

Предраг М. ЈАШОВИЋ\*  
Државни универзитет у Новом Пазару  
Департман за филолошке науке

Оригинални научни рад  
Примљен: 25. 10. 2017.  
Прихваћен: 27. 12. 2017.

## ПОСТУПАК КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У *ЈАСТУКУ ГРОБА МОГ* СЛОБОДАНА СТОЈАНОВИЋА

Руководећи се теоријом Михаила Бахтина у раду утврђујемо значај карневализације за стваралачки поступак Слободана Стојановића, како на нивоу структурирања низа хронотопа, тако и на нивоу жанровског одређења на примеру текста *Јастук гроба мог*.

У овом драмском делу, у односу на моделовање временских категорија, разликујемо два типа карневализације: стваралачки тип, креиран из перспективе реалног света аутора и други тип карневализације, која се структурира унутар представљеног света као потреба самих ликова да своје поступке сакрију иза маске. Ови типови карневализације манифестују се и као хронотопи који су у полифонијском сагласју између прошлог и садашњег, реално догођеног и замишљеног.

**Кључне речи:** Слободан Стојановић, маска, карневализација, хронотоп, дијалогичност.

Слободан Стојановић (1937–2000) је један од оних стваралаца који ће својим оствареним делом тек бити предмет ширих научних опсервација. Једно од значајнијих дела овог писца је драма *Јастук гроба мог*. У овој драми Стојановић покушава да „допише” један сегмент Доситејевог живота, који је у српској књижевној историји најмање познат. Насупрот онима који истичу претпоставку о Доситејевом физичком целибату током читавог живота (Јелушић 2002: 17), а њих није мало, Стојановић у овој драми покушава да покаже Доситеја у пуноћи физичког, сексуалног потврђивања,<sup>1</sup> како би његов

---

\* pjasovic@gmail.com

<sup>1</sup> Пре Стојановића то је истакао Владета Јеротић, мада са другим циљем: „Јесте био неколико пута заљубљен, обично у већ удате, махом благе, паметне и лепе жене” (Јеротић 1998: 52–53). Постоји још један дискретан покушај домишљања љубавног живота Доситеја Обрадовића везан за книнско Косово и кућу попа Аврама Симића. Описујући Доситеја у периоду 1761–1771, контекстуализујући његов живот обиљем података, Радован Ковачевић је покушао да „допише” Доситејеву љубав према Јелици: „На сцену, у поповој кући, први пут ступа нека девојка. Је ли Доситеј изненада био разбуђен врелином једне могуће љубави?” (Ковачевић 2007: 154). Нешто даље, пошто је констатовао Доситејев одговор на Јеличину жељу да би радо нешто читала „преведено на просто”, Ковачевић, видно понесен Доситејевим чином, пише са јасном алузијом на скривену, али свакако присутну љубав: „Има ли још примера у нас, у свету, да је неко пожелео

лик заокружио у секуларној сфери у духу просветитељства и рационалистичких стремљења осамнаестог века. Стојановић је у овом делу довео у сагласје дискурсе имагинације писца, биографију просветитеља и историјску истину, чинећи/стварајући један уметнички дискурс представљеног света у коме се преплићу говори „различитих” стварности.

Зато је ово дело занимљиво као књижевна структура. Текст ове драме, било да је реч о Доситејевом животу, било о Првом српском устанку, или животу Срба у Трсту, као историјски документ није валидан. Као што је Доситеј у своме аутобиографском делу углавном дограђивао историјске чињенице, тако је радио и Слободан Стојановић у свом уметничком тексту, јер је уметничка прича усмерена према ономе како је могло бити, док историји припада прича о ономе како је било (Аристотел 1990: 59). Иако је садржина драме грађена на реалним историјским догађајима, описана дешавања су дограђена уметничком фикцијом, тек мали део је везан за историјску истину, и то само према датуму догађања, ништа више.

Зато је структура ове драме, која временски обухвата скоро три године, занимљива из аспекта организације уметничке садржине, где је историјско, реално догођено тек контекст, кореографија која је у служби дописивања једне љубави чије се догађање само слуги. Организација структуралних елемената се остварује полифонијом и дијалогичношћу између структуралних елемената на три нивоа: на нивоу свезнајућег приповедача, на нивоу глуме, прављења представе самих ликова унутар садржине драме и на нивоу карневализације, која се структурира од самог почетка и доживљава климакс у осмом дешавању, али се ту не завршава, већ се мистика карневалске ноћи наставља до краја како би имплицирана догођеност (дописана од стране аутора) постала иманентни део опажања рецепције, као *ишчитано*, а не као оно што је *дописано*.

