

Мср Софија Тодоровић\*

ДЕЦЕНТРИРАЊЕ МЕДИЈАТОРА  
У ПРИЧАМА КОЈЕ СУ ИЗГУБИЛЕ РАВНОТЕЖУ  
СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

У раду се анализирају приче са митолошком основом из Винаверове збирке *Приче које су изгубиле равнотежу* (1913). Рад има за циљ да укаже на начине Винаверовог модернистичког варирања и ресемантизовања митолошких матрица. Посебна пажња посвећена је фигури медијатора (Прометеј, Астијанакт, Ниоба, Нетибор), те различитим видовима успостављања односа са осталим функционалним елементима митске наративе. Дестабилизовање медијације сагледава се као моменат модернистичког превредновања и иновирања традиционалног обрасца.

*Кључне речи:* Приче које су изгубиле равнотежу, Винаверове варијације мита, позиција медијатора.

**1. Увод.** Рана збирка Станислава Винавера (1891–1955) *Приче које су изгубиле равнотежу* (изд. Цвијановић, 1913), једина ауторова књига која има у целини прозно-приповедни карактер (Пантић 1990: 96), представља жанровски и стилски хибридно дело (Недић 1990: 255, 257, 262), својеврстан спој традиционално-романтичарског и модерно-авангардног и, као такво – датум у српској књижевности.<sup>1</sup> Приче које улазе у склоп збирке *изгубиле су равнотежу* жанровске стабилности – ови прозни фрагменти неретко

---

\* На овом месту изражавам захвалност својој менторки проф. др Мини Ђурић на корисним сугестијама приликом израде овог рада.

<sup>1</sup> Скерлић је очекивано резервисан: „Његова несређена, неједнака и ђудљива књига је врло разнобојна, разнострана, разнотона, ако се тако може рећи. То је врло занимљива мешавина доброг и рђавог, јаког и слабог, зрелог и зеленог. [...] И ова занимљива и живахна књига даје исти утисак духовне живости, начитаности, писмености, оштроумља, лакоће писања, стилске окретности, али још јаче се осећа неповезаност и несређеност у идејама, грчевито усиљавање, циљање на ефекте, жеља да се читалац задиви или скандализује“ (Скерлић 1964: 293).

долазе до саме границе која наративни дискурс дели од поетског.<sup>2</sup> У том смислу, као једно од основних стилско-формалних особености збирке препознаје се поетизација (ритмизација, лиризација) прозе (поступак који је са зенимом авангардног раздобља добио изразито место), па тако текст постаје мелодијски озвучен, а прозни статус релативизиран. Формално-жанровски проблематични, ови прозни записи измичу дефинитивној класификацији: може се говорити о прозаидама, каткад о микро-причама (Стојановић Пантовић 2012: 100), цртицама, кратким причама, скицама, импресијама, прозно-поетским крокијима итд. (Пантић 1990: 100; Вучковић 1990: 242).<sup>3</sup> Поступцима који учествују у модернизацији прозног израза прикључују се „дезинтеграција дотада доминантног миметичког приповедачког обрасца“ (антимиметичност, Сељачки Мирковић 2009: 163), отклон од епске каузалности и линеарности, поступци дефабулације, деконкретизације и често одсуство референтних тачака (превласт универзализоване темпоралности и конституисање „једног приповедног света, у коме су границе фантастичног и стварног, митолошког и савременог избрисане“, Вучковић 1990: 242), као и нестабилна позиција приповедача (Вучковић 2015: 96–99; Свирчев 2017: 144). У збирци, која стоји негде на граничној тачки – на размеђи модерне и авангарде – пулсира „[е]кспресионистичка дисхармонија која ремети академске естетичке конвенције прокламоване у модерни“ (Петровић 2008: 147). У ритму синтезе традиције и иновације, елементи модерности преплићу се са елементима традиционалне стилизације: модернистичка скепса младог интелектуалца са неоромантичарским темама<sup>4</sup> и романтичарско-традиционалистичком афирмацијом појединца (романтичарски топос изузетног појединца, који се издиже изнад масе и малограђанске учмалости, Чолак 2015: 489, нап. 10; Недић 1990: 261).<sup>5</sup>

Знатно место у оквиру збирке (и њеног „програма“ *Љубљења равношјеже*, Недић 1990: 258) заузимају приче са митолошком матрицом. „Користећи митску потку“, наиме, „Винавер у њу уплиће нова значења“ (Петровић 2008: 147) и на тај начин заправо „ремети један устаљени поредак“ (Вучковић 1990: 244): „[р]еч је о особеном поступку ресемантизације тема и ликова преузетих махом из античке, старозаветне, па и старословенске митологије“ (Петровић

<sup>2</sup> „Нас не боли изгубљена равнотежа, јер ми морамо бити стихијнији од саме стихије“ (Винавер 1975: 53).

<sup>3</sup> „Најчешће су то лирски утисци са извесним ненаметљивим заплетом или невидљивом фабулом“ (Вучковић 2015: 43).

<sup>4</sup> „Оно што се може означити као битна црта приповедачких записа, скица и силуета у тој књизи садржано је, свакако, у избору неоромантичарских тема, сродних у многоме тадашњим сецесионистичким и симболистичким манирима, али и настојање да их провокативним хумористичко-пародичним поступцима преокрене и задати модели доведу у стање лебдења и неодређености значења, што се најпуније изражава насловом *Приче које су изгубиле равношјежу*“ (Вучковић 1990: 241).

<sup>5</sup> Као једно од својстава оваквог појединца могао би се издвојити „виталистички иронизам“ (Брајковић 2015: 124).

2008: 147). Модернистичко превредновање и реинтерпретација *йознайих* митских сижеа махом изневерава хоризонт очекивања, а „[п]оремећена равнотежа отвара полицентричност која се може одупрети искушењу статичности и довршености“ (Свирчев 2017: 145). Већ композициона организованост збирке у двадесет четири приче у семантичко поље призива епско-легендарну традицију. Број Винаверових прича, једнак броју хомерских певања, представља својеврстан легендарни оквир, подлогу из које ће израсти неколике митско-херојске фигуре. Ове митско-херојске фигуре, међутим, наћи ће се на фону модернистичке дестабилизације која почива на лабављењу структуре мита и реорганизацији међусобних односа између чланова који творе митски сиже.

1.1. КА ЛЕВИ-СТРОСОВОЈ СТРУКТУРАЛНОЈ ТЕОРИЈИ МИТА. Структуралистичка антропологија Клода Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss, 1908–2009) формирала се под непосредним утицајем лингвистичког структурализма, односно теоријских поставки њеног оца – Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure, 1857–1913): Леви-Стросово учење настаје аналогно и могло би се дефинисати као пандан сосировском (Дос 2016: 47–50). Онако као што су основни елементи језика – гласови и фонеме – семантички празни уколико стоје самостално, и значење добијају тек у комбинацији са другим фонемама (и тек тада творе структуру која постаје средство комуникације), тако су и основни структурални елементи мита (ликови и предмети у њиховим основним улогама) сами по себи испражњени од значења и стичу га само у међусобној релацији. Те најмање, атомске јединице мита – митеме – представљају елементарне ситуације које своју функционалност добијају тек у односу са другим митемама: такав „пакет релација“ (Леви Строс 1972: 246; уп. Супек 1978: 15) гради структуру мита, која успоставља његово значење и производи одговарајућу „поруку“ (Кирк 1970: 42, 44).

Полазиште у Леви-Стросовој теорији јесте схватање по коме је есенцијално својство људске мисли *бинарносћ* (Кирк 1970: 78). Људски ум, према томе, функционише по бинарном принципу, као најједноставнијем начину „сортирања“ података.<sup>6</sup> Чињенице из стварности се, дакле, класификују у бинарне опозиције. Између ових екстрема (живот: смрт, природа: култура), међутим, постоји у стварности непремостива тензија. Према Леви-Стросовом учењу, основна функција мита је формирање логичког модела који превладава контрадикцију (Кирк 1970: 48; Комненић 1972: 362). Другим речима, његов задатак је решавање проблема контрадикције *медијацијом*, премошћавање провалије која се налази између екстрема. Медијатор (најчешће јунак-херој), чинилац митског сижеа који треба да „измири“ полове, не може постојати супстанцијално, сам по себи – без термина (бинарних полова,

<sup>6</sup> По Леви-Стросу, „osnovni mehanizam funkcionisanja ljudskog duha, mehanizam binarnih opozicija i korelacija, predstavlja stanište nužnosti dok je sve ono što se ovom mehanizmu suprotstavlja i opire, dakle svekolika oblast interesa i uopšte afekata, istovetno sa slučajnošću i proizvoljnošću“ (Милошевић 1980: 21). Уп. Вадсоук 1975: 64.

