

УДК 821.163.41.09 Михаиловић, Драгослав
<https://doi.org/10.18485/godisnjak.2016.11.16>

Милан С. Потребих*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 05. 10. 2016.
Прихваћен: 20. 10. 2016.

КОМПОЗИЦИЈА РОМАНА *ПЕТРИЈИН ВЕНАЦ* ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

У овом раду се роман *Петријин венац* настојао сагледати у светлу појединих семиотичких концепција. Проблем његове композиције покушао се тумачити помоћу семиотичког разумевања функције оквира у уметничким делима.

Кључне речи: семиотика, знак, култура, техника сказа, композиција, тачка гледишта.

На почетку романа *Петријин венац* као својеврстан увод у приповедање, који је уједно и увод у свет књиженог дела, стоји кратки прозни фрагмент који носи симболички наслов „Пи воду и ћути”. Приповедање на почетку романа почиње *in medias res* усредсређујући се на опис једног догађаја из Оканске болнице коме је јунакиња својевремено присуствовала – жена доводи болесно дете код доктора Ћоровића који прави узрок дететове болести открива у једној заблуди о дојењу. Описани догађај добија и епилог у коме се јавља, као у баснама Доситеја Обрадовића, једно крајње необично наравоученије – докторов исказ о узроку болести бива протумачен из Петријине тачке гледишта:

Овде је једно време живео један Црногорац. Он је говорио: човек ти је потребит за то и то. Е па тако. Човек је потребит за воду. Не можеш без њу. Ништа воду не може да одмени. То запанти. Ни млеко ни пиво ни ракија. Нема то. Не надај се. Пи воду и ћути, гледај главу да избавиш. А ни то нећеш задуго. То ти је (Михаиловић 1994: 6).

* milanpotrebic@gmail.com

Прича о страдању детета претвара се, тако, у параболу о животворном, магијском својству воде која ће се варирати у Петријиним причама о људском страдању, боловању и исцељењу.

Наравоученије те приче о исцелитељском својству воде једним делом произилази и из колективне свести о *табуисаној радњи*, на основу чега можемо закључити како се у свет овог књижевног дела укључују и неки елементи из народног веровања. Узимајући у обзир семиотичко становиште о култури као о скупу функционално зависних знаковних система у оквиру којих је и језик народног веровања одговарајући подсистем (тј. *другостепени моделативни систем*, в. Петковић 1995: 71), одређен унутрашњим устројством сачињеним од *забрана*, може се рећи да је Петријина тачка гледишта у доброј мери *одређена* особеностима културе чији је она део. Иако је то несумњиво тачно, не треба преурањено закључити како се Петријино гледиште у потпуности подудара са становиштем изворног народног веровања. Однос је заправо *динамичан* и унеколико сложенији јер ваља имати у виду да свет овог књижевног дела моделује свет из другачијег времена, који подразумева другачији друштвени и културни контекст.

Занимљиво је што ова прича може нешто да нам открије и о приповедном поступку који игра значајну улогу у процесу уобличавања композиције дела. Анализирајући структуру приче о страдању детета из уводног прозног фрагмента, Јеремић добро запажа како она заправо уопштено илуструје „природу приповедачевог односа према грађи” откривајући нам две доминантне тежње у приповедању: да се да опис догађаја и да се изнесе закључак „што га такав догађај може сугерисати” (Јеремић 1976: 174). Ове две тенденције у приповедању Јуриј Лотман је одредио као *фабулативни* и *митолошки* принцип: „Тако се у сижеу (и шире – у свакоме приповедању) могу да издвоје два аспекта. Један од њих, када текст моделује цео универзум, може да се назове митолошким; други, који одражава неку епизоду из стварности – фабулативним” (Лотман 1976: 280). Митолошки принцип би у овом одељку одговарао тежњи лика-приповедача да износи уопштено наравоученије о магијском узроку болести. По Лотману, књижевна дела без фабулативног принципа су могућа док је немогућ обрнут случај – свако представљање стварности у књижевности неизбежно ствара моделе универзалног карактера и митологизује стварност (в. Лотман 1976: 280–281). Митолошки принцип је пак нераскидиво везан са оквиром уметничког дела, а тај оквир је одређен семантиком почетка и краја (в. Лотман 1976: 280).

