

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ\*  
Институт за српску културу  
Приштина – Лепосавић

Оригинални научни рад  
Примљен: 19. 9. 2023.  
Прихваћен: 29. 2. 2024.

## СУБВЕРЗИВНОСТ ХОМО ЛУДЕНСА: ИРОНИЈА И САТИРА У УКЛЕТОЈ ЗЕМЉИ СВЕТИСЛАВА БАСАРЕ

У роману *Уклета земља* (1995) Басара се обрушава на тоталитарну идеологију, племенски менталитет, параноидни дискурс, држећи пре свега до субверзивне вредности властитог текста и упостављајући везу са родоначелником српске сатири Радојем Домановићем. Иза сатирично-алегоријске приче *Уклете земље* стоји разуздана игра хомо луденса који утврђује симулакрумску природу реалности и поставља онтолошка питања, одбијајући да у простору властите приповедачке слободе себи одреди границу.

**Кључне речи:** *Уклета земља*, Светислав Басара, сатира, хомо луденс, идентитет, идеологија.

Роман *Уклета земља* (1995) Светислав Басара пише у кључу постмодерне онтолошке поетике, карактеристичне за његов целокупан опус. Како је то у својој чувеној књизи *Постмодерна фикција* дефинисао Мекхејл, онтолошка поетика поставља питања која се тичу како онтологије самог приповедног текста тако и света представљеног тим текстом (Мекхејл 1989: 10): у њој доминира вербална стварност, текстуални универзум. Са различитим естетичким учинком Басара у свом опусу упорно искушава однос факције и фикције, служећи се техником пронађеног рукописа, метатекстуалношћу, псеудодокументарношћу, мистификацијом и демитологизацијом, ослањајући се на иронију, фарсу, гротеску и апсурд.

Све је то присутно већ у *Уклетој земљи*, у којој је Басара уобличио сатирично-алегоричну причу, настављајућу традицију започету у српској књижевности са Радојем Домановићем, кроз рекреирање топоса путника који стиже у непознату земљу запрепашћујући се при сваком кораку и мењајући се у току свакодневног упознавања са новим приликама.

---

\* ahjasmina@yahoo.com

Дијалог са Домановићем Басара наставља и у драми од 10 призора *Нова Страдија*<sup>1</sup> (2008), коју пише више од деценију касније, актуализујући мотиве из „Данге”, „Вође” и „Страдије”. У *Уклетој земљи* тај је дијалог имплицитан, а кључни поступак која алудира на „Страдију” јесте брижљиво старање о позиционирању приповедача. Домановић је у уводу своје приче јасно оградио приповедача од садржине приче коју ће испричати, а коју је прочитао у некој старој књизи и приповеда је по сећању. У *Уклетој земљи* ће приповедање о необичној земљи Етрасцији такође бити препуштено странцу, секретару британске амбасаде, чију књигу ће превести, а у недовољном знању енглеског аутор ће (појављујући се у улози преводиоца<sup>2</sup>), како каже, много тога и импровизовати. Укључивање два туђа текста – *Уклете земље* Роберта Т. Кинкејда и *Светог опијања* Салмана Басрија – у исти је мах праћено довођењем у питање њиховог ауторства: што су спољашње границе видљивије (и Кинкејдова и Басријева књига присутне су у роману све са насловним страницима, на којима је забележено да су објављене 1978, односно 1977. у Крштрмрку) то су унутрашње границе порозније, што је читаоцу јасно сигнализирано.

Стога је оно што пресудно одређује *Уклету земљу* ауторска позиција хомо луденса, који себи приграбљује потпуну свемоћ над текстом, у исти мах тврдећи да је свемоћ текста над стварношћу неупитна. „*Игра је добровољна радња или дјелатност, која се одвија унутар неких утврђених временских или просторних граница, према добровољно прихваћеним али и безизнимно обавезним правилима, којој је циљ у њој самој, а прати је осјећај напетости и радости те свијест да је она 'нешто друго', него 'обични живот'*” (Хојзинга 1992: 31). Мада је игра више или мање део сваке стваралачке активности, то је у оствареном делу објективно немерљиво. Међутим, у *Уклетој земљи* доминира игрива позиција писца који се ослобађа свих окова и обавеза традиционалне поетике, стварајући један зачудан свет „на граници распојасаности, шале и увесељавања” (Хојзинга 1992: 112), у коме је све могуће, па да и јунак сам себи оперише слепо црево, јер Етрасција је простор чија правила заједницу држе „мимо света”. Писац прибегава шокирању читаоца еклатантним претеривањима, укидањем сваког склада и трансцендирањем природних ограничења, што је инхерентно гротески.

