

РАДОЈЕ Т. ФЕМИЋ\*  
Филолошки факултет у Никшићу

## РОМАН БАЈКА ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА КАО ИМПЛИЦИТНО ПОДРИВАЊЕ ИДЕОЛОШКОГ СТАВА ПРЕМА СВИЈЕТУ

У раду се говори о слици свијета која је посредно контрастирана ванли-терарном контексту епохе настанка књижевног дјела. Поступак дезидеологизације се двоструко остварује: на плану избора теме, али и на плану начина њене обраде. Посебно тежиште ставља се на поступак конципирања књижевног лика, који је остварен и као наратор. У том контексту, сагледава се симболичка функција интроспективних техника које артикулишу идејни свијет јунака. Увјерење о прекретничкој улози *Бајке* у контексту Ћосићеве ауторске поетике заснива се на иманентној естетици текста, али и на аутопоетичким ставовима аутора, којима се *Бајци* одређује привилегован и аутономан статус у контексту ауторовог стваралачког опуса.

**Кључне ријечи:** дезидеологизација, антибајка, антиутопија, карактеризација, Анђама, негативна онтологија.

Књижевно дјело Добрице Ћосића настало је у друштвеном и историјском контексту израженог идеолошког односа према свијету. Такав, доминирајући поредак неријетко је условљавао апсолутизацију политичко-идеолошке компоненте, која је аутономију умјетничког исказа потчињавала неопходности афирмације конкретног друштвено-политичког обрасца. Књижевност је, према томе, почетком друге половине XX вијека, умногоме тематски и формално повлађивала радикално утилитаристичкој концепцији, према којој Добрица Ћосић дистанцу исказује већ на својим романсијерским почецима. Стога роман *Бајка* може бити тумачен и као својеврсни ескапистички механизам, којим је приповједач направио експлицитан отклон од хука тријумфалног одушевљења и утопијског заноса социјалистичког друштвеног уређења. Потврду томе налазимо у естетској равни текста, али и у аутопоетичким ставовима писца, који недвосмислено упућују на природу ауторске интенције. Тако, на примјер, Ћосић истиче: „Ја сам се у *Бајци* и *Бајком* темељно,

---

\* radojef@gmail.com

субјективно, интелектуално и психолошки ослободио идеолошких односа према човеку и свету” (Ћосић 2001: 58). Након одређеног временског периода, Ћосић ће се изнова вратити вредновању свог литерарног заокрета, с тим што ће у новим околностима став бити исказан потпуније, и имати јасно назначен антиидеолошки курс. Такав примјер је књига дневничког карактера, у којој се кристализује пишчев однос према *Бајци* као повлашћеном књижевном тексту:

*А Бајка* је била моја духовна и идеолошка прекретница; мој обрачун с комунистичком и сваком тоталитарном идеологијом; мој напор да појмим историјски трагизам људског бивствовања у свирепом двадесетом веку; моја фаустовска амбиција да напишем поетски, филозофски и формално најоригиналнији роман на српском језику. *Бајка* је била моја катарза и мој узлет у слободу и судбинску неизвесност (Ћосић 2011: 235).

Пишчева спремност да надрасте тематске и формалне императиве актуелног политичког миљеа, актуализоваће се на плану компоновања *Бајке*, нарочито у фрагментираним третману фундаменталних, онтолошких преокупација, из којих се помаља универзалност закључака вишег реда. Остварена кроз осам композиционих цјелина, *Бајка* свој романескни жанровски идентитет задобија прије свега захваљујући обједињавајућој функцији главног лика – наратора, чије кретање по имагинарном простору представља потрагу за егзистенцијалном трајношћу, коју само ријетки освајају. Управо због тога, централни тематски ток представља тежња ка трансформацији, преобличењу, из којег ће моћи да се открије један нови, универзални свијет, лишен спутавајуће форме. У сврху откривања универзалног егзистенцијалног обрасца, релативизује се иницијани модел реалистичке мотивације, тако да се *Бајка* истовремено обликује и кроз тему егзистенцијалне угрожености савременог човјека, али и кроз фантазмагоричну визију у чијем је средишту *homo ludens*.