Ако узмемо у обзир Лотманово тврђење како почетак у књижевном делу има одредбену функцију („Почетак има одредбену моделативну функцију – он није само сведочанство о постојању, него и замена касније категорије узрочности. Објаснити појаву значи и указати на њено порекло.”, Лотман 1976: 282) јасно нам је да је прича о страдању детета заправо уведена овде да *открије* и *објасни* недокучиво порекло људске болести и страдања. Семантика краја пак „активира обележје циља” (Лотман 1976: 284), и отуд је тесно повезана са значењем наравоученија – епилог, тј. исход описаног догађаја му заправо обезбеђује заокружени *смисао* и омогућава уопштавање и тумачење: „Зато је за нас толико значајан добар или лош крај: он не сведочи само о завршетку неког сижеа, него и о конструкцији света у целини” (Лотман 1976: 286).

У уводном прозном фрагменту семантика почетка је двоструко актуализована: на ужем и ширем плану. Прича о смрти детета добија функцију примера за наравоученије, на основу ње ће приповедач, како се приповедање буде ближило крају, тумачити уопштени узрок људског боловања и страдања. На ширем плану, овај уводни текст чини уоквирену смисаону целину која и сама добија функцију *знака* (његово симболичко значење је сажето у наслову) који нас уводи у причу о Петријиној судбини.

Посматран у контексту пищевог опуса, уводни фрагмент би могао чак и да преузме улогу *епиграфа* који је у збирци приповедака *Фреде, лаку ноћ* и роману *Када су цветале тикве* битно одређивао рецепцију дела: „Без сумње је тачно у критици запажено да овакав епиграф тежи да образује угао под којим би требало посматрати догађаје и судбине, као и да наговести мисаону дубину књиге” (Јеремић 1976: 158). Разлика се пак читује у томе што је у претходним делима „патинирани” „високи” стил епиграфа стајао у опреци са дијалекатским или жаргонским говором јунака-приповедача. На основу тога можемо закључити како је Михаиловић у овом роману покушао да оде корак даље у истраживању неискоришћених могућности српског језика тиме што је патетичност високог стила и богатство значења (које се традиционално остваривало употребом језика блиског стандардизованом књижевном језику) покушао да досегне сведеним али живописним говором (идиолектом) јунакиње романа.

Након кратког, уводног прозног фрагмента долази друга, развијенија прозна целина која носи наслов „Увеличане слике и досадне мачке”. Осим што је очигледно дужа, она има и сопствену композицију будући да је подељена на мање одељке (као што је случај и код свих наредних осим код треће, о чему ће касније бити више речи). У оквиру поглавља смењиваће се две поменуте тежње јунака-приповедача: да приповеда о

одређеном *доживљају* и да се поводом њега изнесе накнадни коментар, тј. *наравоученије*. Иако смена ових тенденција не мора увек да се поклапа са почетком и крајем појединих одељака унутар прозне целине (понегде се приповедачев коментар налази на крају одељка, а понегде на почетку наредног), ипак прелазак са просекутивног приповедања на ретроспективно увек сигнализира *излазак* из приповедног оквира, док изношење *наравоученија* подразумева његово, макар и кратко, актуелизовање – јунакиња престаје да приповеда о прошлости и, враћајући се у тренутак говорења, саопштава слушаоцу своје накнадно стечено искуство.

Како запажа Борис Успенски, излазак из приповедног оквира прати не само промена тачке гледишта на просторно-временском и фразеолошком плану (уп. Успенски 1979), већ често и промена на психолошком плану, будући да се приповедач *саживљава* са својом некадашњом тачком гледишта чак са својим, некада, „ограниченим знањем”: „приповедач може да пређе на унутарњу (с обзиром на дело) тачку гледишта, преузевши, на пример, тачку гледишта неке личности, са карактеристичним за ту личност ограниченим знањем о ономе што ће касније бити, – и ми заборављамо на то да је цела историја била унапред решена, што нам је било наговештено” (Успенски 1979: 207).

Како Петрија приповеда о сопственој прошлости и то јој омогућава да наизменично мења две позиције: с једне стране, она *гради* неизвесност поистовећујући се са својом некадашњом просторно-временском, фразеолошком и психолошком тачком гледишта а, са друге, може да антиципира догађаје, да их коментарише и тумачи, преузимајући повлашћену позицију приповедачке инстанце.