логичких опозитума) – већ искључиво у релацији са њима. Медијацијом која се производи у миту и која је његов коначни исход постигнуто је привидно решење. Будући да се помирење контрадикција које мит доноси не може поистоветити са стварношћу, успостављање споне и надилажење празнине која зјапи између полова – увек је илузорно (МЕЛЕТински 1983: 82–88).

\* \* \*

У једном делу Винаверових прича са митолошком основом, које се показују као измењени, нови митови (настали на основу варирања митема, нпр. заменом старих митема новим), кључан моменат модернистичког преосмишљавања биће управо фигура медијатора и усложњени и проблематични односи у које он ступа са представницима бинарних полова, између којих треба да установи посредничку везу.

## 2. ВАРИРАЊЕ МИТА О ПРОМЕТЕЈУ.

2.1. ВИНАВЕРОВ *ПРОМЕТЕЈ*: АНТИЦИПАЦИЈА МЕДИЈАЦИЈЕ. Титан Прометеј, легендарни побуњеник и добротинитељ људи (СРЕЈОВИЋ – ЦЕРМАНОВИЋ КУЗМАНОВИЋ 1979: 362–363, s.v. *Прометей*), можда је најмаркантније профилирана митска фигура Винаверових *Прича*. Винаверова кратка прича *Прометей* својеврсна је „апокрифна“ надоградња прометејског мита, или, прецизније: казано у терминима левистросовске структуралне концепције, реч је заправо о варирању класичних митема и конструисању једног новог, модернистичког мита (у својству хипертекста/метатекста насталог с обзиром на класични мит као хипотекст/прототекст).<sup>7</sup> Винаверова литерарна транспозиција представља, дакле, аутентично варирање елемената познатог мита и изградњу једног новог „пакета релација“. Ако се на уму има теоријско упориште Леви-Строса и паралела између структуре мита и структуре музичког дела (односно варирања елемената који улазе у структуру мита и варијација на основу различитих критеријума у музици),<sup>8</sup> оваква уметничка склоност ка механизму прегруписања митских конфигурација можда би се и дала очекивати од „музичког ума“ какав је Винавер уистину био. Управо кључни мотив-догађај Винаверовог *Прометей* – титаново категорично одбијање да се у дело спроведе иницијатива за његово ослобођење, коју предузимају Олимпљани – уједно представља и елемент иновирања митолошког предлошка. С друге

<sup>7</sup> Схема класичног мита о Прометеју могла би се представити разлагањем на следеће митеме: 1) „Богови кажњавају Прометеја због помоћи људима“, 2) „Богови не желе да помилују Прометеја“ и 3) „Прометеј је ослобођен интервенцијом Херакла“. Видимо да Винавер „избацује“ митему о Херакловој интервенцији, док митему коју смо формулисали као „Богови не желе да помилују Прометеја“ замењује новом: „Богови желе да помилују Прометеја“. Овој додаје још једну нову митему: „Прометеј одбија да буде спасен“.

<sup>8</sup> „Muzika i mitologija suočavaju čoveka sa prividnim predmetima čija je senka jedino stvarna, sa svesnim aproksimacijama (muzička partitura i mit ne mogu drugo ni da budu), neminovno nesvesnih istina koje nastaju tek nakon njih“ (ЛЕВИ-СТРОС 1980: 20). Уп. ВАРСОСК 1975: 53–54, 62.

стране, Винаверов Прометеј стилизован је у складу са традиционалним митолошким импликацијама које се везују за овог јунака из категорије „пра-предака-демијурга – културних јунака“ (МЕЛЕТНСКИ 1983: 180). Без обзира на „сижејну надоградњу“ и нови распоред елемената унутар мита, сви његови чланови и даље су ту, што значи да је његова базична морфологија у причи очувана и остала у основи непромењена. Стожерно место левистросовских теоријских претпоставки организовано је, видели смо, око феномена бинарних опозиција и могућности њиховог разрешавања. Својим посредовањем, *медијатор* треба да савлада противуречности. Међутим, помирење конфликта, у којем Леви-Строс види функцију мита, *симболично* је, будући да они остају у бити непомирљиви (МЕЛЕТНСКИ 1983: 171). Као културни јунак чија је природа *гуална* (CORBEAU 2005: 207), Прометеј је парадигма медијаторног чиниоца митског сижеа, оног чија је функција да (илузорно) измири постојеће антиномије. Прометејев парадокс састоји се у чињеници да он као бесмртно божанство ипак бива мучен, онако како су људи мучени. Дуалност његове природе, специфично сажимање божанског и људског, симболизовано је раном у утроби која се стално *обнавља*, да би потом, увек наново могла да буде плен орла. Стални ход по самој граници која живот дели од смрти, која, опет, за титана никада не може наступити – дефинише лиминалну Прометејеву позицију. Као такав, обележен извесном двојношћу, Прометеј је посредовањем између бинарних опозитума живот: смрт и природа: *култура (пресно:печено)*<sup>9</sup> медијатор *par excellence*. Његова је медијална функција – и то је важно нагласити – очувана и у Винаверовој литерарној реинтерпретацији. Ипак, само „спровођење“ медијације између олимпског света бесмртних богова и земаљских смртника (потоњи се на Винаверовој сцени не појављују непосредно, већ кроз реплике Зевса и Прометеја) у причи се помера у будућност.<sup>10</sup>

Винаверови аутентично преобликовани Олимпљани одвојили су се од својих примарних функција и атрибута: од разузданих, страсних, плаховитих и ратоборних божанстава, обележених елементарним нагонима, њих сада као да затичемо у новом, прелазном ступњу генезе, коју обележава својеврсно *смирење*, затишје страсти, буке и беса.<sup>11</sup> У том смислу, наши Олимпљани налазе се у тренутку преласка од *активної* ка *континенталној* егзистенцијалном модусу, при чему је нарочито индикативан исказ који се

<sup>9</sup> Посредовање између „пресног“ и „печеног“ у миту је најизразитије манифестовано кроз чин доношења ватре људима (ЛЕВИ-СТРОС 1980).

<sup>10</sup> „То ће бити и мога триумфа дан, и знаћу тада ја да нисам у заман живот свој – жртвовао синовима“ (ВИНАВЕР 1913: 34).

<sup>11</sup> Зевс „[н]ије имао више препирки са својом плавооком кћери због смртних. Његов незаконити син Аполо понашао се сада веома коректно; жена га је остављала у миру, јер људи, предмет препирки, престали су за богове да постоје; Посејдон, ћудљиви бог, није му више пркосио од како се преселио стално на Олимп; јогуница Хад, који је такође заменио боравиште у тартарској тами са јасношћу која влада у престоници богова, и сви други, у опште, сви су се понашали лепо и како доликује вишим бићима“ (ВИНАВЕР 1913: 30–31).

