

КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Година LXVII

Београд 2020.

Број 2

РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ

821.163.41.09-Илић В.

<https://doi.org/10.18485/kij.2020.67.2.1>

ДРАГАНА Б. ВУКИЋЕВИЋ*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Оригинални научни рад

Примљен: 05.11.2020.

Прихваћен: 14.12.2020.

У ХЕРМЕНЕУТИЧКОМ ЗАГРЉАЈУ МРАМОРНОГ УБИЦЕ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА

У раду се анализира песма *Мраморни убица* Војислава Илића која припада његовим аутопоетичким песмама у чијем је средишту екефраза – песничка дескрипција уметничког дела. Кип који убија свог творца сагледава се из две перспективе: једне, у чијем средишту је тромплејска путања јунака, прелазак из неживе материје у живу, и друге, перспективе која је аутопоетичака и говори о агонији самог стваралачког чина.

Кључне речи: *Мраморни убица*, Војислав Илић, уметничка стварност, стваралачки чин, кип.

Песму *Мраморни убица* Војислав Илић је написао 29. марта 1890. Попут *Тибула* или *Ниобе*, и она припада његовој песничкој глиптотеци, парнасовском, екфрастичком циклусу песама, у чијем средишту је вајарско дело. За нас је, међутим, у овом раду занимљива као пример типично тромплејских путања¹ коју прелазе умрла бића или неживе ствари улазећи у свет живих.

* prof.vukicevic.dragana@gmail.com

¹ Тромплеј је појам из визуелних уметности и означава оптичку варку. Ми га употребљавамо у значењу ефекта онтолошки бивалентних бића и ствари који производи – тромплејска бића истовремено припадају различитим световима. У ликовној уметности то је свет слике и свет посматрача.

Мраморни убица спада и у групу наративних песама чији се лирски сиже лако може реконструисати: уметник Силвије, боем, покушава да изваје лик инспирисан мистериозном женом коју је видео у цркви; уметничко дело, мраморни кип који ствара, оживљава и убија свог творца; потом се враћа у „реалност” камена. Као и у песми *Тибуло* уметничка стварност тиме престаје да буде симболичка стварност и нарушава се (не)пропусност граница, али док се у *Тибулу* губи граница између стварности младића који посматра Венерин кип и Венере, у песми *Мраморни убица* нестаје онтолошка граница између дела и његовог творца.

У анализи песме *Мраморни убица* стога полазимо од питања: Шта би се догодило када би уметничка стварност била у природи а не у *симболичкој реалности културних људи* (како је Н. Берђајев види придајући јој онтолошку аутономност у чланку *Човек и машина: изабрани есеји и чланци*, 2002). Замислимо за тренутак непостојећи универзум у којем је уметничка реалност заправо природна реалност; становници тог универзума су сликари, вајари, композитори, и све што се у њој перципира, перципира се на уметнички начин: види се очима сликара, чује ухом музичара, додирује руком вајара; између дела и ствараоца не постоји „други свет” који их може раздвојити; они су једно повезано стварањем. Песма *Мраморни убица* управо нас уводи у такав паралелни универзум – за тренутак чини границу уметничког универзума пропусном: с једне стране, уметник бива прожет делом, с друге, дело улази у свет уметника.

А) Тромплејска путања уметника

Први искорак скулптора Силвија из физичке реалности није обележен немогућим. Оно што уметник види могао би да види у постојећем свету.

Било је вечерње свето. У тами и тишини
Трептаху небесни звуци божанског Палестрина,
Кô усклик његове душе. Пред самим олтаром светим,
Са црним дугачким велом, клечаше некаква жена.²

Тромплејска природа загонетне жене тек ће касније уметнику бити откривена. Ипак, тренутак када „одејај идејног света” излази из ума, када се материјализује и јавља у форми мистериозне жене пред олтаром коју само уметник види, тренутак је када вајар Силвије прелази „непропусну границу” и улази у „паралелни универзум” материјализованог нереализованог дела.