Имајући то у виду, занимљиво је што приповедни оквир уобличен техником *сказа* увек актуелизује *спољашњу* тачку гледишта у односу на јунакињу – на почецима мањих и већих прозних целина ми њу обично *посматрамо* из угла њеног неименованог саговорника коме она, у садашњости окружена „досадним мачкама”, најчешће одговара на питања о свом некадашњем животу: „Не немам децу. Имала сам с првог мужа.” (7), „Ма не. Ма не плачем. [...] Исплакала сам ја моје сузе, одавно. То ми сад, мора бит, ракија отуд цури” (10), „Шта је после било? Па било је свашта ко на вашар, ко што међ људи мож да бидне” (Михаиловић 1994: 34).

Насупрот томе, излазак из приповедног оквира увек постепено актуелизује *унутрашњу* тачку гледишта. У том смислу, једна од најупечатљивијих епизода из друге прозне целине представља причу о страдању првог детета; за њу се може рећи да открива *праузрок* јунакињине и *кључ* који, касније, отвара пролаз у њен унутрашњи свет. Прича започиње опи-

сом свакодневице једне жене са села да би незадрживо *привукла* пажњу слушаоца описом оног трена у коме окопавање кукуруза у пољу наједном добија неочекивано кобан обрт: „Кад, негде око подне, може бит око два може бит око три, мен одједанпут нешто секну преко стомака. И поче да увија. Стеже ме тако, стеже, ћу да пукнем. Па брзо отпусти, ко да се шалило” (Михаиловић 1994: 11).

Трауматски шок због смрти првог детета постаће прекретница у Петријином животу. Нарочито су упечатљиви и важни описи њеног брижног, заштитничког поступања са мртвим дететом – они ће антиципирати сцене из њеног чудесног сна: „Умотам мог синчића у ону реклу и метнем на крило. Грлим га онако ледног, љубим му лице земљано. Шапућем му нешто што сем њега ники не сме да чује. Молим га да ми опрости што сам га занела кад нисам умела да га донесем” (Михаиловић 1994:19). Завршетак приповедања о овој успомени, као што смо претходно истакли, привремено враћа јунакињу у садашњост где она може, поткрепивши своје речи искуством, свом слушаоцу да саопшти једно сложено *наравоученије* о природи човековој:

Човек ти је така живина – све заборавља. Не знам како бол да има, најзад ће увек да га одбољује и да заборави. И продужи да живи ко да га није задесило ништа страшно. Панти још понешто од то, није да је баш све заборавио, ал то некако као кроз маглу, ко да се десило неком другом, не њему. Така је то стрвина. Воли да живи живина (Михаиловић 1994: 19–20).

Друга прозна целина, у извесном смислу, још увек је уско повезана са семантиком почетка, у њој се читалац, стављен у позицију слушаоца, још увек *уознаје* са најважнијим појединостима из Петријиног живота: историјом њеног првог брака, одласком из родног села, радом у кафани Добра Срећа, упознавањем са другим мужем, другом удајом, итд. Семантика краја оквира пак може се уочити на крају ове друге прозне целине где нам Петрија саопштава *епилог* појединих догађаја о којима је приповедала. У том смислу, нарочито је занимљив опис остварења Петријине клетве која, на крају, стиже свекрву. Овај мотив је важан јер ће се понављати и у опису *казне* неких будућих Петријиних злотвора:

Моја свекрва кучка Вела Бугарка умре у Вишњевицу баш онако ко што сам јој ја прорекла. Ни у сан нисам могла да сањам да ћу баш толико да потревим. [...] Нико није имао свећу да јој припали нит ју је ики видо све док се није укретила. Сам још да је липцала у она амбар ди је моје дете уморила, па би ми срце легло на место (Михаиловић 1994: 34–35).

Трећа прозна целина, која носи наслов „Лежи ми сестро у крв да ти кажем која си”, има јако занимљиву функцију у склопу романа. Као што

је напоменуто, она није подељена на одељке (нема дигресија, као и уводна прича) већ је дата као целовита историја једног необичног Петријиног боловања. Надовезујући се на наравоученије о злој свекрви из претходне приче, Петрија свом слушаоцу описује свој први сусрет са магијом. Наиме, како ни један од доктора не успева да открије узрок Петријине болести, њу на крају одводе код врачаре где је дат упечатљив опис магијског ритуала (са инкорпорираном бајалицом):

Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем шта си и кака си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем како ти се пише на овај и на онај свет.

Пљусну она олово у воду. Зацврча то там, диже се пара на нас.

Она чучи над лавор и кроз ону маглу гледа у њега. А изгледа, бога ти, тако кај се запалила па гори. Кај да на небо оће да полети. Богами (Михаиловић 1994: 52).

