица овог романа, у свом поговору наводи низ сродних дела овом Шољановом роману, од пикарског и авантуристичког романа, преко Џека Керуака и битника, Албера Камија и егзистенцијализма до Бекета и уметности апсурда. Мени је *Kratki izlet* најближи особеној парафрази Хомерове *Одисеје*, настале 45 година након оне Џојсове у *Уликсу*, јер етапе које Шољанова дружина пролази асоцирају на муке и искушења Одисеја и његових морнара. Међутим, за разлику од Хомера, овде није реч о повратку кући након рата, већ о налажењу Градине, која се може разумети вишеструко: и као locus amoenus, и као врата у доњи свет, и као свршетак живота. Односно, на други начин као узалудни напор очувања културног наслеђа, односно сакралне грађевине, што је осуђено на пропадање што због зуба времена што због намерног немара.

И то су та два дијаметрално различита приступа у литерарној имагинацији: Џунић креће од хронотопске измештености и остаје до краја у имагинарном месту ван историјских координата, али се преко језика, односно дијалекатског говора и идиома ишчита-

ва културни контекст миљеа у који је смештен роман *Паїани*, док Шољан креће од културно-историјске препознатљивости Истре из педесетих година прошлог века да би се постепено одвајао од те подлоге услед бизарних необичности збивања и деловања литерарних референци на разумевање текста, одабравши решење за крај романа које је загонетно и полисемно. У том смислу Шољанова Градина има исти онтолошки статус као и Џунићево Спрудиште, с том разликом да су ефекти ова два романа битно различити. Наспрам Џунићеве карневализације и гротеске која у комичкој бласфемији преплиће еротику и хумор стоји Шољанова алегорија која узнемирава и води у хтонске пределе и визије у којима наратор успоставља везу са својим прецима. У том смислу стоји крупна разлика између веома старог фратра који чува улаз у Градину и живи у скоро разрушеном манастиру и калуђера Виноја, који је раблеовски лик хедонистичког претеривања.

То су уједно и две могућности послератног модернистичког романа који је на темељу искуства међуратне авангарде потражио нове принципе конституције прозног текста. У једном доминирају језик, хумор и еротика у полугодишњем циклусу омеђеном крајем зиме и почетком лета, у другом злокобност нејасног и вишесмисленог пута у коме отпада један по један од путника а потрага се завршава доласком до жељеног циља који има облик девастиране руине. Не чуди да је први роман сав у знаку светлости и ватре, односно слављења живота и његовог обнављања, док је други обележен напетошћу неизвесне потраге и нерешеним тензијама, да би завршио дословно испод земље, у некој врсти посредне критике савремености и зачудне идеализације прошлости.

ЛИТЕРАТУРА

– Antonijević, D. (2023). *Antropologija folklora*, Beograd, Univerzitet, Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Dosije studio.
– Aristoteles (1983). *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, August Cesarec.
– Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit.
– Budimir, M., Flašar, M. (1996). *Pregled rimske književnosti – De auctoribus Romanis*, Beograd, Univerzitet u Beogradu.
– Ћирић, С. (2024). Крв сунца између брегова агоније : рана проза Слободана Џунића : књиге прича *Зрна*, *Њива у Рудињу* и *Глади* и роман *Виноград Господњи*. *Пиротски зборник*, *49*, 17-79.
– Ђорђевић, И. (2022). *Мимосвета*, Пирот, Народна библиотека Пирот.
– Ђорђевић, Т. (1909). *Обичаји народа српског, књига друга*, Београд, Српска краљевска академија.
– Џунић, С. (1959). *Виноград Господњи*, Суботица; Београд, Минерва.
– Џунић, С. (1964). *Пагани : роман*, Београд, Просвета.
– Ilić, S. (2025). *Rt*, Novi Sad, Akademska knjiga.
– Knezović, K. (2022). Dokolica kao dohvaćanje istinskog smisla života. Suvremene teme u odgoju i obrazovanju – STOO 2 (1-10). Zagreb, Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za znanstvenoistraživački rad u Bjelovaru Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. (https://hub.ufzg.hr/books/zbornikbook-of-proceedings-stoo2/page/dokolica-kao-dohvacanje-istinskog-smisla-zivota)
– Манић Форски, Д. (1974). *Антологија лужничких народних песама*, Бабушница, [б. и.].
– Мастило, Н. (2005). *Речник савремене српске географске терминологије*, Београд, Географски факултет.
– Miličić, R. (2020). *Likovi pastira u Vergilijevim Eklogama*. Magistarski rad. Sarajevo, Univerzitet u Sarajevu, Filozofski fakultet.
– Настасијевић, М. (1932). *Пет лирских кругова*, Београд, [б. и.].
– Панајотивић, Т. (2010). *Речник пиротског говора*, Пирот, Pi-press.
– Павловић, М. (2000). *Есеји о српским песницима*, Београд, Просвета.
– Perišić, R. (2022). *Brod za Issu*, Zagreb, Sandorf. (напомена: постоји и реиздање *Лагуне*, Београд, 2024.)

– *Rečnik književnih termina* (1985). Beograd, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit.
– Šoljan, A. (2024). *Kratki izlet*, Beograd, Kontrast izdavaštvo.
– Штанцл, Ф. (1987). *Типичне форме романа*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада.
– Врчевић, В. (1868). *Српске народне приповијетке*, Биоград, Српско учено друштво. (https://sr.wikisource.org/sr-ec/Није_стрижено_него_кошено)
– Златковић, Д. (2014). *Речник пиротскої їовора, том 1, А – Њ*, Београд, Службени гласник.

Примљено/ Received on 5. 9. 2025.
Прихваћено/ Accepted on 8. 10. 2025.

© 2025 The Authors. Published by Pirotski zbornik. This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).