Жена која у болу клечи, како је доживљава Силвије, заправо се гледа очима којима се гледа скулптура. Њу гледа вајар; он је „ваје” погледом, он је види као „скулптуру”. Тај „анђео туге” постављен је у сакрални простор, у близини

² Сви цитати Илићевих песама преузети су из издања: Илић В. 1961: *Песме* (приредио и предговор написао Милорад Павић), Сабрана дела 1, Београд: Просвета.

олтара; на њој је вео, очи су подигнуте горе, она је у позицији оног ко клечи, скрштених руку са којих тканина пада откривајући до пола голе руке.

Силвијева перспективизација мистериозне жене у цркви твори један фокализацијски рам. У њему се још увек чува привид привилеговане позиције скулптора, творца; он је тај, који из сигурне позиције физичког света у коме је, перципира појаву загонетне жене.

Уводећи тромплејску јунакињу, Илић следи поступак „углављених фокализација” у којима се укрштају различите перспективизације борећи се за превласт. Силвијева *statuesque* перспективизација (жене као кипа) – испоставиће се погрешном. У другом фокализацијском оквиру – уместо жене као кипа, појавиће се кип оживљен као жена.

Силвијева жена у цркви није **као** уметничка скулптура. Она заиста долази из уметничке стварности у његову физичку стварност – као материјализовани „идејни одсјај” анђела туге. Тромплејска путања бића које „излази” из једног и „улази” у други свет потврђена је аутофокализацијом: „...Зато сам пред олтаром, / изашла преда те једном са светим, небеским жаром / Ко сузна Ниобеја. Заклоњена у тишини.” Статуа која је проговорила и која се обраћа свом творцу, заправо је пробила опну симбола и тиме дубоко уздрмала онтолошку поузданост творчевог света.

У Илићевој песми, уметникова перцепција тромплејске јунакиње биће доведена у сумњу непоузданошћу његове фокализације. Један фокализацијски оквир се ствара његовом компромитованошћу пијанством, боемским животом, преосетљивошћу, болешћу (тугом, што здравље руши), „помраченим умом”. У „углављеним” фокализацијским рамовима, међутим, у другом фокализацијском оквиру – оживљена скулптура није плод перцептивнопсихичких поремећаја и измењених стања свести. Она је истински физички улез у физичком свету, неко ко својом појавом нарушава стабилност и успоставља нову хијерархију светова. Она је пример уметничке реалности у којој перзистирају жива уметничка дела, која је самостална и привилегована у односу на реалност творца.

Зашто „скулптура која то још није постала”, опседа уметника у виду жене са обличјем сузне Ниобеје? Да ли се она виртуелизује или актуелизује? Је ли она плод уметникове опсесије кипом који треба да створи, или долази из нечега што већ постоји у стваран свет уметника?

У шестом певању *Метаморфоза* Публије Овидије Назон опева метаморфозу несрећне Ниобе у камен који плаче. Не извлачећи поуку из судбине Арахне, која је своје ткачко умеће поредила с вештинама богиње Минерве и због тога била претворена у паука, и Ниоба чини хибрис због којег мора бити кажњена.

„Казан, што је стигла Арахну, не застраши Ниобу, кћер Танталову, а жену тебанскога краља Амфиона, него се она и даље подругује Латони, што је родила само двоје дјеце, хвастајући се код тога бројем и љепотом своје дјеце. Зато Аполон погуби седам њезиних синова, а Дијана једнаки број кћери, те се Амфион од жалости сам погубио, а Ниоба претворила у хрид на брду Сипилу, која непрестано сузи” (Овидије 1907: 302).

Овидијева Ниоба није тромплејска јунакиња јер је њена метаморфоза у камен који плаче потпуна и завршена:

„Сама мед мртвима кћерма и синима и мужем оста;
С несреће укипи се, те вјетрић јој не гиба косом,
Без крви боја јој је у лицу, у жалосној глави
Не мичу очи се њене, у лику је све без живота.
И сам се укочи језик у устима заједно с непцем,
Које је отврдуло, и жила јој престане куцат;
Не може врат се окренут, а руке се не могу мицат,
Ноге не могу ићи, и утроба буде јој камен.
Али јој остану сузе, вјетромет је жестоки зграби
И у завичај баци, те ондје на врху планине
Стоји и тајје, те мрамор још и сад сузама капље”
(Овидије 1907: 149, 302–312).