Не само да је стварни свет исконструисан колико и наративни („Измишљени или стварни – светови су изгубљени” – Басара 2009: 10) него су, својом истоветном неаутентичношћу и празнином, узјамно заменљиви. У приказаном свету уздрмане су просторне и временске релације, а упитан је и онтолошки човеков статус: човек има могућност да се сам ствара, а чињеница смрти не омета његово деловање. Председнику, апсолутисти, господару Етрасције у аудијенцију долазе и пали борци, а његова воља усклађује сато-

<sup>1</sup> Централни протагониста Тихон Бардак стиже у земљу својих предака, асимилује се, жени Војином ћерком, али се на свадби служи отровно пиће. Мада је по свом исходу (смрт и венчање) *Нова Страдија* трагикомедија, њен је дух више водвиљски но црнохуморан.

<sup>2</sup> „И код Стерије се стварни аутор представља као пуки приређивач рукописа” (Цидилко 2019: 86).

ве, тако да он диктира и свитање и мишљење (исти мотив се појављује и у *Новој Страдији*). Будући да је владар Етрасције у могућности да чита Кинкејдову књигу у тренутку њеног настајања, да се делови његовог солилоквија налазе у Кинкејдовим извештају Форин офису (идеја о Етрасцији као „дрној рупи“), а да у исти мах тврди у свом монологу оно што и случајни летовалац (да све ради по Божјем налогу), да је посматран од стране Кинкејда кога сам посматра, и да „случајни туриста“ тврди да је читава два сата веровао да је он сам Салман Басри – доводи у питање границе међу овим ликовима. Све је то мотивисано тврдњама расутих по читавом роману о порозности човековог идентитета, његовој фрагментарности и лабилности, а поигравање нестабилним идентитетима стални је извор иронијског дискурса овог романа. Басара тако ствара широк план једног онтолошки упитног света, света отпалог од Бога, у чему се налазе централни разлози за све друге друштвене, грађанске и државне аномалије. Стога и сатира која се недвосмислено односи на српску стварност деведесетих година 20. века почива на широј подлози и сеже даље од очигледног.

Уводно поглавље „Успомене са летовања“, које потписује „Аноним“, и поговор у коме се читаоцу саопштава да је летовање завршено, да је књига прочитана, а да по њега долази дипломатска лимузина да га, по позиву игумана, одведе у манастир, где добија и монашко име Малахија, представља оквир романа у коме су изложене приче Кинкејда и Басрија, који такође завршавају у истом манастиру. Међутим, јунаци су се обрели у манастиру онако како су могли довршити било где: без обзира на присуство религијских референци у роману, често зачудно контекстуализованих, Басарини јунаци не доживљавају стварно преобраћење (чак и када то изричито тврде, као Кинкејд) – по њих игуман шаље лимузину, што је завршни моменат романа који подражава технику „*deus ex machina*“. Хотимично неадекватна употреба религијских референци (несагласност субјекта и предмета његовог говорења) овде је углавном присутна са циљем депатетизовања приповедног субјекта (Рогач 2013: 14). Једино Басријев текст *Свето опијање* у коме указује на важност пијанства за развој хришћанских осећања (пре свега кајања и, последично, одсуства гордости), а који започиње мотом из *Јованђеља по Јовану*, носи једну врсту формалног и садржинског сагласја. Уосталом, не само чита повезаност његовог имена са именом стварног аутора већ и чињеница да се *Свето опијање* може разумети као казивање и развијање у, истина поспрдном, есејистичко-филозофском дискурсу онога што је већ изрекао преводилац Кинкејдове књиге, упућује да је Салман Басри пишчев алгер-его. Међутим, док преводилац упућује на друштвене и политичке прилике – казујући да његов превод настаје 1992, у „Мрачно доба“, у коме су „писци историјских романа (...) директно криви за један рат“ (Басара 2009: 27), што су Басарини ставови познати како из каснијих колумни и књижевних дела тако и из његовог есеја *Атлас псеудомитологије* (2018) – Салман Басри, „овдашњи бард“ (Басара 2009: 20), који и сам има поему истог наслова (*Уклета земља*), казује оне хришћанске, иначе најважније истине сваког Басариног романа. Он разматра могућност „изласка из брлога који смо сами створили“ (Басара 2009: 153), те пише о нужном духовном узрастању, онтолошкој природи ис-