односи на Зевса, а који је дат у једној парентези: „Од како је остао без посла и без икаквог занимања (*изузевши размишљање, коме је, нарочито у њоследње време, многа часова њоклањао*) био је Зевс веома добре воље“ (ВИНАВЕР 1913: 30, подв. С. Т.). Моменат Зевсовог *размишљања*, привидно камуфлиран унутар заграда, а заправо само додатно истакнут таквом позицијом у реченици, сасвим сигурно није случајно издвојен, као што се чини да ни истцање Зевсове беспослености такође није случајно – оно асоцира на аристотеловску мисао да се филозофија рађа из доколице (а можда је и реч о ироничној транспозицији идеје о Богу као „мисли која мисли саму себе“). Ако бисмо се, сада, вратили левистросовској концепцији мита и њеном „кичменом стубу“ у виду бинарне опозиције, свету богова грчког пантеона (са његовим новим устројством и промењеним релацијама које владају међу становницима Олимпа) приписали бисмо позицију културног опозитума, који стоји насупрот природном, оличеном у свету људи (бинарна опозиција природа: култура).<sup>12</sup> Као да је све оно што је некада било својствено бесмртним боговима – „глупост и завист и безумље и свирепи бес“, „дивљаштво у сваком покрету“ (ВИНАВЕР 1913: 33) – сада у потпуности остало на земљи, међу људима (при чему, „свирепи крвожедни њихов бес никад угушен не може бити“, ВИНАВЕР 1913: 34). Док су „ћудљиви бог“ Посејдон и „јогуница Хад“ променили своја станишта, зарад „јасности“ Олимпа напустили море и подземље и на тај начин се симболички одрекли примордијалних елемената за које су се некада везивали и покидали везе са елементарно-хтонским – смртници остају као парадигма сирове елементарности, својствене природи. Између две крајности, Земље и Неба, акције и контемплације, стоји фигура Прометеја.<sup>13</sup> Винаверов Прометеј романтичарски је стилизована, громадна фигура хероја и побуњеника који остаје непоколебан у привржености властитим идеалима, те не пристаје на наговоре веселе „дружине“ (у ситуацији која као да делимично асоцира на кушање подвижника из житијне традиције) да се „остави маштања и ваздушних кула“ (ВИНАВЕР 1913: 34) и да крене са њима.<sup>14</sup> Сасвим извесно, прича би се могла читати у иманентно-поетичком кључу, као тематизација природе и позиције уметника. Прометеј-уметник<sup>15</sup> уједно је мислеће биће и биће страсти, које у себи задржава нешто од елементарне енергије. Есенција уметничког бића

<sup>12</sup> Уз, наравно, присутну опозицију живот: смрт (будући да је реч о два вида егзистенције које дефинишу бесмртност, односно смртност).

<sup>13</sup> Овакво промишљање фигуре Прометеја вуче корене још од фирентинских неоплатоничара Марсилија Фичина и Пика дела Мирандоле (CORBEAU 2005: 48).

<sup>14</sup> „Остави твоје будалаштине неостварљиве и мисли несхватљиве, смешне и непојмљиве за биће разумом обдарено. Отковаћемо те, излечити, па хајде с нама на Олимп, на гозбу и на задовољства“ (ВИНАВЕР 1913: 32).

<sup>15</sup> Идеја о прометејском миту као илустрацији уметникове снаге (која је кадра да ствара *нову реалност*), властити микросмички свет) лансирана је још у XIV веку, од стране фирентинца Филипа Виланија, а биће нарочито баштињена током XIX века и романтизма (CORBEAU 2005: 50), код Гетеа, Бајрона и Шелија.

садржи, дакле, нешто од оба опозитума (његова је природа, попут природе митског Прометеја, такође у извесном смислу двојна), будући да уметник оперише живом грађом, те не може бити чисто контемплативан. У том смислу, било би легитимно претпоставити да је у лику Винаверовог Прометеја отелотворена *уметничка еџзистенција* (која подразумева обједињеност креације и контемплације), коју приповедач контрапунктира *сјекуларивној еџзистенцији*, симболизованој у представи „отрежњених“ богова једног епикурејски обестрашћеног Олимпа. Рекавши *не* комодитету Олимпа Прометеј-уметник је, у потенцијалном аутопоетичком кључу читања, заправо рекао *не* грађанској, салонској уметности, оној којој недостаје снага истинске уметничке креације (која се не сме у потпуности одрећи животних сокова, елементарног и страшног). Може бити, дакле, да је Винавер кроз Прометејев етички тријумф постојаности и достојанства имплицитно желео да се, на једном нивоу читања, критички осврне на „олимпску“ (прецизније, „парнасовску“) салонску уметност – ону која није одраз аутентичне уметничке егзистенције.

Иако у начину „коришћења“ мита у причи *Прометјеј* недвосмислено препознајемо *елементне модерности* – у стваралачком односу према миту и варијацији његових структуралних елемената, чини се да Винавер мит третира преваходно с обзиром на његов традиционални, обновитељски потенцијал. Насупрот модернистичке разградње и негације, сам портрет архетипског хероја Прометеја сав је у афирмацији и, као такав, налази се пре на линији касноромантичарских тенденција.<sup>16</sup> Подстицај за тврдњу да је литераризација овде сачувала основну функцију класичног мита, која је утемељена на виталистичком принципу, проналази се у чињеници да афирмишућа медијална функција јунака и даље није укинута. Као бесмртни титан који се не одриче људи<sup>17</sup> и свог подвига, он и даље постоји као својеврсна алтернатива, иако *ијек* треба да споји супротне полове – смртност и бесмртност, природу и културу (у некој светлој будућности, онда када буде дошло друго поколење и људи и богова [Прометеј не жели да буде посредник између људи и деградираних богова]). Коначно разрешење егзистенцијалне драме (које посредништво треба да оствари), дакле, умерено

<sup>16</sup> У том смислу би се заиста могло рећи да је Винавер на трагу свога омиљеног песника – Лазе Костића, који је фигуру Прометеја зазивао чак два пута у својој поезији (*Прометјеј* [1863], *Јагрански Прометјеј* [1870]). Винаверов Прометеј „костићевски“ је утолико што остаје дефинисан херојском виталношћу и супериорном позицијом у односу на врховног бога Олимпа. Уп. „[Н]е дршће Прометеј, не дршће титан / на камену, на станцу прикован, / већ оковима бије о стење, / о стењу пршти сужно прстење, / а из грла се ори грдан смеј, / та доста грдан да га чује Зеј! / То воле људи, воле робови, / ал’ Зеј се стреса, бог над богови“ (Костић 1999: 74, *Прометјеј*, ст. 11–18).

<sup>17</sup> Напротив, „Прометеј верује у ничеанску концепцију људи-богова, који ће се уздићи изнад просека и свакодневице“ (Белеслилин 2011: 229). „[Priča] sadrži programske ideje ekspresionističkog 'Novog čoveka' [...]. Ovde se može prepoznati i Ničeova ideja o ponovnom dolasku bogova, koji su zapravo divinizovani ljudi“ (Стојановић Пантовић 2012: 100).

је у будућност (и утолико медијација заиста јесте неактуализована). Међутим, у одлучном истрајавању, којим веза са људима није прекинута, ипак се чува посредничка функција и, самим тим, циклаторна снага мита. Илузорност било каквог истинског разрешења потцртана је у завршној слици приче (која није без мало добронамерне ироније), у којој је Прометеј, „са тврдом надом“ и глув за Зевсова одговарања, романтичарски загладан у будућност у којој види „светло доба опште среће, [...] кад земљом владала буде истина, правда и љубав“ (ВИНАВЕР 1913: 33, 34). Без обзира на то што је јасно да такво доба никада неће доћи, Прометејева антрополошки оптимистична визија, идеалистичка стремљења, вера у сврховитост сопствене жртве и, ако се вратимо симболизацији уметника и уметности – племенита мисија и вера уметника у то да уметност може да учини да дође „време кад ће бити угушене мржње и сатрвене заблуде“ (ВИНАВЕР 1913: 33), ипак делује афирмишуће и не умањује апотеозу романтичарски компоноване фигуре митског јунака као изузетног појединца и/или ствараоца.

2.2. Кафкин *ПРОМЕТЕЈ. СМРТ МЕДИЈАТОРА*. Приближно истих година, такође у форми кратке прозе, Франц Кафка (Franz Kafka, 1883–1924) литераризује прометејски мит.<sup>18</sup> Упоредо читање Винаверовог и Кафкиног *Прометееја*, међутим, открива два суштински различита приступа обради познатог мита. Као оличење виталитета, Винаверов Прометеј, видели смо – задржавши ореол етичке и виталне супериорности – тријумфује. У оној мери у којој је Винаверов *Прометееј* тематизација тријумфа јунака-појединца, Кафкин прозни фрагмент представља причу о поразу јунака. Изокретањем традиционалног потенцијала херојске фигуре Прометеја, Кафка (за разлику од Винавера, који мит чува заједно са његовом примарном, афирмативно-регенеративном функцијом) темељно разграђује мит. Утолико је Кафкина прича *изјубила равнотежу* за један степен више.