Ниоба не прелази тромплејске границе – она је симбол жене у тузи па је Илијева тромплејска јунакиња користи као маску.

Две године касније, у песми *Ниоба*, Илић понавља положај фигуре („као Ниобе”) из *Мраморног убице*:

„Сливена од хладног туча Ниоба очајно стоји,
Са беспомоћном тугом руке је клонуле свила
На своја уморна крила.”

Конкретизован је и њен поглед:

„Што тупо преда се гледа, без искре надежде зрчне
и самрт суморну кличе” (Илић 1961: 613).

У песми *Ниоба* – између перспективизације творца/вајара и перспективизације Ниобе скулптуре – умеће се трећа инстанца. Лирски субјект својим доживљајем посредује између дивљења делу и дивљења уметнику:

- а) он разуме јединство дела и творца (њихову свечану тугу) „Ах, ја разумем смисо жалосне јелинске бајке / и њену бескрјану тугу несрећне и болне мајке /над травним дечјим гробом”.
- б) Али се и пита: „Ко беше уметник отац, што своју опева тугу, и туч оживе собом?” (Подвукла Д. В.)

Задата је стратегија читања – уметник упоређен са оцем који своју тугу „опева” и туч собом оживљава. Идентификација је доследно изведена: уметник једнако дело, тј., скулптор, несрећни отац који губи своје чедо, своје дело (своју Ниобу) једнако Ниоба, мајка која губи своју децу. Идентификацији уметника и његовог дела са мајком која губи чедо поново ћемо се вратити.

И у песми *Мраморни убица* успоставља се емотивна идентификација уметника и жене која је попут Ниобе. Илић их повезује истом синтагмом – они су фигуре анђеоске туге („Међу светила римска, запојен насладом таштом, / Силвије

ступао није са својим издртим плаштом / И својом анђелском тугом”; „Плаве и сузне очи она је подигла горе./ Кô бледи анђео туге”).

Паралела са Ниобом није само паралела у боли и губитку – већ и у кривизи. Друга сличност је у *hybrisy*, дрскости, самоувереност која изазива богове и призива казну. У власти персонификоване богиње обести *hybris* налази се и песник – онај који се усудио, хулећи Бога, да ствара.

Б) Тромплејска путања оживљеног кипа

У *Ниоби*, уметничкој реалности (у којој статуа плаче) не придаје се статус привилегованог света. Граница коју прелази лирски субјект је ониричка:

„Ја снове чудесне снујем / и тешко јецање неко у врту далеко чујем. / О плачи, статуу тучна! Јер он је у теби гледо / Последње, можда, чедо.” (Подв. Д. В.)

У *Мраморном убици* Илићева фигура је много флуиднија – она није само кип који је оживео у помраченом уму творца. Погледајмо у којим се све „метаморфозама” јавља: као непозната жена коју уметник среће у капели; као „несвесна тежња”; нејасно сећање; као идеал; станарка душе; камен који се клеше; као извајан лик у камену; као оживљена камена жена; као лептир заробљен у чаури уметника; „као слика чистоте рајске и вечно млађане жене”; „кô образ врлине чедне, кô узор најлепше жене”; као „позив”; као страшна, мраморна жена; као љубавница; смртоносница; као „дивна статуа”.

Силвијева скулптура не оживљава симболички. Она је једно од најфлуиднијих тромплејских бића које непрестано промиче кроз различите реалности. Пролази кроз живо и мртво, природно и неприродно, инспирацијско и створено. Њене конкретизације увек измичу идентификацији.