Специфичност Ћосићевог умјетничког поступка читљива је и у домену карактеризације књижевних ликова, јер имплицитно контрастира оновременом моделу схематизованог истицања препознатљивих особина, чији вредносни карактер је условљен односом према владајућој идеологији. Ћосићев (анти)јунак загладан је у себе, ситуиран у један готово апокалиптични амбијент, чиме се објашњава његова збуњеност.

У пролошком дијелу, који је именован као *Пејео*, мотив приповједачевог саморазазнавања сугерише изражену потребу за одређењем властитог идентитета. „Не знам у којој сам се ноћи загубио, под чијим сам кровом заноћио, од ког сам умора заспао. А пробудила ме тишина; огромна, цела, стена тишине” (Ћосић 1966: 9). Приповједач, који се оглашава у првом лицу, не разазнаје просторно-временске коорди-

нате сопственог положаја, што у први мах ствара утисак сомнабулног стања, али већ у наредним мотивима уочава се својеврсна доследност у грађењу ирационалне визије. Испоставља се да је ријеч о „младићу од пепела”, који се стапа с амбијентом снажно оспољене деструкције, која се читава у катаклизмичним призорима рушења свих предметности које окружују књижевног јунака. На тај начин, приповједач (и јунак, истовремено) заправо је тек само један, антропоморфизовани дио беспоретка, који је изражен метафором пепела. Као свједочанство бившег активизма, приповједач – Пепелни путник, напредује кроз простор, покушавајући да одгонетне неспоразум који постоји између свијета који је опипљив и оног који му је претходио. Сабласност амбијента додатно истиче урбани карактер простора, који је моделован тако да изгледа као опустошена последица неке неидентификоване катастрофе. У таквом амбијенту, повлашћен третман има мотив тишине, која употпуњава елементарни утисак. Приповједач се свакако не сналази у том неконкретизованом, пепелном граду, који наједном може доћи у додир с водом, и постати несносан. Свепрожимајући пепео обухвата сферу видљивог, али задобија и метафизички карактер, услед чега се као ексапистички моменат обликује јунаково бјежање на дно ријеке, за коју претпоставља да је једина могла избјећи судбину сагоријевања и претварања у пепео: „СТИЖЕМ ДО ОБАЛЕ РЕКЕ, ПРЕПОЗНАЈЕМ МОЈУ РЕКУ: У ЊОЈ СУ ЉУДИ КОЈЕ ТРАЖИМ; САМО СУ У ЊОЈ МОГЛИ ДА НЕ САГОРЕ” (Ћосић 1966: 14). Ријека се, на овај начин, обликује као мјесто конзервираног цивилизацијског искуства, које је морало бити поштеђено деструкције. Међутим, у исти мах се уочава да је ријека гробница историје и људи, што упућује на њен противречан карактер. Простор ријеке је, дакле, изнад свега, простор сачуваног памћења, у којем се таложу сјенке прошлости.

Фантазмагоријски амбијент уобличава на дну ријеке. У овом дијелу се до краја растачу обриси једног рационално спознатљивог свијета. Неразабирање јунака у новој средини поступком каталогизације обухвата све елементе поретка којем се потчињава. Приповједачка перспектива је такође помјерена, јер новоуспостављена тачка гледишта не омогућава разликовање тамних свитања од раног сутона. Речни поредак буди приповједачеву наду да ће управо ту бити у прилици да осјети животворност врлине, затомљену у пепелном свијету.

Колико се сећам, у горњем току сам заронио, па ћу сада срести све који су пред огњем и ножем, у муци и намерно, за слободу или моћ, правду или власт, хлеб или веру, храбро, у страху, у инату, било када и било због чега населили њено дно (Ћосић 1966: 19).