тине, пошасте рационалистичко-материјалистичке цивилизације и потпуном онтолошком тањењу субјекта. У предговору *Светом опијању* он пак открива поетику Басарине *Уклете земље*: „Јер то што срљамо у пропаст уопште није разлог да се не смејемо и што се више будемо смејали то ћемо мање пропасти” (Басара 2009: 144). И Басара на другом месту експлицитно тврди да се „о најозбиљнијим стварима може писати на крајње неозбиљан начин” (Басара 2007б: 8). Салман Басри, како тврди Председник, који све држи под контролом па, како се испоставља, и настанак текста, „блати мој лик у свом најновијем роману кријући се иза улоге преводиоца” (Басара 2009: 119).

Накарадну земљу Етрасцију Басара смешта у туђи рукопис, који чини једном од занимација властитог леговања у месту Крштрмрк, које је плод имагинације. „Случајни туриста” након 30 година доспева у место које је „пројектовао” (замислио) као млад човек, раних 60-их година: доспева, дакле, у конструисану, имагинирану стварност. „Закључих: свако се пре или касније нађе у лавиринту сопствених измишљотина” (Басара 2014: 8). Доспевајући у то место наратор је свестан властите подвојености на младића који је замислио рибарско насеље и у њему има статус митотворца и одраслог човека који је ту да забележи чињенице: користећи се алегоријом аутор српску стварност изједначава са младалачким бунцањем, јер његова се имагинација „отела контроли и потпала под јурисдикцију државе – ни краљевине ни републике – која се у ретким енциклопедијама може наћи под именом Етрасција” (Басара 2009: 16–17). Ако је забачено село на полуострву (Крштрмрк) исход пишчеве имагинације, онда и доспевање у тај простор и упознавање са туђим рукописима припада његовој имагинацији, те је наратор не само заменив са свим протагонистима романа којима даје реч, већ је и замешатељство око ауторства/идентитета важан део на коме почива сатира. Басара персифлажи излаже и српске прилике и сам дух романа који исписује. Ако нема чврстих идентитета (а то је полазиште читавог Басариног опуса, па и овог романа), онда нема ни догађаја који нужно из њих прозилазе, ни преображаја који нешто значе – све је случајно, конструисано и нестварно. Уосталом, напором да се читаоцу јасно да на знање да је реч о конструисаном свету, а у исти мах успостављањем низа аналогича између конструисаног и стварног света, Басара испуњава сатиричну и субверзивну приповедну функцију.

Басарино поигравање ауторством и стварање оквира у коме је све могуће служи и томе да се стварне друштвене прилике у Србији с почетка деведесетих година – које је у роману лако препознати – прикажу као разумом недомашиве. Идеја Велике Етрасције коју на уму има Председник, рат који води „кришом од међународне заједнице”, идеологија народа-жртве против којег је окренут читав свет, све то јесте део српске реалности, коју Басара у свом роману представља као наднаравну. Пишући роман у часу док грађански рат који је означио распад Југославије још траје, Басара оштре иронијске жаоке усмерава ка Председнику који је тврдио да у том рату Србија не учествује, али и против менталитетских црта и националне некрофилне мартириологије („Мртви су наше највеће богатство [...] Држава која има такве мртваце не треба да брине за будућност” – Басара 2009: 90, 91–92). Управо

преломљеност приче кроз вишеструка ауторства, фантазмагорични оквир у који су смештени туђи текстови представља средство оштрог иронијског обрачуна са српском стварношћу деведесетих. Иако је реалност у *Уклетој земљи* условљена текстуалношћу – а познат је постмодернистички отклон од мимезе – у Басарином роману је присутна, истина гротескно изобличена, референцијалност у оној мери у којој је то сатира као „прегенерички жанр” захтева, јер је у сатири „управо референцијална функција доминантна” (Најт 2004: 47).

Гротескна изобличеност Етрасције – нарушена су основна начела и законитости стварног света – кључни је разлог због којег се Кинкејд не сналази у новој средини. У *Уклетој земљи* побркане су стране света „због хира локалних моћника” (Басара 2009: 18), она има и властите мерне јединице, тако да један километар износи 385 метара, али кроз поступак комичног претеривања пробијају се реалије које српски читалац препознаје као блиске. У новој средини коју Кинкејд доживљава као „републику злих духова” и „краљевину ноћних мора и халуцинација” (Басара 2009: 50) доминира аспурд и само посредством прихватања те чињенице Етрасција може бити, ако не баш схваћена, а оно бар простор у коме јунак може како-тако да опстане.