Полифонијаност структуралних делова драме прво се остварује на нивоу свезнајућег приповедача који своја запажања углавном износи у дијаскалијама, где својим интервенцијама, поред тога што даје смернице будућем редитељу, он и дописује догађај. И поред циљане прикривености, наклоност приповедача главном лику – Доситеју – очигледна је. Присуство приповедача, можемо рећи и аутора,<sup>2</sup> не би било спорно, нити тако очигледно да није тих интервенција. Интервенције могу бити у функцији истицања Доситејевих људских квалитета:

Доситеј устане, утишава Соавеа који би да још нешто љубазно рекне. У ваздуху трепери један тон, чист и прозрачан. Доситеј га, жмурећи, упија, онда хитрим кораком крене. Соларић гледа у Соавеа, хтео би да извине свог учитеља што одлази без поздрава. Соаве га смирује, очаран Доситејем, *чија је способност да освоји људе била легендарна*<sup>3</sup> (Стојановић 1991: 25).

да напише своју прву књигу за само једну особу. За осмех једне девице са крша?” (Ковачевић 2007: 155).

<sup>2</sup> Наводимо изједначавање свезнајућег приповедача са аутором, јер се аутор појављује у фуснотама, у којима објашњава поједине Доситејеве поступке, кроз биографска сећања његових савременика, Доситејевих бележака, књижевноисторијских докумената итд.

<sup>3</sup> Истакао П. Ј.

На другом месту, свезнајућем приповедачу није било довољно само истицање Доситејевих квалитета, већ се у својој интервенцији позива на сва постојећа сведочења:

Софија се смеје, охрабрила се, пријатно јој је да се поиграва са Доситејем, да га заводи. Поиграва се марамицом и хаљином која понекад открива и више него што би смела, бујне груди, још увек пуне млека. Доситеја, тог *по свим сведочењима*<sup>4</sup> складног и прибраног човека, такође растрзају нејасне мисли и недоумице (Стојановић 1991: 35).

Истицањем *свих сведочења*, приповедач је, поред величине драмске тензије, етичке узнемирености и нервних растрзања у Доситеју између онога што се сме, треба, може и осећа, истакао и своје свезнање. Потврдио је своју компетентност.

Већ овом интервенцијом свезнајући приповедач указује на својеврсно преплитање научно-документарног и уметничког дискурса. Указује на полифоничност структура два израза који су срачунати са различитим намерама: један да поучи, други да емотивно ангажује рецепцију. Коришћењем постмодернистичког стваралачког поступка, увођење нових текстова и докумената Стојановић је проширио новим односом према садржини дидаскалија увођењем фусноте. Тако је спровео поступак отежане перцепције. Само дело увођењем описа реалних личности, реалних догађаја, реалног простора, њиховим дограђивањем кроз садржину фуснота ствара илузију историјске веродостојности, а све то је у служби основне тезе и поруке дела – догодила се љубав између Доситеја и Софије.

У трећој интервенцији полифонично прожимање различитих језичких дискурса долази још више до изражаја: „То је време успона и развоја грађанских породица које, *по Скерлићу*<sup>5</sup>, чине темељ настајуће културе, књижевности и уметности” (Стојановић 1991: 60). Ако знамо да се Стојановић овде руководи Скерлићевом *Историјом нове српске књижевности* и *Историјом српске књижевности у XVIII веку*, јасно је да је ова интервенција заправо у полифоничном сагласју са интервенцијама у фуснотама, где се превасходно износе чињенице о личностима или пореклу извесних сазнања, а заједно творе полифоничну структуру садржине драме. Тако не само да је остварена полифоничност различитих дискурса у сазнајном процесу књижевноуметничких чињеница, већ је успостављена и дијалогичност између различитих темпоралних одсецака из осамнаестог, деветнаестог и двадесетог века, чиме се привидом оствареног временског континуитета у представљеном свету драме успоставља привид континуитета у сазнајном процесу рецепције сазнавањем и разумевањем Доситејевог живота и дела.