Кафкина цртица излаже четири могуће верзије мита о Прометеју: једно (условно казано) „канонско“ предање, и три „апокрифна“, која су у потпуности део Кафкине литерарне имагинације и, уједно, представљају три нове варијације елемената прометејског мита, могло би се рећи – три нова мита настала на основу мутација класичних митема. Брижљиво компонована, прича је у редоследу кратких излагања ових варијаната предања остварила

<sup>18</sup> Кафкина кратка прича *Прометееј* (*Prometheus*) написана је 1918. године, а објављена тек постхумно (1931). Као још једну модернистичку прозну обраду мита о Прометеју издвајамо и Жидов (André Gide, 1869–1951) кратки роман *Лоше оковани Прометееј* (*Le Prométhée mal enchaîné*, 1899). У освит XX века, Жид радикално манипулише митолошким наративом и спроводи инверзију традиционалних симбола, који се трансформишу у нова значења. О томе вид. GENOVA 1995: 201–219; LOY 1951: 32–43; STOLTZFUS 1978: 80–98. „Кад је, горе на Кавказу, Прометеј осетио да му окови, клинци, лудачке кошуље, ограде и, уопште, друге скрупуле коче тело, он се, да би променио положај, одиже левом страном, протеже десну руку и између четири и пет часова с јесени спусти се булеваром који води од Мадлене к Опери“ (Жид 1955: 13).



суптилни градацијски (негативни) климакс: у односу на оно које му претходи, свако од предања представља за један степен снажније подривање мита и статуса његовог јунака. Наизглед парадоксално, чини се да чак и прва, „канонска“ легенда, начином на који је у причи презентована, латентно учествује у овом процесу. Сижејна факта мита, онаква каква их познаје класична античка митологија, сведена су на голи елементарни исказ,<sup>19</sup> на текст лишен било какве емотивне обојености (MANFRED 1984: 5).<sup>20</sup> Приповедач ставља маску незаинтересованог казивача, који, као да подноси рапорт, брзо набраја чињенице и на тај начин их, заправо, имплицитно девалвира. Овакав, тенденциозно употребљен стилско-приповедни поступак открива се као наративна стратегија са функцијом семантичког сигнала. Начином излагања прве верзије легенде (као да јој не придаје нарочитог значаја)<sup>21</sup> приповедни глас, дакле, дискретно субвертира легитимитет и достојанство које мит има. Друго (прво „апокрифно“) предање<sup>22</sup> директније је усмерено на разграђивање саме (класичним митом имплициране) митско-херојске фигуре Прометеја. Начином на који је представљено држање у болу дехероизује се горостасни лик титана Прометеја. Бол доводи до повлачења и потпуног утапања у анорганско. Прометејево утискивање у стену, које се разуме као ишчезавање органског у анорганском, градира песимистичну визију, будући да оно означава једну радикалну огољеност на сирови елемент и нестанак хуманог са позорнице (стапањем са природним елементом, поништава се веза између природе и културе). Треће предање<sup>23</sup> пак доноси мотив заборављања, који, чини се, дејствује у функцији још радикалније дехероизације, радикалније од дискредитовања Прометејевог физичког држања у (анимално схваћеном) болу. *Заборављени херој* у великој мери губи своје легендарно достојанство, будући да (трајни) *заборав* делује субверзивно по митски статус јунака, односно легитимитет митског хероја и бога-титана. Такође, у истом смислу би се могао разумети и посебно истакнути моменат Прометејевог *изгаје* (који се уводи већ у „канонском“ предању), који се никако не

<sup>19</sup> Оваква стилистичка парсимонија у третману митолошког наратива као да најављује структуралистичко разумевање онога што чини стварну „супстанцију мита“: „Substancija mita ne nalazi se ni u stilu, ni u načinu pripovijedanja, ni u sintaksi, nego u priči koja se u njemu priča“ (LÉVI-STRAUSS 1977: 217–218).

<sup>20</sup> „О Прометеју причају четри преданја: према првоме, пошто је богове издао људима, приковали су га за Кавказ, и богови су poslali orlove који су проždирали njegovu jetru што је непрестано iznova rasla“ (КАФКА 2002: 339).

<sup>21</sup> Такав начин излагања задржаће се и приликом саопштавања преосталих верзија легенде. Кафка несумњиво пародира познати манир излагања митолошких речника, исцрпно таксативно набрајање свих познатих варијаната мита („једни кажу... други, опет, приповедају...“).

<sup>22</sup> „Prema drugome, Prometej se od bola što mu ga је nanosilo kljuvanje sve više utiskivao u stenu, dok nije postao jedno s njom“ (КАФКА 2002: 339).

<sup>23</sup> „Prema trećem, tokom tisuća godina zaboravljena је njegova izdaja, zaboravili су bogovi, orlovi, on sam“ (КАФКА 2002: 339).

може везати за традиционалну фигуру правдољубивог титана и његов херојски чин. Ипак, чини се да је демистификација титана Прометеја најдрастичнија у последњој верзији легенде.<sup>24</sup> У њој се инсистира на деградацији највишег степена – на томе да је нестало разлога за постојање Прометеја. Самим тим што су се од њега уморили и богови и орлови, изрицатељи и извршитељи казне, што се његова рана сама од себе, *уморно* затвара – губи на значају и демитизује се и сам Прометејев легендарни подвиг. Равнодушност и резигнација у причи о митском јунаку и његовом подвигу представља, дакле, највиши ступањ у дехероизацији.

Кафка, за разлику од Винавера, митски предложак изврше на његово наличје. Литерарним имагинирањем мита које подразумева одустајање од његове афирмишуће функционалности, Кафка опцртава координате антрополошки песимистично виђеног света. Ако се на уму има морфологија „апокрифних“ варијаната, пораз и симболична смрт Кафкиног Прометеја означава смрт медијатора, који треба да успостави привидно (али спасоносно) помирење бинарних опозиција.<sup>25</sup> У том смислу, Кафка изнутра разграђује

<sup>24</sup> „Prema četvrtom, zamorili su ga se kad je za njegovo postojanje nestalo razloga. Umorili su se bogovi, umorili orlovi, rana se umorno zatvorila“ (КАФКА 2002: 339).

Ostala je neobjašnjiva stenovita planina. – Predanje pokušava da objasni neobjašnjivo. Pošto ono proističe iz istinite podloge, mora u neobjašnjivom i okončati“ (Исто).

<sup>25</sup> Проблем медијатора би у истом кључу требало разумети и у Кафкиним позним причама које тематизују уметника: *Уметник у гладовању* (*Ein Hungerkünstler*, 1922) и *Певачица Јозефина или Народ мишева* (*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, 1924). У оба случаја реч је о ироничној стилизацији фигуре и функције уметника у друштву. Протагониста приче из 1922. је уметник (и медијатор) у аутодеструкцији, у *гладовању* (његова уметност је гладовање) као поништавању уметничке есенције и стваралачког витализма, негацији креације. Парадоксално, највећа афирмација у његовој уметности заправо води у смрт као у апсолутно поништење (GROSS 2002: 91). Пародични климакс у причи достигнут је са откривањем разлога за бављење уметношћу гладовања („Pazi sad“, рече надзорник, ’а зашто не можеш друкчије?’ ’Zato što’, рече уметник у гладовању и диже мало главицу, nameštajući usne kao za poljubac i govoreći nadzorniku pravo u uho, da ni jedna reč ne propadne, ’zato što nisam mogao naći jelo koje bi mi prijalo. Da sam ga našao, veruj mi, ne bih svraćao pažnju na sebe i najeo bih se kao i ti i svi ostali“), КАФКА 2002: 383), чим се до крајњих граница демистификује његово уметничко подвижништво и пародира идеја о жртви ствараоца. У изолацији и са потпуним престанком интересовања публике за његову уметност губи се и сваки смисао постојања ове уметности, па самим тим и постојања њеног „мартира“ (RUBINSTEIN 1952: 17). Он ће се сопственом уметношћу довести до непостојања и готово до невидљивости (ТНИЕР 1990: 89) – слично Прометејевом стапању са стеном, уметник у гладовању као да урања у сламу (са којом су га покопали) и нестaje у кавезу. Индикативно, у кавезу у којем се он налазио наћи ће се потом један млади пантер, оличење анимално-виталних снага (STEINHAUER 1962: 37; CERVO 1992: 99), које надживљавају појединца (слично завршетку *Преображаја*, ТНИЕР 1990: 83). У *Певачици Јозефини* пак амбиваленција и неодређеност позиције уметника потцртана је ироничним контрадикцијама које се крећу од апсолутне афирмације до потпуне негације и довођења у питање природе Јозефинине уметности и њеног онтолошког статуса (ова флуидност подрива и саму наративну логику, NORRIS 1983: 381): „Naša pevačica se zove Jozefina. Ko nju nije čuo, taj ne poznaje snagu pesme. [...] Samo je