Појавност се састоји од изрека и пословица, поступци и пројекти имагинације имају трајне последице, а верификација постојања Етрасције одвија се њеним уношењем у енциклопедију. Релативизовање односа узрока и последица и указивање на то да је реч старија од дела, те да превасходно реч обликује стварност, што је присутно широм Басариног опуса, овде је доведено у тесну везу са моћи имагинације. Оно што производи пишева машта, упркос свим претеривањима, толико наликује на читаочеву стварност, да је сатирична оштрица садржана већ у поступку њиховог изједначавања. „Идеолошка слобода која за тренутак блесне у сатири” (Петровић 2014: 15) у Басарином роману се заснива на поставци да не постоји позиција која је изван идеологије: будућности нема, али то човека не лишава могућности да се игра, макар и напуштањем једне у корист друге идеологије. Ако је сатира озбиљна, оштра критика, која је кроз историју одређивала и судбину писаца, у роману чије је полазиште да не постоји ништа озбиљно, јер не постоји ништа стварно, све је маска и сви носе маске, њена се функција битно мења. Њен циљ није ни поука ни морал – сатира је у *Уклетој земљи* позив читаоцу на развлашћивање властитих маски (онако како то чини аутор појављујући се као преводилац књиге коју чита „случајни туриста”, али и као Салман Басри) да би разабрао како ваља живети у једном конструисаном свету. „Игра почива онкрај подвојености мудрост-лудост, онкрај истине и неистине, онкрај добра и зла. Иако је играње духовна дјелатност, оно по себи не поседује никакву моралну намјену: ни врлину ни гријех” (Хојзинга 1992: 14).

Већ одреднице о Етрасцији, унете у енциклопедију, јасно упућују на то да је реч о Србији: познате историјске чињенице, које то осветљавају, објашњење су необичним, хуморним разлозима (нпр. војска је извела пуч незадовољна новим кројем униформи), што је поступак Басариног апокрифног читања историје који ће примењивати у низу каснијих романа: *Почетак*

буње против дахија, *Смрт Марте Коен*, *На Граловом трагу*, *Успон и пад Паркинсонове болести*. Осим тога, „Етрасција се умирити не може. То је стих из наше народне песме – дакле истина” (Басара 2009: 134). Већ овде, како ће касније у *Атласу псеудомитологије* језгровито, али експлицитно исказати, Басара утврђује митомански образац који влада српском историјом, односно историографијом и стварношћу. У *Уклетој земљи* присутан је низ антропонима (ту су и топоними, имена организација, институција, предузећа, производа – види: Кирфел 2006: 498), унеколико модификованих, али довољно препознатљивих, од Николе Пашића, Његоша, Вука Караџића и Ива Андрића, до Тита и Душана Силног (Nikolas Pa&ki, Negusht, Lev Ceri, Iiivo Andry, Joan Ambroz Tothus, Psycho Sylni), али и имена која алудирају на стварне личности (Председникова жена Мерјем) и указују на везу са контекстом, значајно повећавајући иронијску и сатиричну оштрицу романа. „Облик имена [...] се пуни садржајем који је пре свега детерминисан ауторовим интенцијама” (Кирфел 2006: 495).

Сви су јунаци *Уклете земље* поједностављени, представљени по једној или свега неколико носећих карактеристика, које су доведене до пароксизма: владар Етрасције је апсолутиста и сви његови чиновници и речи извиру из тог својства; Кинкејд готово да и нема карактер, све што читалац о њему сазнаје одвија се у кључу шокантних новина које га запрепашћују и доводе у неугодне околности у новој средини. Хотимично чинећи од њега празну фигуру која није обавезана својим устаљеним карактеристикама (то је јунак чија је чак и сексуална оријентација непозната њему самом: најпре тврди за себе да је геј, а потом да се преварио у том мишљењу, само да би могао устврдити да су у новој средини мушкарци „пасионирани хомићи” – Басара 2009: 67), Басара ствара фарсичну атмосферу, отворену за лакрдијашење и вулгаран хумор. Једино што одликује Кинкејда јесу његова позитивистичка уверења, која у новој средини бивају пољуљана, о чему и пише пријатељу Тонију. Епистоларна форма у оквиру романа и има ту функцију да читаоца информише о променама које се дешавају јунаку, а које коментарише његов пријатељ: „Премештај и унапређење су те, како видим, до те мере избациле из колосека да у први мах нисам поверовао да ми то ти пишеш” (Басара 2009: 69).