Оно што је у овој причи о Петријиним боловању и исцељењу код врачаре нарочито занимљиво јесте то што се у њој, у једном упечатљивом опису, може открити имплицитно изнет аутопоетички коментар о приповедном поступку и композиционом устројству овог романа. Наиме, у тренутку када врачара жели да Петрији открије узрок њене болести, она ће јој рећи да погледа у то што је из себе избацила у лавор:

’Де сад погледни у леген.’

Устанем ја, погледнем. Кад оно там, на дно му се цео прстен уватио од иста онака живина зрнаца ко она што ми она давала да пијем. Једно до друго. Цео венац, ко да си и на конач нанизао. Сви једнаки, цакле се ко дефски дугмићи (Михаиловић 1994: 60).

У овом необичном опису видимо да се симболика венца из наслова дела на изненађујући начин повезује са сликом низа живиних зрнаца у лавору. Није занемарљиво што врачара Петријино тровање живом лечи управо тако што јој даје да прогута зрно живе – оно се указује истовремено и као отров и као лек. Симболика венца од живе упућује на то како у свакој од ових појединачних прозних целина Петрија заправо покушава, увек изнова, да проникне у ту алхемију живота и смрти коју је током своје болести закратко угледала. Зато она у својој причи бира и тумачи те карактеристичне *егзистенцијално граничне ситуације* – њена лична несрећа и болест показали су јој како управо оне огољавају *истину*, откривају *митски праузрок* људског страдања и обзнањују тајну исцељења.

Епилог друге прозне целине опет актуелизује семантику краја у оквиру, будући да је у њему описан последњи разговор између Петрије и њене свекрве. Виновник Петријине болести, мајка њеног другог мужа, сада на умору мора да тражи од снахе опроштај како би јој душа отишла

на онај свет. Када јој Петрија буде великодушно опростила, свекрва ће преузети улогу резонера и својим покајничким речима расветлити завршницу ове треће прозне целине једним упечатљивим *наравоученијем*: „Много сам грешила. Човек, Петријо, у свој век направи многе грешке и многи греови. И кад овако дође под крај, треба да му се опросте. Човек је будала, Петријо. Роди се ко будала, и цео век проживи ко будала” (Михаиловић 1994: 64). Као што је и досада био случај, семантика краја или *исхода* заправо имплицитно открива Петријин вредносни став (уп. „Тачка гледишта на идеолошкоме плану”, Успенски 1979) према ономе о чему приповеда. Како нарација буде постепено одмицала свет из Петријине приповести ће постепено откривати законитости свог устројства, једна од њих је и та да зло на крају увек стигне заслужена казна.

Четврта прозна целина, која носи наслов „Велика опасност и вешта одбрана од вештице”, очигледно се, као прича о враџбинама и вештичарењу, надовезује на претходну али код ње већ можемо да уочимо необично развијање и усложњавање композиције. На овом месту можемо констативати како се у роману *Петријин венац*, заправо, *градацијски* нижу делови од којих је сачињена композиција.

Као што смо видели, на почетку романа је прва, изразито кратка, прозна целина која нас уводи у *свет* дела (има улогу као уводни прозни фрагмент у збирци *Фреде лаку ноћ* или епиграф у роману *Када су цветале тикве*). Након ње долазе две скоро симетричне прозне целине: друга, у којој се упознајемо са кључним појединостима из јунакињиног живота, и трећа у којој имамо инкорпорирану аутопоетичку *причу о причању*. Слика низа једнаких живиних зрнаца пак не одговара двема прозним целинама које следе: четврта прозна целина је скоро троструко дужа од претходне две, а пета је скоро троструко дужа од четврте. Иако поменута тенденција делује необично, она се једним делом може разумети ако покушамо да замислимо комуникациону ситуацију која је представљена у приповедном оквиру.

Иако о Петријином слушаоцу немамо непосредних сазнања, несумњиво је да он и Петрија временом постају све *блискији*. Петријин *гост* све мање бива странац, а све више се преобраћа у „саучесника” од кога она може да „потражи разумевања за своје људске недаће” (Јеремић 1976: 169). Имајући то у виду могли бисмо претпоставити како се у тој *градативној* тежњи испољава фабулативни принцип, тј. тежња да књижевност *веродостојно* „одражава неку епизоду из стварности” (Лотман 1976: 280), али, као што ћемо видети како се будемо примицали крају оквира књижевног дела, градацију у обиму композиционо уобличених

делова приповести пратиће и градација у сложености њихове унутрашње структуре. Усложњавање форме књижевног дела подразумева и већу исцрпност *естетске поруке* – отуд све *развијеније* и *разгранатије* приповедање код читалаца може да створи утисак као да Петрија све гушће и богатије плете свој венац.