митотворну наративну структуру и ствара својеврсни „антимит“ у којем се један од чинилаца митског сижеа губи – управо онај који, по Леви-Стросовој теорији мита, треба да пружи илузију дијалектичког разрешења.<sup>26</sup>

Jozefina izuzetak; ona voli muziku, a zna i da je prenese na druge; ona je jedina; kad nje nestane, i muzika će – ko zna za koliko vremena – iščeznuti iz našeg života. [...] U prisnom krugu mi jedan drugom otvoreno priznajemo da Jozefinino pevanje ne predstavlja ništa izuzetno. [...] Da li je to uopšte pevanje? Da to ipak nije samo zviždanje? [...] Svi mi zviždimo, ali naravno, niko ne pomišlja da to krsti umetnošću. [...] 'Ona ne ume čak ni zviždati; mora tako užasno da se napreže da bi bar donekle iz sebe izvukla ne pevanje – o pevanju ni pomena – nego bar uobičajeno zviždanje'. [...] [A]ko je u tome sadržano nešto muzike, onda je svedeno na najsićušniju beznačajnost“ (КАФКА 2002: 483, 484, 487, 494, поступак заступљен у наведеном примеру у литератури је назван „gliding paradox“, DRISCOLL 2017). Чини се да Кафка у Јозефинином звиждању даје и симболичко-имплицитну дефиницију уметности као онеобичавања свакидашњег: „Ali kad čovek stoji pred njom, to ipak nije samo zviždanje; za razumevanje njene umetnosti neophodno je ne samo slušati je nego je i gledati. Pa i kad bi to bilo samo naše svakodnevno zviždanje, ipak već i tu odmah pada u oči nešto neobično, naime da se neko svečano pojavljuje samo zato da bi radio ono što je uobičajeno“ (КАФКА 2002: 485), уп. „Ali ako on [krcač oraħa] to uprkos svemu učini, i ako mu namera pođe za rukom, onda ipak ne može biti posredi samo obično krckanje oraħa. Ili je, pak, posredi krckanje oraħa, [...] pa nam tek ovaj novi krcač oraħa pokazuje njenu pravu suštinu“, ibid.). Можда је, још прецизније – Јозефинино звиждање метафора баш књижевне уметности, чија је грађа обичан језик људи, али која се рађа тек са ослобађањем језика од његове свакодневне употребе (SATTLER 1977: 417). Ипак, као медијатор Јозефина свом народу (и медијатор и термини ушли су у коначан наслов приповетке) остаје својеврсни духовни вођ и покретачка сила, све до тренутка када се буде одрекла своје улоге – што је својеврсна казна народу због непристајања на њене услове који се тичу стицања одређених бенефиција („Već odavno, možda već od samog početka svoje umetničke karijere, Jozefina se bori da je iz obzira prema njenom pevanju oslobode rada; treba, dakle, da je liše brige za nasušni hleb i za sve drugo što je povezano sa [...] borbom za opstanak i da tu brigu – verovatno – prebace na narod kao celinu“, КАФКА 2002: 496). Сам Јозефинин услов је један корак ка еманциповању од народа. С обзиром на то да медијатор постоји у *релацији*, а не засебно, ван конституисања односа са терминима, одлазак мишице Јозефине и напуштање народа представља деструкцију овог односа (прекид комуникације између певачице Јозефине као медијатора и народа мишева као термина), али и својеврсни аутодеструктивни чин, којим заправо поништава саму себе. Медијатор не може постојати мимо људи (и обрнуто) већ искључиво у саоднос, онако као што је у Рилкеовом кратком фрагменту *О ђеснику* певачево певање синхронизовано са веслањем веслача. На крају, како миш-наратор закључује: „Ona je mala epizoda u većitoj istoriji našeg naroda, i narod će preboleti njen gubitak“ (КАФКА 2002: 501). Она ће се „veselo izgubiti u bezbrojnoj gomili junaka našeg naroda, i ubrzo će, pošto se mi ne bavimo istorijom, biti [...] zaboravljena kao i sva njena braća“ (КАФКА 2002: 502), баш онако као што се живот наставља и после уметника у гладовању или Грегора Самсе. Видимо, дакле, да се у овим позним приповеткама третман медијације суштински не разликује од оног из *Прометјеја*. И овде је Кафкина поента у нестанку медијатора са сцене и вакууму који настаје између посредника и термина: у празнини, одсуству, или ћутању (SCHUMAN 2015: 172; SATTLER 1977: 418).

<sup>26</sup> „Svaki mit posjeduje, dakle, lisnatu strukturu koja se nazire na površini, ako se to može reći, u postupku ponavljanja i njime. Ipak (i to je druga točka) listovi nisu nikada strogo identični. Ako je istina da je svrha mita pribaviti logički model da se razriješi neka kontradikcija (neostvariva zadaća kada je kontradikcija stvarna), nastat će teoretski beskonačan broj listova, od kojih je svaki malo drukčiji od onoga koji prethodi“ (LÉVI-STRAUSS 1977: 238).

У Кафкиним варирањима митеме, дакле – не нуди се чак ни спасоносна алтернатива у виду јунака-медијатора, чија је функција да буде својеврсни супститут стварног разрешења „дуалне драме“ (која, видели смо, никада не може бити уистину разрешена). Радикалним еманциповањем медијаторне функције која је припадала Прометеју, она се у потпуности укида, а виталистичко-циклотворна функција мита разграђује.<sup>27</sup> Декомпоновање мита уједно је декомпоновање саме слике света – света који, као *необјашњива и сивеновића иланина*, остаје отуђен од људског (органиског) квалитета (заправо, и овде је елементарни витализам природе једина константа, која надживљава појединца). Кафкијанска, готово нихилистички устројена слика света (која унеколико поништава појединца, MANFRED 1984: 12)<sup>28</sup> – као дериват модерничног сензибилитета – не познаје утеху илузије (коју пружа класични мит), те је дефинисана осећањем апсурда и отуђења.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Уп. “Goethe’s symbolic figure of creative optimism is morally put into question by Nietzsche and Kafka” (MANFRED 1984: 12).

<sup>28</sup> “Truncating the myth of Prometheus into this very short story is clearly a subversive act, I could even say that it is ironic. Not only because it radically changes the length of the original story so that there is practically one character remaining on the scene, but more emphatically because it radically changes its aim. Instead of telling the story of a hero, his deeds and the consequences of his deeds, the narration is restricted to the consequences. Note that there is a very significant absence in Kafka’s text: there is nothing there about the heroism of the hero, about fire of humanity, technological or any other progress whatsoever. Kafka is interested only in the very last moment of the chain of events – in punishment, or, to refer to another text of his, in *judgement*” (KÁLMÁN 2007: 52).

<sup>29</sup> Уопште узев, Кафкино митотворство се, пре свега, односи на поступке универзализације и имплицитно уграђивање митских структуралних схема, а мање на директно транспоновање и литераризовање митских сижеа. Уп. „[Z]a razliku od tradicionalne mitologije, Kafkin siže nije projiciran u mitsku prošlost, a njegovi junaci nisu preci, bogovi, demijurzi i sl., ali je siže ipak isključen iz ’profanog’, tj. svakidašnjeg, istorijskog vremena i prostora; siže i junaci imaju univerzalan značaj, junak-evrimen modeluje čovečanstvo u celini, a pomoću odrednica sižeјnih događaja opisuje se i objašnjava svet. [...] Kafkina mitotvoračka mašta u osnovi [je] spontana, intuitivna i ne koncipira okolni svet uz pomoć tradicionalnih mitoloških motiva i likova“ (МЕЛЕТИНСКИ 1983: 351; KÁLMÁN 2007: 52). У том смислу, ако се на уму има Кафкин књижевни опус у целини, неколико примера из приповедне прозе заправо представљају изузетак. Аутентично моделовање постојећих митских сижеа и личности, осим у *Прометеју*, налазимо, рецимо, још у кратким причама *Ђушање сирена* (*Das Schweigen der Sirenen*, 1917; она се такође налази на трагу Кафкине опсесије прекидом комуникације и стварањем својеврсног вакуума) и *Посејдон* (*Poseidon*, 1920). Потоња би се могла довести у везу са поступком дехероизације божанства и/или културног јунака, уоченим и у *Прометеју*: „Najviše se ljutio – i to je bio glavni uzrok što je bio nezadovoljan svojom dužnošću – kad bi slušao kako ga zamišljaju, na primer, da prestano kočijaši kroz talase дрћећи trozubac u ruci. A on je, međutim, sedeo овде u dubini okeana i neprekidno računao, i tu jednoličnost samo bi s vremena na vreme prekinulo pokoje putovanje do Jupitera – uostalom, putovanje sa kojeg se најчеће враћао besan. I tako on jedva да je i video more, sem letimično dok bi se žurno penjao uz Olimp, i nikad se nije stvarno provezao njime“ (КАФКА 2002: 342–343).