Мада позитивиста, одмах по доласку у земљу Кинкејд се жени само зато што му је за тај дан тако предвиђао хороскоп, али је његова прва супруга, Клио, убијена на венчању, и не само да се то убиство у Етрасцији не истражује, него се и оправдава: „Да ли знам да је Дунум препун војника који су са ратишта дошли на одсуство и који су нервозни? На сваком крову, у свакој куполи има их по неколицина који пију *raku* и с времена на време упуцају неког цивила. Они су – то би требало да схватим – месецима у рову, у борби прса у прса гледају смрти у очи, често немају ни хлеба, да се и не говори чега се све другог лишавају. Е сад, кад виде да се цивили венчавају и веселе као да није рат, често се догоди да из беса убију младу” (Басара 2009: 43). Ирационалност и бесмисленост збивања Басара наглашава понављањем истоветне ситуације: Кинкејд се и други пут жени, али и друга супруга му бива убијена. У Етрасцији, земљи у којој постоји дневни и ноћни кривични законик, јунак је опљачкан и разодевен, потом силован од стране агената безбедности.



Излазак из обичног живота – када Аноним постаје туриста у измаштаном месту – збива се без његове воље и одлуке, стога што имагинација односи победу над стварношћу. По тој се нужности, по одговорности према имагинацији, аутор нашао у свету у коме је све могуће, јер предочена текстуална стварност нема никаквих ограничења. Не постоји логика фабуле или карактера која би обуздала његову разиграност и разузданост (реч је о апсурдном простору: место у које доспева за месец дана од малог насеља, „селендре”, постаје густо насељен приморски град). Одржавајући у исти мах карактер неверовања (обрео се у свету који је имагинирао 30 година раније) и веровања (тај свет препознајемо као стварност деведесетих година), што Хојзинга наводи као важно својство игре (1992: 28), Басара ту амбивалентну позицију пренаглашава непрекидно је држећи у читаочевом видокругу: тако се све време одржава утисак нестварности, сучељен најчешћем списатељском труду око уверљивости.

Излажући сатири стварност Србије, њеног председника апсолутисту и морални пад њених становника, Басара не подучава, него се окреће смеху, као лековитом методу – „код Басаре у првом плану стоји катарзично и ослобађајуће дејство комике, која смањује притисак збиље и њоме узроковане тензије” (Цидилко 2019: 87). Ако је игри супротна стварност, како то тврди Хојзинга,<sup>3</sup> онда је креирање једне имагинарне земље која почива на до крајности доведеним премисама постојеће, идеалан простор поигравања са стварношћу. Иако у роману нема ниједног веселог догађаја, у њему преовлађује ведар тон. Један од најболнијих догађаја у стварности – губитак брачног партнера – у *Уклетој земљи* јунака оставља потпуно равнодушним, тек зачуђеним. Оно што је иначе одређујуће за личност, у Етрасцији је случајно: зато је пре свега укинута очекивани каузализет. Свака игра „има њој својствена правила” (Хојзинга 1992: 17), а расположење је „у игри у бити нестално” (Хојзинга 1992: 25): и Басарина разиграност у „Уклетој земљи” почива на правилу да је свака ирационалност дозвољена. Уосталом, као што аутор доспева у насеље замаштано још шездесетих година, и владар Етрасције казује да је своје мемоаре написао унапред, још седамдесетих година.

Тврдећи да је култура настала из игре, Хојзинга опажа да се модерна култура ретко игра, „а када нам се таквом и чини, игра јој је лажна”, мада указује на то да сваки уметнички покрет који се удружује „на темељу неког -изма који служи као лозинка (...) можемо означити као играчку заједницу” (Хојзинга 1992: 182). Басара позицију хомо луденса задржава безмало у читавом опусу и то је разлог што његово дело, било да је предмет позитивне или негативне критике, увек остаје некако по страни у односу на друге српске ауторе, припаднике оног -изма међу које га најчешће смештамо.

А хомо луденс – узимајући на себе различите маске, па и маску разуздане луде – по себи представља дистанцу у односу на друштвено корисног човека, човека који производи, ради, аналитички мисли и идеолошки се ангажује и

<sup>3</sup> „За нас је *игри* супротна *збиља*, у посебнијим случајевима и *рад*, док *збиљи* можемо супротставити и *шалу*” (Хојзинга 1992: 45).