Простор речног дна показује да и у новом свијету постоји одређена хијерархија вишег реда, која надањује на покретање фундаменталних егзистенцијалних тема. У ријечи приповједач срета јединствену метафизичку инстанцу. Наиме, ријеч је о нестварно лијепом човјеку-ђаволу, чије име – Анђама, сугерише необично јединство анђеоског и демонског принципа. На приповједачево питање због чега се настанио управо ту, Анђама одговара самоувјерено: „Зато што од вас, са обала ове реке, нисам нашао безбожнији народ. У Старца ви никада нисте озбиљно веровали. А мени је дојадио свет у коме сам зло, страшило, мрак и кривац за све” (Ћосић 1966: 26). Иако опредмећује демонско начело, Анђама посједује приповједачеву наклоност, управо због тога што представља онеобичену форму жртвовања и побуне, па и отпадништва, што му придаје архетипски карактер. Анђама одбија истину у корист слободе. Отуда његов дистанциран однос према вјери. Он је, између осталог, оличење игроликог начела, јер инсистира на важности сновиђења, на игрању игара, на свему што ће помоћи човјеку да се супротстави тортури догматизма. Анђамина првотна природа умногоме одражава и људско искуство. Човјекова беспомоћност условила је и његову вјеру у спасење, које је изостало. „Сви смо ми веровали да ће Старчев син донети спас сви људима” (Ћосић 1966: 32). Ове Анђамине ријечи представљају уобличење протеста против демијурговог монопола, који није изродио благостање. Мотив Анђаминог експлицитног сукоба с Богом обликован је изневјеравањем читалачког очекивања, будући да је Анђама, а не Бог (Старац), представник врлине. Стога се приповједачка палица у овом дијелу препушта Анђами, који сугестивно упућује на божанску кривицу: „Да се оправда за изневеру и сачува моћ и власт над људима, Старац је окривио мене за сва зла и несреће људске” (Ћосић 1966: 32). Божанство се обликује искључиво као носилац манипулације, док изостаје архетипска, примарно библијска симболика Божјег милосрђа. Анђама је, према томе, „оваплоћење и метафора побуњеног човека, биће чији идентитет и судбина нису чврсто одређени и извесни, него се тек заснивају на скали крајњих и међусобно противстављених животних могућности” (Радуловић 2007: 151).

Ријечни односи су ван историје, дакле, атемпорално грађени. Специфичност речног ентитета успоставља се тако на два начина: као оаза у којој је суспендован континуитет догађајности, али и као простор који је ослобођен историографског, па самим тим, и идеолошког конструкта. Марксистичко поимање историје, као непрестаног напредовања, овдје се потискује у корист једног антиидеолошког става, према којем континуитет времена нужно не подразумејева унапређење. У таквим приликама, релативизује се позитивно, али и негативно наслеђе сјећања на временост и коначност људске егзистенције. „Ако је тачно да у вечности

не постоје истине зато што не постоји време и разлике, онда: шта је смисао смрти” (Ћосић 1966: 43). Свијет који се, према неупитном осјећању главног јунака – спепелио, представља највиши ступањ обезличења, чиме се отвара перспектива за конституисање визије новог, первертираног свијета, заснованог на антиидеолошкој, негативној онтологији бића.

У композиционој цјелини под називом *Museum*, уприличена је шетња главног јунака имагинарним музејем, у којем се налази инвентар непријатних сазнања о приватној, па и најинтимнијој прошлости посјеточевих предака, и њега самог. Музејски водич представља не само познаваоца, него и тумача историјског концепта:

Историја се није стварала у храмовима и библиотекама, него на бојиштима и у тамницама. А историју стварамо Ми, који не постојимо на земљи, да бисмо заслужили благослов с неба. Ми, који живимо да бисмо победили. Ми, господари раса и тог шљама малих нација. Свет може да има само једног господара. Други се истребљују и утамњују. Знам да то звучи свирепо, али такав је закон од постанка (Ћосић 1966: 59).