Ствара се у виртуелним просторима:

- а) загонетке: „За киме плакаше тако? И ко је управо она?”
- б) негације спознаје: „То бедни, убоги, вајар није ни знати могô” (...) Он се је сећао лица што давно некада виде,/ Ал’ није дознати могô од куда то? и ко је?”
- ц) поређења: „Кô бледи анђео туге”, „Кô слик(а) чистоте рајске и вечно млађан(а) жен(а)”, „Кô сузна Ниобеја”.³

Илићева скулптура припада у Гросовом каталогу типу скулптура убица (она има и особине других типова „алијен статуа” којима се дестабилизују основне

³ У студији *Виртуелни наративи*, придајући поређењу (пored негације, хипотетичке фокализације и др.) својство виртуелности, Снежана Милосављевић Милић запажа: „Виртуелне приче су имплицитно садржане у особини поређења да његове поредбене појаве ‘припадају разним свјетовима: мотив из једне сфере понавља се у другој’” (Милосављевић Милић 2016: 58).

концептуалне категорије (она може да види, прича, покреће се, грли, љуби...)⁴ (Грос 1992: 10). Њена моћ алијена над уметником непрестано расте.

Поређење дела са лептиром који излази из чауре кључни је тренутак стваралачке драме, агоније стварања у којој творца нестаје (умире) а дело остаје да га надживи („Твој живот рад мени беше. И ти ћеш умрети сада, // Јер ја сам чаробни лептир, а ти си чаура био”).

У песми *Мраморни убица* укрстиле су се, дакле, две троплејске путање: једна је путања творца у „реалност” свог дела, друга путања дела у свет свог творца. Из ове равни прелазимо у хијерархији фокализацијских оквира на виши ниво – онај из којег су они сагледани.

Покушаћемо да извучемо скривени аутобиографски глас, да у песми видимо њеног творца, који је на троплејско биће пројектовао сопствену стваралачку агонију: дело које треба да настане, присилу идеје⁵ која тражи своју форму, тежњу која тражи свој израз.

Трикстерска природа Илића песника – Илића сликара

У историјама књижевности често се помиње Илићева лирска објективност и избегавање романтичарског екскламативног емфатичног субјективног *ја*. Међутим, на рубовима песме, или у „издајничким” деиксима, свет лирске објективизоване стварности подређује се субјективном лирском ја. За тим песничким, често криптограмским гласом и његовим троплејским маскама, ми ћемо трагати. Препознали смо га у специфичним „илићевским метаморфозама”: у „другим очима” (Ј. Недић), у Песми која улази у Слику, у Слици која излази из Песме.

Силвије, уметник који је изгубио оријентире у физичком свету и „ушао” у свет уметничке реалности, не може више да се врати у привилегован свет себе – творца, вештака. Он бива савладан и усмрћен својим делом. Њега убија вера у дело, *credo in arte, credo quia impossibile*.

За разлику од Силвија, Илићев песнички субјект је попут Орфеја, трикстера – он се вешто скрива иза деперсонализованог гласа; он се не идентификује са делом, нити га стваралачки ерос потчињава делу; управо обратно, он влада њиме својом вештином – држи га на „сликарској дистанци”, опомиње шта се дешава „необузданима”.

⁴ Покрећући се, статуа престаје да буде пасивна ствар. Она поприма својства покретног тела, активног у простору и времену, о којем у *Феноменологија перцепције* Мерло Понти пише: „Наше тело је у свету што је и срце у организму: оно чини видљиви спектакл непрестано живим, у њега уноси живот и одржава га изнутра, и са њим формира систем” (“Our own body is in the world as the heart is in the organism: it keeps the visible spectacle constantly alive, it breathes life into it and sustains it inwardly, and with it forms a system”) (Мерло-Понти 1962: 203; Рајан 2001: 72).

⁵ Полазимо од Делезовог схватања идеја: „На идеје треба гледати као на неке потенцијале већ захваћене неким видом изражавања или неодвојиве од неког вида изражавања” (<https://fenomeni.me/zil-delez-sta-je-cin-stvaranja/>, прегл. 20.10.2020).

Поред (псеудо)објективности, Илићева артифицијелност друго је опште место књижевне критике. Издвајамо запажања Љубомира Недића:

„Певајући оно што и други певају, он на то гледа *другим очима, очима уметника, који у свему тражи лепо*; он на ствари гледа као уметник, онако као што би сликар на њих гледао који у њима тражи ефекте које би оне могле имати када би се пренеле на платно. (...) Он је *сликар песник* ; његове су песме слике и у томе је смислу он уметник-песник” (Истакла Д. В.; Недић 1966: 162).