\* \* \*

Осврт на два (мета)текста настала на основу истог митолошког предлошка показује, видели смо, два различита начина коришћења мита. Насупрот разграђивања основне функције мита, чини се да би Винаверов третман митско-херојске фигуре Прометеја могао послужити као парадигматичан пример употребе и литераризације мита у српској књижевности прве половине XX века, а који се односи на базично неодустајање од његове рехабилитујуће функционалности. Управо је на том трагу и зачетник словенског неомитологизма, Растко Петровић. Овакав однос према миту формира тадашња духовна клима, као и интуитивистичка струјања у филозофији (која, наравно, продиру и у књижевност, МЕЛЕТИНСКИ 1972: 817). С обзиром на то, могло би се рећи да су и „[д]војица најизразитијих ’бергсоноваца’ у нас – Станислав Винавер и Растко Петровић – [који су] били француски студенти, а први од њих и заиста Бергсонов ученик“ (КОСТАДИНОВИЋ 2016: 715), шире схваћено (и уз све разлике), заправо на истој линији. Мит се, дакле, користи као својеврсна „транспозиција метафизичког Бергсоновог описа *l’élan vital*-а“ (ЗОРИЋ 1975: 29), што значи да се у виду има управо његов примарни, обновитељски потенцијал – у том смислу би се могло говорити о претежно традиционалном односу према функцији мита у нашој књижевности прве половине прошлог века.

3. ДВА ЗАКОНА. АСТИЈАНАКС : САМОПОТИРУЋА МЕДИЈАЦИЈА. Винаверов *Астијанакс* представља својеврсну мистификацију класичног мита. Реч је, заправо, о исконструисаном „постхомерском“ наставку традиционалне варијанте мита о Хекторовом сину. Винавер одступа од мита и својевољно манипулише чињеницама из „основне“ варијанте – оне функционишу само као полазна тачка у конструисању властитог мита, у чијем се средишту налази лик *ограслої* Астијанакта као носиоца трагичке ситуације.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Према традиционалној варијанти мита, „[п]осле Хекторовог убиства и разарања Троје, Грци су, по Одисејевом или Калхантовом наговору, одлучили да баце Астијанакта са куле, како син не би постао очев осветник. Касније се причало да га је Неоптолем убио на жртвенику Зевса Херкеја или да је дечак сам скочио са зидина Троје“ (СРЕЛОВИЋ – ЦЕРМАНОВИЋ КУЗМАНОВИЋ 1979: 58–59, s.v. *Астијанакт*). С друге стране, Винаверов Астијанакт не умире као дечак, већ га Грци заробљавају при рушењу Троје. Младог Астијанакта одгајиће Грк Артабаз, не знајући ништа о дечаковом пореклу. После смрти старог Артабаза, млади Артабаз (Астијанакт), ступа у службу белонског краља и ратује против града Пилора. Уп. РИЧЛЕРО 2007: 321–374. У терминима структуралне концепције мита могли бисмо рећи да Винавер, имајући у виду шире схваћен тројански мит, митему из класичног мита: „Астијанакт је убијен од Грка приликом пада Троје“ замењује новом: „Астијанакт не умире приликом пада Троје“. Начињена мутација у класичном миту Винаверу је полазна тачка за стварање потпуно нових митема које заједно и у међусобним релацијама творе један нови мит. Структура тог новог мита (с обзиром на митеме које улазе у његов састав) могла би се представити на следећи начин: 1) „Астијанакт одраста као нахоче код Грка Артабаза, не знајући своје право порекло“ (заправо, реч је о митеми преузетој из мита о Едипу), 2) „А. у незнању

Прича започиње дужом интерпретативно-сугестивном парентезом<sup>31</sup> о природи богова, онаквој каква је описана у грчких трагичара. У овој причи фигуру Зевса треба схватити у складу са „канонском“, „трагичком“ представом античких богова по којој су они „крвожедна створења која уживају у опште људској а нарочито јуначкој невољи и зато залуђују смртне да би посматрали задовољно, њихову пропаст“ (Винавер 1913: 67). Биће да Зевсово интервенисање уочи одсудне битке између Белоне и Пилора (преко Хермеса)<sup>32</sup> треба схватити у контексту општег проналажења задовољства и разоноде у посматрању инсценираних тешких и неретко безизлазних ситуација у које се смртници доводе<sup>33</sup> – у „залуђивању смртних“, који су за богове „[ш]то су муве / за обесне дечаке“.<sup>34</sup> Стављајући Астијанакта у логичко-етичку апорију, Зевс заправо изазива трагички конфликт. Одједном, Астијанакт се нашао разапет између два трагичка пола – божанског и људског закона, приватно-родбинског, породичног права с једне, и цивилног с друге стране, а да притом осећа подједнаку обавезу у односу на оба. Окренути леђа Белонцима, грчким савезницима и љутим непријатељима Тројанаца, и стати на страну Пилораца, савезника покојног Хектора, значило би осветити проливену рођачку, *очеву* крв. У исти мах, међутим, такав хипотетички

---

ратује на страни непријатеља свога оца Хектора“; 3) „А. сазнаје да је Хекторов син“, 4) „Знајући чији је син, А. се бори на страни Белонаца, противника свога оца“ и 5) „А. пали Белону (и убија се)“.

<sup>31</sup> Појављивање парентезе у својству семантичког маркера запазили смо и у *Промејшеју*, и то управо поводом врховног бога, коме ће и у *Астијанаксу* припасти важна улога. О Астијанактовој предисторији пак сазнајемо у другој од две уводне парентезе. Као и у случају прве, реч је о читавом пасусу – ако је прва била у својству интерпретативног сигнала, друга има претежно информативну улогу: из ње читалац сазнаје о винаверовском прекомпоновању података из живота младог Астијанакта (онаквих какве их познаје основна варијанта мита). Могло би се рећи да две уводне парентезе чине целину, која стоји као својеврсни пролог у свет трагичке драме (самостално посматрана, друга наличи прологу трагедије еурипидовског типа). Уопште узев, могло би се рећи да је премештање фокуса на текст унутар заграда један вид децентрирања прозног израза.

<sup>32</sup> „Артабазе, отац Зевс, који те воли и штити, поручује ти: Сутра је одсудна битка, вођо Белонски, између Белоне и Пилора. Ти ниси, Артабазе, син брата мудрачевог, отац твој, детињства првог се спомени, јесте Хектор Пријамовић. Пилорци беху највернији савезници твог оца. Њихов седи краљ беше му побратим. А Белонци су баш савезници Грчки, душмани заклето Троје. Међ Белонцима живе као прваци, потомци и рођаци Хекторовог убице. Бирај, Астијанаксе, Хекторов сине. Победа ће бити где ти будеш. Пре но зора заруди имаш да се одлучиш“ (Винавер 1913: 70). Зевсова интервенција у *Астијанаксу* нема везе са интересовањем за исход окршаја између Белоне и Пилора, будући да је врховни бог и у тројанском рату био неутралан.

<sup>33</sup> Пре ће бити да се ради о проналажењу такве врсте задовољства него што је реч о томе за Зевс Астијанакта „воли и штити“ (Винавер 1913: 70), и жели му добро. Вероватно да у Зевсовом односу према Астијанакту нема ничег личног: ни посебних симпатија, као ни неке посебне аверзије, већ му је, једноставно, Хекторов син (са својом специфичном судбином) послужио као згодан „плен“.

<sup>34</sup> *Краљ Лир*, IV, I, 37 (прев. Б. Живојиновић).