Овај став може се тумачити као симболизација једног свијета који по свему има антиутопијски карактер, будући да изражава крајње неповјерење у хуманистички потенцијал, због чега се бајка одређује као „велика антиутопијска приповест” (Радуловић 2007: 151). Егзистенција је, у огледалу музејске реалности, одраз редукованог, анималистичког стремљења човјека да овлада другима, да их подреди сопственим потребама и манипулише његовом слабошћу. Зато су врло негативно симболизовани музејски „експонати”, из којих се појављују призори логорског искуства, као најилустративнији примјери тоталитарног механизма.

Симболизацијом мотива логорских барака, у којима су заточене и поморене небројене жртве тоталитаризма, приповједач проблематизује исправност поимања несреће. Индивидуалној несрећи супротставља се колективна несрећа, која задобија друкчији третман. Она се из домена личног доживљаја трансформише у један нови облик, који представља насљеђе колективитета. У таквом поретку број страдалих испоставља се као сугестија одговарајуће идеолошко-политичке и војне (не)моћи, а не као пораз хуманитета.

У том кључу су артикулисане и ријечи музејског водича, који с евидентном дистанцираношћу према свијету људског посртања примјећује фундаменталну недостатност човјечанства: „Ваш свет је постављен на потпуно погрешну основу. Јер, бројеви не узбуђују. Милиони не застрашују. То нису човекове мере и пропорције. Вечне патње престају да буду патње. На велике муке најбрже се свикнемо” (Ћосић 1966: 67). Крематоријум који гута жртве такође припада инвентару музејских „експоната”. Његова погубност релативизиована је својствима грандиозности и

„светости”, у контексту припадања изопаченом механизму оправданог уништавања непријатеља. Наратор на овом мјесту вредносну тачку гледишта „уступа” музејском водичу, који приповиједањем о призорима симулираног историјског трајања опомиње на далекосежну трагичност сваког колективног заноса и апсолутизације припадања.

Иако је, с обзиром на природу ауторске интенције, приповиједни свијет *Бајке* наглашено универзализован и заогрнут плаштом алузије, наговјештаји конкретног тематског подстицаја налазе се у овом поглављу, у којем „униформа с брчићима” – црном фарбом премазује континенте (Ћосић 1966: 93). На овај начин извршена је реализација метафоре, па се тако јасно разазнаје, Адолф Хитлер, који као својеврсно опредмећење танатоса, завија у црно планету. Врхунац онеобичене перспективе везан је за жељу Хитлеровог поданика (једног од многих), који апсолутну лојалност свом претпостављеном демонстрира жељом да му вођа лично одузме живот. Вођа, међутим, допушта да фанатичном следбенику живот одузме његов најбољи пријатељ, излазећи у сусрет његовој жељи да се жртвује у славу идеолошке доктрине. Овим начином оснажује се нихилистички идејни импулс *Бајке*, будући да се смрт и ништавило испостављају као егзистенцијална тежња и исходште. Антивиталистички тон, који постаје носећи стуб приповједачког поступка, показује да је у основи Ћосићевог романа тежња ка етаблирању негативне онтологије, која свој идејни курс формулише на негирању свих аспеката животности. Негативна онтологија деконструира илузију стварања, угрожава концепцију смислотворности егзистенције и свједочи испразност људског дјелања. У њеном средишту је парадоксално интониран став да су „мртви неуништиви” (Ћосић 1966: 114), који је истакнут мотивом самодеструкције Хитлера и његове изабранице, који се обликује као својеврсни тријумф.