Ако је Илић песник сликар, онда су његове „песме слике”. Како се сада успостављају семиотички канали између уметничких стварности (слике, песме) и природне стварности.

Сликар песник – јанусовско лице ствараоца

Ако следимо Недићеве рецепцијске инструкције, онда песму *Мраморни убица* не „читамо” већ је „видимо”. Пратимо „просторну” организацију, „развијамо слике”. Дајемо им наслове: „Боемски диптих”, „У старој капели”, „Илићевски потпис”, „У атељеу”.

У првом ликовном раму, позиционирајући Силвија у простору „крајњег”, „забаченог”, „ноћног”, Илић ствара портрет уклетог уметника – изолованог, презреног, непризнатог, сиромашног, али, заштићеног заједницом себи сличних (то су кроки портрети пропалог племића, бекрије свирача, са шпадом и гитаром, скитнице).

У другом делу „Боемског диптиха” исти простор се мења. После кобног, судбоносног сусрета са мистериозном женом, заједништво се с другим више не може успоставити; препуне крчме су постале место усамљености, изолованости, одвојености и неприлагођености. Сада је у фокусу песничке слике портрет гневног уметника: „Од сад је банчио чешће, кашто се по крчми туко / хулећ одвратном псовком и људе и самог бога”.

Друга ликовна конкретизација односи се на простор старе капеле и две издвојене фигуре. Постављене су тако да је из перспективе једне (фигуре уметника – посматрача) дата друга, централна, доминантна фигура жене у statuesque позитури Ниобе.

„Пред самим олтаром светим,
Са црним дугачким велом, клечаше некаква жена.
Плаве и сузне очи она је подигла горе,
Кô бледи анђео туге. Свиlena одећа њена
У складним борама својим падаше по поду доле,
А њене скрштене руке бејаху до пола голe.”

У следећој песничкој слици, у новом просторном раму – поново се издвајају два портрета: фигура уметника ствараоца у чијем је фокусу мермерни блок из ког се помаља фигура жене: „И слика чудесне жене / Из хладне, мраморне грудве искрсну једнога дана.”

„Илићевски потпис” назвали смо „ликовну” композицију која привидно одудара од осталих. Навешћемо стихове у којима се уместо ентеријера (кафана, капела, атеље) у којем доминантну позицију заузима фигура уметника, дочарава самосталан, од лирских субјеката неовисан простор. Између два затворена опозитна простора (крчма vs. црква) уметнут је екстеријер – често опетован и вариран у Илићевој поезији, заснован на широком погледу – оном који обухвата: небо, реке, равни... Зато смо га и назвали „илићевским потписом”.

Сунце се гасило јасно,
Када се Силвије једном од куће подиже касно.
Вече је пролетње било. Под небом црне се ждрали,
О пуге обале реке ломе се румени вали,
И магла увија равни...

Дигресија која следи у функцији је тумачења специфичности Илићеве лирске дескрипције. Вечерњи пејзаж који се дочарава кроз широку перспективизацију неба, реке и равнице није без човека – у њега је закорачио Силвије напуштајући свој дом. То је изразито колоритан простор у коме се он сусреће са јарким бојама: сунца на заласку, црних ждралова који прелећу небом, румених таласа који рефлектују сунчеву светлост и белине магле... Екстеријер, ма колико деловао самостално, заправо је увек повезан са човеком.

У „Илићевском потпису” унутрашња драматичност је садржана у просторним трансформацијама: природног у амбијентално, визуелног, перцептивног у емотивно и доживљајно. Илићевии описи природе имају атмосферу, а свака атмосфера подразумева једну врсту поунутрења спољашњег (климатског, метеоролошког, физичког, географског) у душевно и/или духовно. Ретиценција усред стиха означава прелаз са спољашњег, пејзажног, перцептивног на унутрашње стање песника:

И магла увија равни... У топлој његовој души
Звук тајне, нејасне среће зазвони болно и драго,
И вајар, несвесно чисто, у стару капелу уђе,
Из које молитва бруји уз пратњу оргуља благо.