позиционира. Према томе, маска луде представља хотимичан вид отпора. У самој игри садржана је одредница његове слободе, могућност освајања слободе. Стога се приповедач, на уста Салмана Басрија, ограђује и од левице и од деснице, смеху излаже апсолутисту али и његову ништавну опозицију, а Естрацију у којој је све наопако сматра тек почетком – она ће метастазирати и обухватити свет. Оно што одликује српску стварност, а због чега европски амбасадор доживљава раскол са ранијим уверењима, стављено је у средиште текста, али је Басарин циљ укупна, а не само српска стварност, коју доводи у питање са становишта њене отпалости од Бога, њене онтолошке неутемељености. Ни у *Уклетој земљи*, као ни у другим романима Басариним, који јесу ангажовани, полика и идеологија нису узроци кварежи у друштву и човеку, већ последице. Зато у приповедном свету Светислава Басаре наде нема, нити је може бити, али има раскошног хумора, бурлескних ситуација и проицљивих иронијских интерпретација реалитета – један пример је инвентивна контекстуализација синтагме фреквентне деведесетих година прошлог века „вековна огњишта” („Наша су вековна огњишта и у паклу” – Басара 2009: 96). Ако је важна функција сатире „да обележава и штити границе” (Најт 2004: 9), онда се чини да је у „Уклетој земљи” Басара сатиричном репрезентацијом означио свет који себе схвата смртно озбиљно, продубљујући тиме властиту деструктивност.

## ИЗВОРИ

- Басара 2009: Svetislav Basara, *Ukleta zemlja*, Beograd: Laguna.  
 Басара 2008: Svetislav Basara, *Nova Stradija*, Beograd: Dereta.

## ЛИТЕРАТУРА

- Кирфел 2006: Сабине Кирфел, Лична имена као лексичка особина у новијој српској прози на примеру романа *Уклета земља* Светислава Басаре, *Реч – морфолошки, синтаксички, семантички и формални аспекти у српском језику*, бр. 1 (35. 1. 2006), 495–508.
- Мекхејл 1987 (2004): Brian McHale, *Postmodernist Fiction*. London; New York: Routledge. Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Најт 2004: Charles A. Knight, *The Literature od Satire*, New York: Cambridge University Press.
- Петровић 2014: Александар Петровић, Сатира као дионизијска хеуристика и мапа будућности, *Сатир, сатира, сатирично: Српски језик, књижевност, уметност: Зборник радова са VIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25–26. X 2013)*, Крагујевац: Филум, 13–19.



- Рогач 2013: Маја Рогач, „Портрет једне пародије”, *Савремена српска проза, зборник број 25: Књижевни портрет Светислава Басаре*, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 11–20.
- Хојзинга 1992: Johan Huizinga, *Номо луденс: о подријетлу културе и игри*, Zagreb: Naprijed.
- Цидилко 2019: Весна П. Цидилко, Политичка сатира у књижевном делу Светислава Басаре, *Србистика данас*, IV, 77–88.

Jasmina M. Ahmetagić

THE SUBVERSIVENESS OF HOMO LUDENS: IRONY AND SATIRE  
IN SVETISLAV BASARA'S „CURSED LAND” („UKLETA ZEMLJA”)

(Summary)

We analyzed the role of irony, satire, farce, grotesque, and absurd in the shaping of Svetislav Basara's fictional world using his 1995 novel „The Cursed Land” as an example. We illustrated the writer's relationship towards Radoje Domanović, the founder of Serbian satire, but also the writer's reliance on postmodernist strategies of shaping space and time in the novel, as well as his construction of the relationship between fact and fiction. In „The Cursed Land”, Basara swoops down on tribe mentality, totalitarianism, and paranoid discourse, guided primarily by the subversive value of his own text, as he establishes a firm connection between the novel and his essays from „The Atlas of Pseudomythology” (2018), i.e., between political and literary discourse. Behind the satirical and allegorical story of „The Cursed Land” stands the unfettered play of homo ludens who tests the simulacral nature of reality and asks ontological questions, refusing to limit the space of his narrative freedom. Although with varying esthetic effects, Basara is the only contemporary Serbian writer who is consistently socially engaged and who uses the aforementioned narrative tools in nearly his entire opus.

**Key words:** „The Cursed Land”, Svetislav Basara, satire, homo ludens, identity, ideology.