Из тог разлога, у четвртој прозној целини, која носи наслов, „Велика опасност и вешта одбрана од вештице”, она може да уведе заиста опширне дигресије, каква је она о трагичној љубави између Витомира и Љиљане, а може и да се упусти у тумачење и преиспитивање неких заблуда каква је, по Петријином мишљењу, заблуда о вештицама.

У претходним прозним целинама, видели смо како се свет књижевног дела усложњава интегрисањем елемената из народног веровања. И у овом поглављу се успоставља сличан однос *семантичког пресека*: на самом почетку приче Петрија рачуна на саговорниково познавање описа вештице из народних приповедака и предања како би га заправо *негирала* настојећи да кроз своју причу и тумачење приче *изгради* ново значење речи вештица.

Овакавом опису нове вештице, у Петријиној причи, одговараће лик сеоске бабице Пелагије. Злокобна својства њеног врачања дају се наслутити и код описа њених *несталних* руку, које су у сталном покрету „кај с неки железнички барјакчићи, кај да су јој неки сикирчићи, па с њи нешто креше, ел пловчи кљунови, па с њи ришка по бару” (Михаиловић 1994: 71). Праву представу о њеној делатности читалац пак добија из Петријиног сведочанства: „И тако Полексија није жене само порађала но им је, богами, радела још нешто. Ако си, да кажемо, остала тешка, а имаш много децу и немаш више са шта да и раниш и ди да их држиш и сад не би тела да га донесеш, отиднеш код њу и она ће ти то среди” (Михаиловић 1994: 72).

Четврта прозна целина се завршава епилогом у коме Полексија бива кажњена, али не само затвором у који ју је Петрија сместила, већ и законитошћу судбине која ће од њене жртве, ћерке Љиљане, створити њеног будућег злотвора: „Бије сад Љиља њену матер ко да јој се не знам за шта у њен живот свети. Бије ју, па јој кожу с леђа смиче. Сам пуца то по Горње Окно” (Михаиловић 1994: 152). Тако и у четвртој прозној целини видимо функцију оквира: на почетку се преиспитује нека појава у свету каква је вештичарење, то покреће приповедање које се надаље развија у суже са посебним епизодама и дигресијама (*прича у причи*), и на крају, *исход* приче открива празурок који Петрија у улози приповедача може да тумачи учитаваши суптилно свој вредносни суд у свет књижевног дела.

Пета и последња прозна целина романа носи наслов „Небески свирачи”. Као што је претходно истакнуто, *градацијски* устројен поредак међу деловима који чине композицију романа кулминира на крају. Та тежња се не одражава само на обим последње прозне целине, већ и на свеукупно значење које се гради и износи њеном формом, будући да она, у односу на претходне, има најсложенију унутрашњу организацију (подељена је на три дела од којих сваки има посебне одељке). Као што је уводни фрагмент, захваљујући оквиру, добио семантички повлашћено место почетка, тј. увода у причу, тако последњи део романа има наглашену семантику краја – од њега ће се очекивати да расветли значење целокупног света књижевног дела. Отуд ће симболика његовог наслова постати јасна тек на његовом завршетку који подсећа на музички *крешендо* у коме се спајају и стапају сви елементи Петријине приповести остварујући митски принцип по коме слика света у књижевном делу моделује читав универзум.

Што се поменуте промене тачке гледишта тиче, у овој прозној целини постоје јединствене епизоде које нам откривају тајне просторе Петријиног унутрашњег света. Прва од њих представља опис Петријиног сна, ако се удубимо у његов садржај видећемо како се у њему варирају сви кључни догађаји из њеног живота – сви страхови и све несреће које је проживела. Петријим сан, тако, започиње једном необичном сценом у кући њеног првог мужа где њен други муж, Миса, стоји испред фуруне и нешто у њој пече. Када се буде приближила и покушала да разбере шта је то, Петрија ће на своје запрепашћење угледати своје дете које се унутра игра, потпуно несвесно опасности у којој се налази: „Лежи оно там на трбушћић, с ножице позади, код ватру. Кад одовуд дође она кашика да га онако посипе, оно загњури главу у кајгану. Чим се кашика врне према врата, оно главицу подигне. И док му се та јајца сливају и отежу преко лице и очи, усправи се онденак на лактићи и насмеје ми се” (Михаиловић 1996: 173).