Амбијентализација код Илића заправо подразумева флуидне спојеве; то је портрет у ентеријеру, то је ентеријер у портрету, то је опажено лице у споју са лицем или пределом које опажа. Стиче се утисак да је онај који гледа у гледаном и обратно, да се топлина пролећа, прелива у топлину боја сунца на заласку, а оне у топлину душе. Природа, мириси, звуци, боје све је у синестезији са душом.

Јак колорит смењује црквена тама и нов рецептивни доживљај простора – овога пута преко звука:

Било је вечерње свето. У тами и тишини
Трептаху небесни звуци божанског Палестрина⁶,
Кб усклик његове душе.

⁶ „Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина (1525–1549) био је италијански рани ренесансни композитор црквене музике и музички иноватор. Живео је у време католичке противреформације. Имао

Музика чију мелодију Илић призива истовремено је и амбијентална (бруј молитве и оргуља) и унутрашња (душевна); колико долази од црквеног хора, толико је и израз („ко усклик“) уметникове душе. Она ослобађа „несвесно чисто“, она је болан и драг „звук тајне, нејасне среће“.

Осим боја и звукова које се преливају из физичке стварности и постају израз душевног, „илићевски потпис“ препознајемо у још једном типу „сликовности“: *uncanny* ефекту, амбијентализацији оностраног.

(...) У помраченоме уму
Он је будио слике од ране младости своје,
Он се је сећао лица што давно некада виде,
Ал' није дознати могао од куда то? и ко је?
Скрстивши уморне руке, он дуго стојаше тако,
Тако га и тавна поноћ пред ликом каменим нађе.
Напољу мртвачка тама... Силвије безумно викну,
Кад страшна, чудесна слика с мраморног подножја сађе,
И тихо приступи њему.

Све је типско за појаву тромплејског, онтолошки бивалнетног неживог и живог бића: како у спољашњем простору („тавна поноћ“, „мртвачка тама“) тако и унутрашњем простору ума (опсесивна идеја, физичка исцрпљеност и унутрашња тмина помраченог ума).

Абруптан излазак скулптуре из непомичности камена и улазак у физичку реалност творца, ма колико да делује немогуће и изненадно, заправо није неочекиван. Процес оживљавања дела је постепен, припреман у уму ствараоца и претходе му опречна душевна стања. Издвајамо стање стваралачког озарења везано за тренутак у којем је вајар „закорачио у уметничку реалност“, угледао лице савршеног дела у фигури загонетне жене. Небесна лепота коју је успео видети постаће његова опсесија, његова господарица:

„Ја живљах у души твојој, и лице небесно моје,
Твој вечни идеал, ево, оваплоћен је сада,
Идеал, што бићем твојим без твога пристанка влада.“

Уметник се потчињава нествореном делу које тражи своју форму, свој израз:

„Поносит пред целим светом ропски си служио мене
Кд слику чистоте рајске и вечно млађане жене
Ал' ме видео ниси.“

Тренутак када се уметнику отварају очи за уметничку реалност („Твој светли духовни поглед отад је дражи ми био“), заправо постаје тренутак његовог болног слепила пред светом.

је веома велики утицај на развој римокатоличке црквене музике, а његово дело се сматра врхунцем уметности ренесансне полифоније.“ И са овим брзим, интернетским упознавањем, у свет песме улазимо уз мелодију Палестринијевих хорских песама (<https://www.youtube.com/watch?v=j9naa5YvyDU>, прегл. 20.10.2020).

Интензитет „уметничке стварности” (Силвије душом перципира свет као лепоту: кроз звук (музика Пелестрина) и фигуру – лепе жене у жалости) толико је јак, да је враћање у нормалну стварност болно и немогуће; опсесија идеалом, његовим опредмећеном у дело, његовим савлађивањем длетом, води ка потпуном психичком растројству. Нестворено дело преузима власт над уметником.

Трећи пут – боемска атмосфера се јавља индексно, у атељеу, преко трага, кроз стање пијанства које траје и напуштањем крчме. У том стању почиње стварање: „Тако једаред пијан дохвати челично длето, / и поче резати мрамор, без мисли и без плана, / за неком несвесном тежњом.”