Приповједач испитује егзистенцијалне ограничености човјека, али то не чини због тога што је надахнут могућношћу његовог напредовања. Управо супротно. Ћосићев приповједач запитан је над могућношћу шта човјек не може да учини. Негативна, первертирана пројекција, оспорава концепцију здраве еволуције, која имплицитно обухвата повјерење у људски напредак. У *Бајци* је, дакле, ријеч о негативној еволуцији, која је заснована на потенцијалу самоуништења. Негативна онтологија посједује властити каузалитет, због чега се приповједач даље пита о суштини бића, интересујући се шта човјек није, јер, из нихилистичке визије, то што јесте, заслужује потпуно одбацивање. Стога се на овом мјесту у форми екстатичног заноса уобличава карактер антибајке, тј. антиутопије, којој је Ћосићев роман жанровски најсроднији: „Бојте се оних који вам нуде велико добро. Тачно. Бежите од оних што вам нуде велику срећу. И велику и малу. И било какву. Не лажите живог, пепелници. Не идите са

онима који вас у будућност зову” (Ћосић 1966: 114). Ако се има на уму да је управо комунизам усталичио неименованог бога будућности, овакав став ваља разумјети као умјетнички апел на практиковање критичке дистанцираности.

Свијет Ћосићевог романа, као свијет умртвљене егзистенције, није свијет живих људи, већ свијет пепелника, који пребивају као људи-сјенке, заробљени нихилистичким кругом који је довршен: „Једи свој пепео. И гледај свој пепео. И буди свој пепео” (Ћосић 1966: 115).

Отклон од идеолошког дискурса у *Бајци* је успостављен и на нивоу обликовања приповиједне стратегије. Тако, на примјер, у поглављу које тематизује имагинарни простор земље Камоније, приповиједање је остварено из инфантилизоване перспективе. На тај начин, успостављен је својеврсни дневник новорођенчета, које одрастајући исказује нелагодност због припадања једном изопаченом свијету. Тим начином мотивише се осјећање бунтовништва, које заокупља књижевног јунака – приповједача, који је „антијевац”, дакле, противник поретка. Приповиједање о Камонији и њеним житељима остварено је у алегоријском кључу. Њена антиидеолошка перспектива наводи читаоца на успостављање аналогија с ванкњижевном стварношћу, нарочито с оновременом Југославијом, и њеним тоталитарним вођом:

Он ће нас, сасвим сигурно, уверити у остварење вечне среће и апсолутне слободе. Само треба да слушамо Њега, да мислимо оно што Он мисли, да радимо оно што Он каже да треба радити. Ми верујемо у Њега, зато што смо срећни верујући у њега; ми следимо Њега, зато што смо слободни следећи Њега (Ћосић 1966: 153).

Грађани Камоније, дакле, властиту срећу остварују апсолутним одрицањем сопствене друштвене и идејне самосвијести. Њихова привидна срећа садржана је у практиковању поданичког живота, који поједницу одузима стварну моћ одлучивања о сопственом животу и дајући му заузврат илузију слободе, створену куповном, тј. потрошачком моћи:

И ми купујемо, трошимо, снимамо; не знамо шта ћемо и куда ћемо са одећом и храном, намештајем и машинама, аутомобилима и апаратима, а купујемо их, јер: сваког дана се појави нешто ново и другачије; јер: други купују; сви купују; јер: ако стално не трошимо, нисмо срећни (Ћосић 1966: 182).

Опис оваквог, конзумеристичког стања духа, функционише не само као слика једног времена, него и као антиципација будућих прилика, што Ћосићевој *Бајци*, у контексту потоњих прилика, придаје безмало пророчки карактер.

Становници Камоније, као у луткарској представи, имају статус марионета, којима није остављена могућност отпора дехуманизованом стварности, управо стога што она има дубоку, неотклоњиву метафизичку недостатност. У финалној фази Камоњани постају и дословне жртве властите конзумеристичке аполитичности, будући да наједном све ствари – средства пасивизације критичке мисли, организују побуну против својих титулара. Из тог мотива израста слика апокалиптичног призора, којим неповјерење у еволуцију врхуни: „И све ће на крају бити само брдо бетона, камена, гвожђа. Адам и Ева паре се узалудно. Трећега неће бити” (Ћосић 1966: 230). Овај став упућује на постојање специфичне поетике *Бајке*, која почива на „стваралачком песимизму” (Егерић 1971: 61) Добрице Ћосића.