Након те спознаје, Петрији ће се указати и прилика њене покојне свекрве. У сну свекрва неприкривено покушава да нашкоди детету, а тим призором из сна се додатно семантички *боји* опис Петријиног заштитничког поступања према мртвом детету дат у другој прозној целини:

Зинула сам већ тако, да га опоменем, кад одједанпут однекуд искочи моја некадања свекрва Вела Бугарка, Добривојева мајка. [...]

Она отуд вуче ону пекарску лопату; видиш како јој се увија у руке. Па кад навали с њу на мене. И – ду! ду! – двапут ми оно детенце у руке удари по главу (Михаиловић 1994: 176).

Необични описи из Петријиног сна су интригантни јер нам *откривају* о јунакињи оно што она сама не сме (или не може) непосредно да искаже, већ увек мора да га уткива у неку, тобоже, узгредну причу из живота.

Прелазак на унутрашњу, психолошку тачку гледишта одиграће се и у другом делу ове пете прозне целине у још једној епизоди где Петрија слушаоцу, уз доста колебања, исповеда једну тајну. Заплет ове приче је наговештен већ на самом почетку пете прозне целине у Петријиној причи о казни због *греха* који је починила. Петријино разумевање греха, који се састоји у томе што је садила купус за време празника Свети врач, открива један специфичан спој хришћанске симболике и народног (паганског) веровања. Видимо, заправо, како Петрија меша хришћански обичај да се за одређени празник не ради, са системом табуа који постоји у прастарим веровањима – отуд није необично што њен Свети Врач „злопамтило велико” може подсетити на хировитог Усуда из народне бајке.

Међутим, и на почетку другог дела ове последње прозне целине, опет, видимо како се однос према народном веровању унеколико усложњава; пресецање двају моделативних система *ствара* нов, особен свет књижевног дела. Већ на почетку описа тегоба које има са десном руком, Петрија ће нам навестити како заправо постоји и прикривени узрок болести. Она сама признаје да га је радо прећутала пригрливши објашњење које јој пружа вера у то да се огрешила о црквени обичај: „И право да ти кажем, чим сам то доконала – а знам да има још нешто, ал се градим да нема – у себе ми некако готово лакше дошло” (Михаиловић 1994: 252–253). Прави узрок болести откриће тек проницљиви ум доктора Ћоровића. Служећи се сопственом интуицијом и приступом који доста подсећа на катарктичку методу Јозефа Бројера и Сигмунда Фројда, овај необични Окански доктор успева да открије психосоматску природу Петријине болести и лукаво осмишљава терапију која ће омогућити њено оздрављење. Терапија, заправо, подразумева ништа друго него да пацијенткиња смогне снаге да *проговори*¹ о свом проблему. На овом месту Петрија формулише једно од најзначајнијих наравоученија (јер расветљава значење и циљ целокупне њене исповести) у коме директно позива свог слушаоца (самим тим и читаоца) да је саслуша и разуме пре него што донесе суд о њој:

¹ Катарктичка метода коју је осмислио Јозеф Бројер да би је касније преузео и усавршио његов ученик Сигмунд Фројд, заснива се на *прочишћењу* (од грчке речи *catarsis*) које се остварује говором, тј. исповедањем. Термин је заправо сковала прва пацијенткиња код које је она била примењена, чувена Ана О., која је назвала *чишћење димњака* (енг. *chimney sweeping*) и *лечење разговором* (енг. *talking cure*) (уп. Фројд, Бројер 2004: 50).

То сам тако тај дан њему рекла, а и тебе, ево, говорим: ако си човек, прво ме чуј шта има да ти кажем, па тек после твој људски суд донеси. Тад сам све оном старом човеку испричала, па ћу сад и тебе. А ти, кад ме чујеш, ако баш оћеш да ме осудиш, прво на своје људске грешке и греови помисли, па ме онда, ако ти они дозволе, и осуди. Само те толико молим (Михаиловић 1994: 274).

Петријина исповест откриће тако да је прави виновник њене болести грижа савести која је прогонила због прељубе коју је починила са својим првим мужем. Одузетост руке се тако објашњава сценом у којој она први пут додирује посечену Добривојеву руку:

Одједанпут приметим, лева му шака у неку марамицу умотана.