Боемска атмосфера у коју се смешта уметник покреће питање саме природе уметничког стваралачког чина. Да ли је пијанство Илићевог вајара – опијеност божанским атрибутом (даром) или травестија божански надахнутог уметника или цинична демонска провокација божанског дара? Fin de siecle управо су обележили уклети, боемски ствараоци. Алкохол, дроге, измењена стања свести, постале су нови домови Муза. У *Мраморном убици* стварање је агонија, стварање је болест, стварање је смртоносно.

Силвијева оживљена скулптура надживљава творца – враћа се на постоље и својом новом метаморфозом у камени кип ствара себи алиби. Поред ње је мртав скулптор а она наставља да живи као „дивна скулптура”. *Мраморни убица* се чита као детективска песма с интригантним „лирским сижеом”; извршен је савршен злочин: жртва је уметник, дело је убица, а трагови су невидљиви јер нема починиоца из троплејске реалности. Невидљивост злочина чува онтолошку стабилност привилегованог света који почива на премиси искључивоти: „Не постоји место истовремено и за свет и за његовог двојника” (“There is no place for both the world and its doubles”) (Бодријар 1996: 34, Рајан 2001: 29). Загледани у троплејску реалност усмрћеног уметника понављамо питање које је, инспирирана Бодријаровим тумачењем виртуелних светова, поставила Мери Лори Рајан: „Да ли је култура илузије починила „савршен злочин” који је убио стварност не остављајући никакве трагове (...) или је дефинитивно убила илузију стварности и достигла крајњу семиотичку мудрост?” (Бодријар 1996: 34, Рајан 2001: 29)⁷.

ЛИТЕРАТУРА

Берђајев 2002: Н. Александрович Берђајев, *Човек и машина: изабрани есеји и чланци*, Београд: Бримо.

Бодријар 1996: J. Baudrillard, *The Perfect Crime*. Trans. Chris Turner. London: Verso.

⁷ „Has the culture of illusion committed a ‘perfect crime’ that killed reality without leaving any traces (...) or has it definitively slain the illusion of the real and reached the ultimate semiotic wisdom?” (Бодријар 1996: 34, Рајан 2001: 29). Питање алудира на Бодријарову студију *Савршен злочин* чији смо наслов могли преузети и за наш рад о *Мраморном убици* (Baudrillard, Jean. *The Perfect Crime*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 1996).

Vojislav Ilić, [izbor i redakciju izvršio Milorad Pavić] Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1966 .

Грос 1992: К. Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Cornell University Press.

Илић В. 1961: *Песме* (приредио и предговор написао Милорад Павић), Сабрана дела 1, Београд: Просвета.

Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, Кип у Пушкиновој симболици, у: *Огледи из поетике*, Београд: Просвета.

Мерло-Понти 1962: М. Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, Trans. Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul.

Павић 1971: М. Павић, *Војислав Илић и европско песништво*, Нови Сад: Матица српска.

Павић 1972: М. Павић, *Војислав Илић, његово време и дело: хроника једне песничке породице*, Београд: Просвета.

Павловић 2000: М. Павловић, Културноисторијска свест Војислава Илића, у: *Есеји о српским песницима*, Београд: Просвета.

Поповић 2003: Т. Поповић, Ка компаративном читању поезије Илића (основне претпоставке), у: *Породица Илић у српској књижевности*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2003.

Рајан 2001: Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

Dragana B. Vukićević

IN THE HERMENEUTIC EMBRACE OF *THE MARBLE KILLER*
BY VOJISLAV ILIĆ

Summary

The poem *Marble Killer* written by Vojislav Ilić, belongs to his autopoetic poems, in the center of which is an ekphrasis, description of a work of visual art as a literary device. In this paper, the statue that kills its creator is seen from two perspectives: one, at the center of which is the hero's trompe l'oeil trajectory, the transition from inanimate matter to living matter, and the second perspective, it is autopoetic and speaks about the agony of the creation.

Keywords: *Marble Murderer*, Vojislav Ilić, artistic reality, creative act, statue.