исход значио би и повреду задате речи, будући да Астијанакт „[в]еликом клетвом закleo се да ће срушити Пилорце, поробити им запаљену варош при мирису жртавног стоволовке“ (Винавер 1913: 70). Астијанактов категорички императив, витешко осећање части и дужности према светињи заклетве не дозвољава му да зарад лично-породичног права погази задату реч. Штавише, оглушење о задату реч за Астијанакта би значило истовремено каљање наслеђа освете и саме очеве крви, јер „може ли његов [очев] осветитељ да буде кривоклетник“ (Винавер 1913: 72)?<sup>35</sup> Тражећи од Астијанакта да се одлучи између два закона – да стане у одбрану једног, Зевс га, дакле, уплиће у трагички конфликт, будући да би заузимање за један принцип априорно имплицирало издају другог. У том смислу, Астијанакт има да страда као заточник једног начела, односно – има да постане *трагички јунак* и главни актер у неразрешивом сукобу принципа, који чини немогућим искључиви тријумф једне стране (сукобу који се налази у бити хеленске трагедије). Астијанакт, међутим, изневерава Зевсово очекивање и не актуализује се у улози потенцијалног трагичког јунака. Стављајући се у службу обе стране,<sup>36</sup> он у извесном смислу – неутралише конфликт, подмирује обе конфликтне стране. Аспазија, Астијанактова жена и кћи белонског краља, храбри га да крене за императивом освете (без обзира на то што би то значило издају њеног оца), јер „[р]еч се ломи под наређењем вишег осећања“ (Винавер 1913: 72). Другим речима, Аспазија га заправо подстиче да постане трагички јунак. Када се, међутим, буде уверила у то да јој се муж налази „између Скиле и Харибде, између два решења подједнако немогућа“ (Винавер 1913: 72–73), Аспазија предлаже бег – невитешки чин, који овај жучно одбија и који би од сина тројанског хероја начинио двоструког издајника.<sup>37</sup> За разлику од Софоклове Антигоне, која бескомпромисним приклањањем једном начелу постаје права трагичка јунакиња, дефинисана сопственом трагичком кривицом (хамартијом)<sup>38</sup> – искључивост у заступању божанских, универзалних и непроменљивих закона ипак је и оглушавање о подједнако принципијелни закон полиса, чијим се кршењем на извештан начин урушава ауторитет државних институција, па тако и функционисање самог полиса

<sup>35</sup> „Вероломник није достојан дужности коју су ми вишњи богови дали. Ја видим, ја чујем оца мог како ми не допушта да окаљам наслеђе освете“ (Винавер 1913: 72).

<sup>36</sup> „Закleo сам се да ћу разрушити град Пилорски. Савезници оца мог истребљени су, побратим убијен. Извршио сам заклетву вама дату. Али ја вршим *све дужности*, не један део само. Ваш град гори, рушитељи Троје“ (Винавер 1913: 76, подв. С. Т.).

<sup>37</sup> „Двострука да будем кукавица!“ (Винавер 1913: 73).

<sup>38</sup> Још један пример правога трагичког јунака свакако је Орест (с тим што је његова позиција унеколико специфична). За разлику од *Антигоне*, која подразумева поларизацију на људски и божански закон (који се међусобно потиру), у Есхиловој *Орестиији* контрадикторни поредак формирају два божанска закона. Убиством мајке Орест испуњује дужност коју има према проливеној очевој крви. У исти мах, он пролива мајчину крв. Испуњење једне *божанске* дужности искључује испуњење друге. Приклањајући се једној од две, Орест постаје прави трагички јунак, а драмска ситуација права трагичка.

– Астијанактов чин представља својеврсно бекство из трагичке ситуације. Заправо, он анулира трагички конфликт, тако што демонира, поништава трагичку ситуацију *изнујтра*, из ње саме. У том смислу, разрешење Астијанактове драме јесте трагично, али не и трагичко у правом смислу речи. Ипак, питање епилога конфликтне ситуације Винаверовог Астијанакта могуће је увек изнова проблематизовати, будући да оно остаје парадокс: двострука афирмација два начела уједно је и њихова двострука негација. Стајући на страну једног начела, наш јунак неминовно изневерава оно друго, да би затим, када буде прешао у одбрану другог начела (оног што га је претходно изневерио), морао да изда страну коју је у првој ситуацији заступао – суштина парадокса Астијанактовог решења налази се у чињеници да он фигурира истовремено и као савезник и као непријатељ обе стране (задовољење једне правде потири ону другу). Парадоксално, могло би се рећи да је Астијанактово решење бескомпромисно, али да је оно, у извесном смислу, истовремено и компромис, будући да потпуна бескомпромисност у виду апсолутне афирмације оба начела (без њихове истовремене негације) у овој ситуацији заиста није могућа. Испуњење оба императива (задата реч је одржана, а отац освећен) довело је, дакле, до њиховог међусобног поништавања и, следствено томе, до разграђивања саме трагичке ситуације. Његова смрт је, с тим у вези, такође својеврсно поништење: могло би се рећи да је (истовременим испуњавањем обе дужности, које, видели смо, у исти мах, представљају и двоструко укидање) поништио себе, јер су се – на индивидуално-психолошком плану – изгубили разлози за његово постојање; или је, штавише, за њега постало немогуће да више постоји.<sup>39</sup>

За разлику од „безопасног“ Зевса из *Прометјеја*, који се, видели смо, одвојио од својих примарних атрибута и престао да интервенише у животе људи, Зевс из *Астијанакса* је онај традиционални врховник Олимпа из класичног мита, страшни „громобија“. Уколико се Зевс из *Астијанакса* наслађује тиме да манипулише животом јунака и гледа како се овај „копрца“, у *Прометјеју* се, с друге стране, силазак Зевса и осталих Олимпљана на Кавказ дешава *из доколице*, мотивисан је безазленом радозналешћу, јер „[з]анимало их је шта може да мисли тај сујетни Гејин син, он који већ толике године и векове борави у потпуној самоћи, одстрањен од сваког живог створа“ (Винавер 1913: 31). Ипак, и један и други Зевс од јунака очекују да ће испунити одређено очекивање (да ће се Прометеј оставити „маштања“ и кренути на Олимп; односно, да ће Астијанакт штитећи један закон постати трагички јунак) – у оба случаја, међутим, јунаци Богу (у извесном смислу) не пружају задовољење.<sup>40</sup> Могло би се рећи да су богови „насамарени“: у том би смислу и Астијанактов чин, као и Прометејев, могао бити интерпретиран као своје-

<sup>39</sup> Његово биће ће, у новим околностима, бити обележено и темељном кризом идентитета: „Ја више нисам ја“ (Винавер 1913: 72).

<sup>40</sup> Ипак, вероватно је да Зевсу из *Астијанакса* највеће задовољство пружа посматрање самог Астијанактовог „копрцања“ између трагичких полова.



врсни тријумф над божанством. Као херојској фигури, Астијанакту би (по левистросовској схеми) несумњиво припала улога медијатора. За разлику од Прометеја, који решење и потпуну актуализацију медијације смешта у будућност, медијација коју јунак спроводи између људског и божанског закона у *Астијанаксу* је остварена већ у самој причи. Реч је, међутим, о унеколико амбивалентној и парадоксалној медијацији, која подразумева некакву самопотирућу, дијалектичку везу (или везу која је више у негацији него у конструкцији). Као таква, она је *илузорна*, баш онако као што је, уосталом, свака медијација у миту увек само привидна: решење у причи (мит или литераризација) увек је фиктивно и не може се поистоветити са решењем у стварности.

У вези са поменути парадоксима, јукстапонирањем „двају закона“ и амбивалентно схваћеном задовољењу правде могуће је повући неколико занимљивих паралела између *Астијанакса* и Клајстове (Heinrich von Kleist, 1777–1811) дуже новеле *Михаел Колхас* (*Michael Kohlhaas*, 1810),<sup>41</sup> читав век старије од Винаверових *Прича*. Клајстов Колхас се, како би осветио неправду која му је начињена (афера са Колхасовим коњима, које је јункер Венцел фон Тронка узаптио и злоупотребио), од правдољубивог и узорног трговца коњима промеће у разбојника и убицу (који пали градове по којима се Тронка наводно скрива, што узрокује и смрт многобројног невиног становништва, ELLIS 1979: 69; KUHNS 1983: 76). Како би задовољио једну правду, Клајстов јунак начинио је низ других неправди. У томе је суштина Колхасовог етичког парадокса – управо је изузетан осећај за правду (PICKFORD 2013: 385)<sup>42</sup> агенс који покреће чињење неправде (задовољење правде утемељено је на чињењу неправде, PICKFORD 2013: 387).<sup>43</sup> Заправо, реч је о разликовању „двеју правди“, које формирају контрадикторни поредак: као што је и у Винаверовој причи случај, у *Колхасу* се у односу контрапункта налазе људски (симболично оличен у Колхасовим коњима) и божански закон (представљен Лутеровим ликом), који као да се међусобно искључују. Као што, вршећи једну дужност, Астијанакт изневерава дужност коју има према другој страни, тако и Колхасов императив поновног успостављања поремећене равнотеже у људској правди доводи до нарушавања равнотеже на плану божанске правде. Може бити да се у апсурдној и парадоксалној игри међусобног потирања налази клајстовска субверзивна проблематизација могућности

<sup>41</sup> С обзиром на разгранатост фабуле и психолошку рафинираност ликова, *Колхас* би се с правом могао назвати и крајним романом.