’Шта си то’, велим, ’учинио?’

’Са сикиром сам се’, каже, ’посеко.’

’Ју’, кажем, ’јел много?’

И онако како смо били близо, пружим ову десну – то је та рука – и узнем му је код мене. Гледам му је онако. А обојицма нам, осећам, шаке ладне (Михаиловић 1994: 278).

Како се будемо приближавали крају другог дела последње прозне целине осетићемо „карактеристично убрзавање (згушњавање) времена” (Успенски 1979: 208), оно наговештава долазак епилога – који ће најинтензивније бити дат на крају трећег дела.

Карактеристично је и то што приближавање крају оквира интензивира психолошку тачку гледишта; примичући се крају приче о својој прошлости, Петрија све мање покушава да придобије пажњу свог слушаоца причама о другим личностима (већина њих временом и умире), а све више проговара о својим необичним доживљајима и визијама. Тако описује своја предсказања, у којима оживљени предмети наговештавају несрећу, а када јој други муж, Миса, буде умро – усталиће се и описи његових врло специфичних *посета*.

Већ током своје прве посете са *оног света* Миса ће навестити симболику наслова последње прозне целине романа. Наиме, тражиће од Петрије да му на онај свет пошаље виолину, а она ће његов захтев испунити тако што ће виолину поклонити *наменивши* је у покој душе преминулог мужа. Осим виолине, овај симболички гест ће се проширити и на наручивања песме *Милораде бекријо* са посебним захтевом да музичари уместо Милорад певају Милосав. Тако, свет књижевног дела опет посеже за културним контекстом: намењивање предмета (и песама) у покој душе, опет, описује *симболички гест* у коме су синкретично спојени хришћанство и народни обичај, а инкорпорирањем познате песме, укључивањем у свет књижевног дела њеног значења али и *звука*, обухвата се и заокружује читав живот описаног књижевног лика.

Ако су Мисине посете симболизовале тренутак у коме се онострани свет *спуштао* у Петријин (и наш) свет, опис завршне песме небеских свирача на крају романа представљаће тренутак у коме се *стваран свет* оканског гробља посредством музике *уздигао* до оностраног. На врхунцу песме актуелизује се семантика краја оквира где књижевно дело почиње да *митологизује стварност*:

Почеше сад свирачи кроз њину песму не само да се веселе и радују но и да се свађају и бију, да лелечу и запевају, запомажу и бога зазивљу, небо и земљу да грде, овом и оном свету матер и сестру и дете тек рођено и све живо и мртво да пцују, мене и себе, свим мојима и свим својима што су се родили и још се нису испилили семе родитељски и материцу мајчину да проклињу. И све то с оно Радованово блејање сложили, па како њина песма овде јекне, тако се оно отуд одјекне (Михаиловић 1996: 386).

ЛИТЕРАТУРА

Јеремић 1976: Љ. Јеремић, Казивања Драгослава Михаиловића о патњи и милости, у: *Проза новог стила*, Београд: Просвета.

Лотман 1976: Ј. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд: Нолит.

Михаиловић 1994: Д. Михаиловић, *Петријин венац*, Београд: БИГЗ.

Петковић 1995: Н. Петковић, *Елементи књижевне семиотике*, Београд: Појмовник/ Народна књига –Алфа.

Успенски 1979: Б. Успенски, *Поетика композиције, Семиотика иконе*, Београд: Нолит.

Фројд, Бројер 2004: С. Фројд, Ј. Бројер, *Студије о хистерии*, превео с немачког Стеван Јовановић, Београд: Чигоја штампа.

Milan S. Potrebic

KOMPOSITION OF THE NOVEL *PETRIJIN VENAC* OF DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ

Summary

In this paper some aspects of the semiotic approach are applied in an attempt to resolve the problem of composition in the novel *Petrijin venac* by Dragoslav Mihailović. Semiotic interpretation of the *frame*, which highlights the correlation between the perspective and the composition in the work of art, is used to shed new light on the correlation

between the point of view of the protagonist (who is, at the same time, the narrator in this novel) and the unusual asymmetrical composition of the novel. The interpretation explores that relation and tries to point out that the meaning of the composition can be reached with an elaborate analysis of the characters point of view.

Key words: semiotics, sign, culture, сказ technique, composition, perspective.