Сложеност структуре ове драме и њену полифоничност налазимо унутар реплика које изговарају актери. То су гротеске представљене кратким драмским играма унутар садржине драме. Прву налазимо у другом дешавању – „Преферанс, разговор, чикање, сузе” – у сцени где Софија и Христина задиркују Доситеја у вези са његовим писањем о госпођи Ливи. У овој сцени

<sup>4</sup> Истакао П. Ј.

<sup>5</sup> Истакао П. Ј.

њих две чине представу у представи: док Христина чита део из Доситејеве књиге, Софија „наступа као по сценарију”<sup>6</sup> (Стојановић 1992: 31) и „имитира своју далеку ривалку из Лондону, а онда прасне” (Стојановић 1992: 31). У том њеном нападном смеху изражена је љубомора („Мрзим вашу мисис Ливи, мрзим и Христину, мрзим сваку жену коју сте знали и волели”, Стојановић 1992: 35) и жаљење над сопственим неживљеним животом младе девојке која поштено није крочила у младост, а већ је постала мајка: „Шта видите? Једну несрећну девојчицу како се полако претвара у дебелу, мрзоволјну газдарицу” (Стојановић 1992: 37).

У овој гротескној сцени која је прерасла у драму између незадовољне младе жене и учитеља спремног да опрости њене хировите испаде, садржан је и заплет драмске садржине који се неће разрешити до краја.

Актер друге гротеске је Теодор Мекша, Софијин отац. Његова гротескна представа је још једна представа у представи која је цела дата у дидаскалији. Дакле, уписана је као представа другим текстом, али и дискурсом другачије намере који има сценски ефекат:

Цитира по сећању: „Глава трећа, о при трпези седењу, зачало прво. Кад при трпези седиш јести не наслањај се нагибајући се и не бечи очи гледајући у тањире који су пред другим и не наслањај се на лактове... уста не препуњуј једући, не умачи хлеб у вино, то је старешини допуштено... Сол не узимај прстима но крај ножа отари с пешкиром и тако служи се... Седећи за трпезом немој се чешкати и, ако можеш, радије и не кашљи. Ако ли је велика потреба, одврати главу од трпезе и прије него кинеш или зенеш метни фацолет на уста, а за највише срамотна ствар подригивати...”

Све ово Мекша прати живим гестикулирањем, смех се заразно преноси и на остале за столом (Стојановић 1992: 95).

С обзиром на то да ове гротескне сцене долазе од стране оца и ћерке, тумачи могу открити њихову генетску склоност ка шали, али и благом подсмеху према ауторитетима. Зато није случајно што је у оба примера извор гротеске својеврсно маскирање и исмевање, изражен револт према тексту из Доситејевих књига које се, по свему судећи, у оквирима према тексту света представљене рецепције – Софијине и Христинине (готово идентично реалном свету) узимало као априорна датост, истина којој се верује и којом се у животу руководи. То посредно говори о тежини просветитељског пута и ставова којима се Доситеј руководио, али и о кохерентности између његовог дела и живота (Јашовић 2016: 144–145).

Средиште ове драме јесте карневал који се у време поклада одржава у Трсту. Поред гротескних сцена, које саме по себи представљају извесно маскирање, као и улоге рецепције и ученика које готово сви играју око Доситеја, који је учитељ од почетка до краја, јер он не носи маску на карневалу, он остаје то што јесте – учитељ.

Латентно увођење рецепције у централни догађај – карневал, налазимо још на почетку, у Доситејевој посети Соавеу. Иако Соаве инсистира на разговору без политике, сам говори о *корзиканском кепецу* (Стојановић 1992: 13)

<sup>6</sup> Подвукао П. Ј.

не именујући га, али је из политичког и историјског контекста свима јасно о коме реч. Наполеон је представљен кроз маску, и то као „наказа”. То ће у четвртм дешавању – „Пољубац за устанак” ту поновити Стефан Ризвић: „Ама то је спрдања! Кепеца извикали за Великог. И још му обећали царску круну. Много је мачку говеђа глава” (Стојановић 1992: 57). Значајно је да нас Јурковски подсећа да учествовање физички другачијих људи на карневалу, било да су као дворске луде или циркуске атракције или носиоци одређених ликова у представама осамнаестог и касније у деветнаестом веку, што није реткост. (Јурковски 1993:18). Међутим, од повлашћене, заштићене улоге кепеца, како маском, тако и реалним изгледом, на карневалу или у представи, у дискурсу ове драме фигура кепеца има квалитативно значење карактерне особине.