Однос између Анђаме и приповједача сугерише непожељност сазнања, јер је живот, омеђен осјећањима страха и наде, лишен продора у прошлост и у будућност, сконцентрисан искључиво на тренутно, садашње битисање.

Деструктивни потенцијал времена у *Бајци* се развија кроз концепт разисторије, којом се потпуно растаче илузија о усмјерености људских тежњи ка напретку. Ћосићев точак историје у *Бајци*, према томе, почиње да се окреће унатраг. Међутим, то кретање нема својство сјећања, него је у потпуности обездуховљено. „Антиенергија, антивреме, разразвитак, разарају све што чини нашу цивилизацију, услове и садржаје, законе и обичаје живота” (Ћосић 1966: 246). *Бајка* се, дакле, може доживјети и као романирани израз једне идеолошко-политичке резигнације, којом се устоличава антиисторијско становиште. Једина идеологија за коју у Ћосићевом роману остаје мјеста јесте идеологија реалног оптимизма, којом се артикулише тежња ка антибудућности. Из такве аисторијске и вредносне перспективе, као највећи догађај одређује се долазак Словена на Балканско полуострво, који није приказан као почетак, него као крајњи циљ колективног покрета. Ћосић је оваквим умјетничким поступком обликовао слику свијета која је блиска „гностичкој филозофији егзистенције” (Радуловић 2007: 149).

Интелектуална скепса, уприличена овим Ћосићевим романом, под знак питања довела је свако идејно-политичко дјелање, а нарочито оно које свој утопијски карактер остварује на искуству репресије. Иако реферише на конкретно, послератно стање идеолошког заноса, *Бајка*, као „слојевита слика српске разисторије” (Павловић 2014: 28), концептом алегоријског романа преиспитује сваки идеолошки наратив, подрива топос друштвено-политичке конвенције, трагајући за најдубљим координатама постојања, оствареним у простору натчулног искуства.

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Егерић, Мирослав. *Људи, књије, дајшуми*. Нови Сад: Матица српска, 1971. Шт.
- Павловић, Миливоје. *Огледало Добрице Ћосића*. Београд: Новости, 2014. Шт.
- Радуловић, Милан. *Роман Добрице Ћосића*. Београд–Фоча: Институт за књижевност и уметност, Православни богословски факултет, 2007. Шт.
- Ћосић, Добрица. *Бајка*. Београд: Просвета, 1966. Шт.
- Ћосић, Добрица. *Пишчеви записи (1969–1980)*. Београд: Филип Вишњић, 2001. Шт.
- Ћосић, Добрица. *Пријатељи мога века*. Београд: Службени гласник, 2011. Шт.

Radoje T. Femić

THE NOVEL *BAJKA* OF DOBRICA ĆOSIĆ AS AN IMPLICIT DECOMPOSITION OF IDEOLOGICAL RELATION TO THE WORLD

## Summary

The paper speaks of the image of the world, which is indirectly contrasted with the non-literary context of the epoch of the creation of a literary work. The deideologization procedure is doubly realized: in terms of the choice of the topic, but also in the plan of the way it is processed. A special focus is put on the process of forming a literary figure, which is also realized as a narrator. In this context, is being processed the symbolic function of introspective techniques that articulate the ideological world of heroes. The opinion about the turning point of *Bajka* in the context of Ćosić's authorial poetics is based on the immanent aesthetics of the text, but also on the author's autopoietic views, which give the novel *Bajka* a privileged and autonomous status in the context of the author's creative opus.