Квалитатив *кепец* у драми није употребљен као циљ маскирања, већ је циљ да демаскира Наполеона, његову личност и поход. Посматрано из угла улоге грофа Војновића, истицање његовог френетичног анимозитета према Наполеону није само у функцији демаскирања Наполеона, већ је и у функцији преузимања улоге дворске луде. Међутим, то није дворска луда из ренесансе, чији је друштвени статус јасно дефинисан слободом говора, или је стечен изгледом (кепец, жена са брадом, див). Овде је реч о дворској луди која заиста има друштвени статус, а који јој према понашању не припада.

Изругивање друштвеног статуса властеле није било ретко у XIX веку. Јурковски истиче да већ на двору Петра I наилазимо на обичај да се неко од властеле или официра који су показали да не завређују статус који им припада добије статус дворске луде на двору са негативном конотацијом. „Игра са лудима у царској Русији имала је, с једне стране, политичку димензију, а са друге је показивала на склоност ка апсурдним ситуацијама” (Јурковски 2013: 172).

Иако гроф Војновић није директно прозван лудом, али је као дворска луда, комедијант који се понаша изван свог статуса грофа, прихваћен, и сам се тако понаша.<sup>7</sup> Зато је и са њим иста ситуација као на двору Петра I. Лудирање грофа Војновића има двоструку политичку димензију – ругајући се свима који подржавају Наполеона, не одражава само актуелно политичко стање, већ и потпуно потврђује своју улогу праве дворске луде; на другој страни, прихватајући као гроф улогу дворске луде, поред тога што одражава и морално осипање српске властеле у осамнаестом веку, исмеван од јавности, он представља накараду, која је својим понашањем доказала да не заслужује поштовање које јој према титули следује и због тога је кажњена понижавањем од друштва коме припада.

Сам приповедач интервенцијом у дидаскалији: „Од чувене фамилије Војновића ту је Јован, млађи син грофа Војновића који је умро десетак година раније. Јован је помало настран, декадентан човек, нежења и намћор, завидљив, нарочито на старијег брата Марка који се већ прославио као руски

<sup>7</sup> „У кафану улети конте Војновић, закукуриче и почне да се тапше по бедрима” (Стојановић 1991:78).

официр, генерал и оснивач црноморске флоте” (Стојановић 1991: 44), инс-  
труира рецепцију како би формирала негативно мишљење о грофу Војно-  
вићу и олакшано прихватила његову маску дворске луде, иако се он под овом  
маском више пута истакао као рационалан и храбар човек. То, у односу на  
озбиљност тренутка (реч је о трећем призору „Востани Србије”, где су се  
састали виђени Срби Тршћани и изасланици из Србије, Аврам Лукић и Је-  
ремија Гагић, које је послао Карађорђе да траже помоћ и кредит за потребе  
устанка) делује апсурдно, јер уместо да гроф предводи српско грађанство, то  
чине трговци. У новонасталом грађанству крајем XVIII века и почетком XIX  
века, људи са титулом мало значе. Питају се људи, грађани који имају новац.  
Истина историјског тренутка је још један од предуслова да се грофу Војно-  
вићу одреди улога дворске луде, јер је у новонасталом грађанском друштву  
целокупна његова грофовска фигура маска. У друштву где људи са новцем,  
трговци, представљају виђене људе, гроф без новца, неминовно јесте само  
маска грофа, без икаквог утицаја, осиромашеног племића са слободом двор-  
ске луде да свакоме и о свему каже шта мисли, што неминовно доводи до  
апсурдних ситуација:

ВОЈНОВИЋ

Ви једнако о Бонапарти! Нико ме он није више наудио него *нама племићима*.<sup>8</sup> Мој  
покојни отац, гроф Војновић, пресвиснуо је од јарости кад је морао француском официр-  
чићу да пође на поклоњење и још однесе 3000 златника откупа, а мени се опет Корзика-  
нац свиђа! Једва чекам да опет дођу Францушчићи, тако су смешни, кочоперни, шарени  
петлићи. Кукурику!

(*На страни конте кукуриче, луна се шакама о бедра.*)

СТЕФАН РИЗВИЋ

Конте, срам вас било. Брукате нас пред гостима.

ВОЈНОВИЋ

Мислите да сте већи Србин од мене ако сте намрштени?

СТЕФАН РИЗВИЋ

Будалаштине тргљате, пијани сте.

ВОЈНОВИЋ

Не ја сам само весео човек.

СТЕФАН РИЗВИЋ

Брукате себе, Војновиће и вашег брата, највише.

ВОЈНОВИЋ

Кога? Оног пустилова, руску улицицу?

СТЕФАН РИЗВИЋ

Тражим задовољење!

ВОЈНОВИЋ

Занимљиво. Је ли адмирал Марко Војновић ваш или мој брат? Чувате ли ви име куће  
Војновића од мене, Војновића? Занимљиво. (Стојановић 1991: 57–58).

Апсурдност ове ситуације проналазимо у замењеним улогама. Ризвић  
говори оно што би требао да говори гроф Војновић, а сам гроф, свестан свог  
племићког потонућа, одлази у већу крајност, потирући значај свог племићког  
порека.

<sup>8</sup> Подвукао П. Ј.

Централно место у драми заузима осми призор – „Покладе”. Цео призор је срачунат да догађајно потврди љубав између Софије и Доситеја. У атмосферу карневала Стојановић рецепцију уводи довођењем на сцену грофа Војновића, коме се сада приписује лудило. Прихватајући контеову маску Бонапарте, опходећи се према њему у односу на маску коју носи,<sup>9</sup> Доситеј прави додатну представу. Пошто се удаљи од грофа, правећи привидан отклон од сцене, проглашава почетак карневала, пре реалног почетка: „Карневал је већ почео” (Стојановић 1991: 121). Тако је омогућио увођење карневала у реалност и избегавање евентуалних конфликта које је могао изазвати конте својом маском.

Почетак карневала пре карневала потврђује и Софија: „Одавно је карневал”, али супротно правилима карневала, по којима сви носе маску, она се Доситеју у салону обраћа са жељом мимо тих правила: „Хтела бих да вам скинем маску. Хоћу да видим ваше право лице, оно које се скрива иза ваше неподношљиве љубазности. Оно друго лице, као свачије – уплашено, несигурно, истинито” (Стојановић 1991: 121).

Жеља Софије да Доситеј скине „маску”, како каже, „неподношљиве љубазности” је супротна реалним могућностима. То што Софија назива „маском” је основна особина његовог карактера. Она хоће да изједначи Доситеја са свима, хоће да га униформише обичношћу. Зато тражи његово „друго лице, као свачије”. Али, то „свачије” лице не треба да истакне обичност, већ превртљиву Доситејеву природу коју сви имају. Зато, према спознајном кругу Софије, Доситеј је контрапункт лику/маски дворске луде (у овом случају грофа Војновића) и маскенбалском штимунгу у целини, јер, према Софијином осећању, он није онај који искрено учествује у игри маскенбала, већ онај који га презире и презрењем исмева: „Ви све нас презирете као јадног конта” (Стојановић 1991: 121).

У истом тренутку док захтева од Доситеја да отклони привид који, према њеном осећању, изазива његова „маска” љубазног и смиреног учитеља, Софија позива свог учитеља на карневал нудећи му конкретан изазов: „Дођите на карневал. У поноћ будите у *Кафани огледала*. Желели сте мулаткињу са Јамајке, *знам*<sup>10</sup>, добићете је. Спремите две форинте у сребру” (Стојановић 1991: 122).

Софијино *знам* дошло је као резултат слутње о могућој прељуби свог супруга на егзотичном путовању на Јамајку. Њено *знам*, као и Доситејева *маска*, постоји само у њеном предубеђењу да супруг мора бити прељубник тамо где је жена „јефтина”. У њеној представи живота сви морају бити исти. Зато она све време Доситеју приписује спознају свог искуства и тако се понаша. У Доситеју види писца, научника, путника и учитеља кога хоће да упросечи, да га начини према сопственој спознаји стварности, како би га несметано уклопила у мозаик свог искуства и игара колекцијом маски којим

<sup>9</sup> ДОСИТЕЈ

Votre Altesse Imeperateur, comment vous sentez vous après la victoire d'Austerlitz?  
(Ваше императорско височанство, како се осећате после победе на Аустерлицу?)

<sup>10</sup> Истакао П. Ј.



се њен лик афирмише у представљеном свету од похотне младе жене, размажене младе богаташице, незадовољне младе жене и добре домаћице до жене која се под маском лако даје ономе кога жели.

Штимунг карневалске ноћи Стојановић је дао у дидаскалији. У ноћи маскенбала једини Доситеј не носи маску<sup>11</sup>, али је, по свему судећи, прикривен својом пелерином.<sup>12</sup> Док Доситеј гледа низ празну улицу, „изненада га неко ухвати с леђа, ставља му руке на очи. Он се окрене, угледа Софију. Она се маскирала у Црнкињу, мулаткињу са Јамајке” (Стојановић 1991: 123). Софија се маскирала како је обећала и безобразно се понудила: „Две форинте у сребру и чините са мном шта год хоћете” (Стојановић 1991: 123). Доситеј без говора прихвата игру.

То поступање изван оквира очекиваног Софија објашњава молбом: „Водите ме у парк. У мрак. И... преклињем вас немојте ништа говорити. Ово је сан. Уштап” (Стојановић 1991: 123). Дакле, није само маскенбал/покладне машкаре оквир догађаја, јер поред овог временског оквира имамо и уштап као манифестациони оквир који одређује конкретно време кад се догађа један сан. А, као што знамо, сан као сан, припада иреалним сферама догађајности, и, као такав, са сваким новим буђењем омогућава несметан повратак у реалност, као да се ништа није догодило.

Занимљиво је да се уштап/пун месец у централном догађају машкара, који је дат само у две Софијине реплике, појављује четири пута. Први пут функција пуног месеца је ту да осветли Доситеја, који стоји у сенци: „У сенци стоји Доситеј, скривен у својој пелерини. Горе, у небу, огроман уштап” (Стојановић 1991: 123). Приметна је и снажна слика, као са неког романтичарског платна, на којој чека човек у сенци крошње дрвета над којим стоји пун месец. Истицање огромног уштапа, поред тога што даје призору импресивну снагу у антитетичком осветљавању онога који чека одозго према доле, где светлост готово да нестаје, има и мистичну, магичну снагу. Други пут се истиче пун, жути месец, само да би се потврдило његово присуство и осветљена празна улица: „Доситеј гледа, пред њим празна улица, на небу месец, пун и жут” (Стојановић 1991: 123). Истицање празне улице говори о томе да су машкаре у завршној фази. Сви који су хтели бити виђени су то и остварили. Остали су само они који се скривају – Доситеј и маскирана Софија. Трећи пут, Софија у магновењу страха, жеље и страсти наглас изговара уштап: „Водите ме у парк. У мрак. И ... преклињем вас, немојте ништа говорити. Ово је сан. Уштап” (Стојановић 1991: 123). Четврти пут пун месец се помиње у дидаскалији, где је поменут и први пут, овог пут као потврда Софијиних речи: „Јесте, горе на небу огроман пун месец. Уместо он њу, она њега повуче и одвуче у парк, у широку сенку крошње дрвета”.

Није нимало случајно што се централна сцена ноћи машкара у дидаскалији отвара пуним месецом и њиме, како констатацијом постојања пуног

<sup>11</sup> „У сенци стоји Доситеј, скривен у својој пелерини” (Стојановић 1991: 123).

<sup>12</sup> „Маске пројуре поред Доситеја, умало га не открију и сруше” (Стојановић 1991: 123).



месеца, затвара. У првој слици месец, пасивни принцип, иако је огроман, осликава пасивног човека који скривен чека, док у четвртој слици констатацијом да *јесте* месец из пасивитета прелази у активитет. Као симбол мена, преко менструалног циклуса везан за жену/Софију, у Израелу месец је још и симбол женствености и плодности (Бидерман 2004: 234), па зато ту можемо потражити извор Софијине одлучности и преузимања иницијативе: „Уместо он њу, она њега повуче и одвуче<sup>13</sup> у парк, у широку сенку крошње дрвета” (Стојановић 1991: 123).

Присуство пуног месеца може у представљеном свету бити и космички одраз Софијине женске зрелости. Она је своју негацију „нисам дете” (Стојановић 1991: 37) од привида „несрећне девојчице” претворила у зrelu, путену мулаткињу са Јамајке, која може да се дâ и жели да се дâ и, за разлику од девице/девојчице, каквом је сматра Доситеј (Стојановић 1991: 36), она зна како то да учини. Њено подавање испод крошње дрвета није приказано. Дато је само једном гротескном појавом грофа Војновића, који „маскиран као Наполеон, урла, прави месечар” (Стојановић 1991: 124). У његовој гротескној појави садржана је читава гротеска ноћи у којој су се одиграле покладне машкаре. Ноћ је почела његовом појавом, означена лудошћу и завршава се његовом појавом, која је сад означена месечарењем, што имплицира да је читаво претходно збивање у гротескној ноћи било тек сан. Нешто што се и није догодило.

У десетом призору, „Јастук гроба мог”, при растанку Доситеја са Софијом, рецепција постаје свесна једне такве могућности. Као по обичају, иницијативу преузима Софија и преко једне безазлене чашице рума (нимало случајне), коју испијају за растанак, она почиње причу о мулаткињама:

Мирише заносно, као тамњан. Слушала сам наше одвратне мушкарце да говоре како мулаткиње са Кубе и Јамајке миришу на рум (Стојановић 1991: 132). То је био тек увод у право питање: „увек заборавим да вас питам – како сте се провели на карневалу? Ја, на жалост, нисам из куће излазила, а никако нисам могла да заспим, велики окати месец ... Како је било? (Стојановић 1991: 133).

Доситеј одговара изненађујуће, каже: „И ја сам сањао. Тај сан никад нећу заборавити” (Стојановић 1991: 133). Зашто Доситеј одговара: „И ја сам сањао”? Таквом одговору је место само уколико је саговорник/Софија сањала. Она је, потпуно супротно његовом одговору, истакла несаницу („нисам могла да заспим”). Откуда такав одговор? Можда је ово само закаснили одговор учитеља на Софијину констатацију сна у ноћи машкара, док је још била под маском. Тако је једна љубав једне размажене, нервозне, хистериичне богаташице и клецавог, можда помало заљубљеног старца (Стојановић 1991: 131) остала у сфери сна, ни тамо ни овамо, баш онако како ју је упамтила и историја, сентиментално, тестаментарно, као јастук гроба мог, чиме се један живот приводи концу, а други разгранав и чиме се једна епоха завршава, а друга отвара.

<sup>13</sup> Истакао П. Ј.

## ИЗВОРИ

Стојановић 1991: С. Стојановић, *Јастук гроба мог*, Београд: СКЗ.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бидерман 2004: Н. Biderman, *Rečnik simbola*, Београд: Plato.
- Ковачевић 2007: Р. Ковачевић, *Откривање Медитерана, Доситеј Обрадовић на Средоземљу 1761–1771*, Београд: Просвета.
- Јеротић 1998: В. Јеротић, *Дарови наших рођака II*, Београд: Просвета.
- Јелушић 2002: С. Јелушић, *Поетички облици*, Нови Сад: Змај.
- Аристотел 1990: Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд: Завод за уџбенике.
- Јурковски 1993: Н. Jurkowski, „Juan Darien”, *Teatr Lalek*, nr. 3. Wrocław, 18.
- Јурковски 2013: Х. Јурковски, *Теорија луткарства II*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Суботица: Отворени универзитет, Међународни фестивал позоришта за децу.
- Јашовић 2016: П. Јашовић, *Увод у доситејологију*, Београд: Bookland.

Predrag M. Jašović

PROCEDURE OF CARNIVALIZATION IN *THE PILLOW OF MY GRAVE* BY SLOBODAN STOJANOVIĆ

(Summary)

In this paper we determine the significance of carnevalization for the creative process itself, both at the level of structuring the sequence of chronotopes, as well as on the level of the genre definition of the text *The Pillow of My Grave* by Slobodan Stojanović.

In this dramatic work, in relation to the modeling of time categories, we distinguish two types of carnivalization: the creative type created from the perspective of the real world of authors and the other type of carnivalisation that is structured within the presented world as the need of the characters themselves to hide their actions behind the mask. These types of carnivals manifest themselves as chronotopes that are in the polyphonic harmony between the past and the present, the real that happened and, Stojanović is trying to 'add' the love segment of Dositej's life, which is least known in the Serbian science of literature.

The structure of this play, whose action includes nearly three years, is interesting from the aspect of organization of artistic content, where historically, what really happened is just a context, the choreography which is in the service of correspondence of one love whose happening we can just perceive. Organization of structural elements is accomplished by polyphony and dialogue between structural elements at three levels: at the level of the *all-knowing narrator*, at the level of acting, making the idea of characters themselves within the content of the drama, and *at the level of carnivalisation, or, masking*. Polyphony is achieved by agreement between different discourses: artistic, scientifically informative and dramaturgical in dyskascals. Everyone is there to give the illusion of the credibility of love between Dositej and Sofija.