<sup>42</sup> „Али му је, напротив, исто толико врсно осећање [...] казивало да он свим својим снагама мора да изврши обавезу према свету извојевавши себи задовољење за претрпљене увреде и безбедност за суграђане, да им се убудуће те увреде не наносе, ако је цео случај, како по свему изгледа, само злобна смицалица“ (Клајст 1978: 10–11). Колхасу „није било стало до самих коња – да је био посреди пар паса, исто би га толико болело“ (Исто, 19).

<sup>43</sup> Колхас је био „један од најправеднијих а уједно и најстрашнијих људи свога доба. [...] [У]кратко, свет би морао да му благосиља успомену да није претерао у једној врлини. Љубав према правди учинила га је разбојником и убицом“ (Клајст 1978: 3).

рехабилитовања једне нарушене правде, без истовременог ремећења космичке хармоније божанског закона: да ли је Колхасу уопште било могуће да поврати одузето и наново успостави ред људског закона да је остао у границама етике божанског закона? Уколико је одговор негативан, можда не би било претерано рећи да је ова клајстовска алогичност, етичке и егзистенцијалне апорије које свет дефинишу као готово бесмислен – на трагу поетике апсурда потоњег века. Винаверов Астијанакт и Клајстов Колхас обојица су подједнако актери правде колико и актери неправде – у оба случаја контрадикторни полови обједињени су у једној личности. У оба случаја, такође, на снази је извесна контрадикторна дирекција: док фигурира као актер правде на једној страни, Астијанакт је, видели смо, у односу на другу – актер неправде. У случају Михаела Колхаса, контрадикторна дирекција је можда још заоштренија, будући да се акт правде и акт неправде у потпуности сливају један у други, њихова *истовременост* је још конкретнија: Клајстов јунак се трансформише у актера неправде да би задовољио правду (чини неправду док ради за правду, у циљу подмиривања правде). На крају – и то је још једна копча са Винаверовом причом – обе правде биће задовољене. Трговцу коњима биће враћено оно што му је бесправно одузето, Тронка ће бити кажњен, али ће и Колхас са своје стране – својим животом – морати да плати како би се изгубљена равнотежа воспоставила на равни оба закона (CARY 1970: 217; MEEHAN 2011: 72–73; KUHN 1983: 89).<sup>44</sup> Његовом смрћу устројство света враћа се на првобитну тачку: она нивелише почињена безакоња и подмирује правду божанског закона, који људски живот ставља на прво место и у који се овај дрзнуо да дирне. У том смислу би се и Астијанактово решење могло, условно речено, назвати *клајстовским*, будући да су, као и у „Михаелу Колхасу“, обе правде у потпуности задовољене. Ипак, овај аспект Винаверове приче је унеколико комплекснији и проблематичнији, с обзиром на то да су обе правде, осим што су рехабилитоване, такође – и то у истој мери – и *осијорене*.

**4. ВАРИРАЊЕ МИТА О НИОБИ: ОТУЂЕНИ МЕДИЈАТОР.** Винаверовско модернистичко варирање елемената мита, којим се одступа од његове основне варијанте (СРЕЈОВИЋ – ЦЕРМАНОВИЋ КУЗМАНОВИЋ 1979: 290–291, s.v. „Ниоба“),<sup>45</sup>

<sup>44</sup> „Наиме, врховни канцелар, господин Хајнрих, спровео је тужбу, коју је у име свога господара поднео у Дрездену против јункера Венцела фон Тронка, тачку по тачку, без и најмањег ограничења. [...] ’Е, Колхасе, данас је дан кад ти се дели правда! Гледај, ту ти предајем све што ти је у Тронкенбургу насилно отето, и што сам ти, као твој владар, дужан био вратити [...]’ [...] ’А сад, Колхасе, трговче, коме је овим дато пуно задовољење, позивам те да будеш приправан да и ти даш задовољење царском величанству, чији заступник овде стоји, за кршење јавног мира у царству“ (КЛАЈСТ 1978: 99–101).

<sup>45</sup> Структуру класичног мита о Ниоби можемо представити следећим митемама: 1) „Смртница Ниоба надмеће се са боговима“, 2) „Богови кажњавају Ниобу“ и 3) „Скрхана Ниоба претвара се у камен“. Винавер интервенише заменом последње митеме новом: „Ниоба остаје охоло и у болу“.

заступљено је и краткој причи *Ниобе*. Фуснота коју Винавер ставља одмах уз наслов приче фигурира као својеврсни паратекстуални елемент. Њена је функција, заправо, слична оној коју има друга од две уводне парентезе којима започиње *Асиџјанакс*. Ауторова напомена пружа допунску информацију, неопходну за разумевање *новој* контекста из којег овај поетизовани прозни фрагмент израста. Рачунајући на упућеног читаоца, Винавер у напомени наглашава само моменат који у традиционалној верзији мита не постоји, а сада улази у његов наративни слој („Ниобе је натерала робиње да се не моле Латони“, Винавер 1913: 23). Пасивна позиција Винаверових робиња налачи позицији античког хора, који репрезентује јавно мњење и чија је функција претежно коментаторска. Људска просечност робињица у причи је нарочито контрастирана готово надљудски профилисаној фигури Ниобиној, која и у болу и у гневу превазилази људску меру. Управо је интензитет доживљаја и његова превелика елементарност оно што у највећој мери дефинише Ниобину *изузетносној*. Као појединац који се издиже из масе (Стојановић Пантовић 2012: 100), она као да исцрпљује емоцију до крајњих граница – капацитет њеног духа да прими и проживи емоцију у сваком смислу излази ван оквира људског просека (или уопште узев, *људској*), који не зна „ни за необуздану срећу великих срдаца ни за поражавајући ужас туге“ и који је оличен у робињама: „Њихова мала срца знала су само за малу тугу и дрхтаву, малу срећу; њихове мале душе, у којима су осећања била само слаби и неодређени пламичци, нису могле да схвате крваво црвен пламен и разјарен пожар кад бесни“ (Винавер 1913: 24).<sup>46</sup> Контраст између пасивне покорности робиња и поносите и снажне фигуре Ниобине наглашен је како у слици која евоцира временски тренутак *пре* јунакињиног трагичног удеса, тако и у оној која слика стање *после* њега: „Као још пре неки час што су покорно сагибали врат под јармом вишег наређења, тако и сад нису умели да се одупру где су сусретали заповест“ (Винавер 1913: 23). Колективни лик робиња (које у односу према Ниоби стоје као маса према појединцу) у обе слике налази се у изражено инфериорном положају – Ниобине снажне речи раније су „принуђавале на послушност духове ропске, неме пред свемоћном вољом господара“, да би затим „[о]на бесно одбијала њихове сузе и њихове речи“ (Винавер 1913: 23, 24). Њихова млака емоција, тугаљиви погледи и влажне очи стоје наспрам Ниобиног огромног и достојанственог бола, који је „и тежи и тиши“. Ту је кључна разлика у односу на прототипни митолошки предложак – за разлику од Ниобе из мита, која је „уморна од плача, [...] претворена у камен“ (СРЕЈОВИЋ – ЦЕРМАНОВИЋ КУЗМАНОВИЋ 1979: 290, s.v. „Ниоба“), Винаверова Ниоба „[с]тајала је, страшна и

<sup>46</sup> Уп. „Нису могли да разумеју бол тако ужасан да надвисује њихов бол кад дође за њих кобан час; нису могли да разумеју тугу страшнију но што је туга коју су толико пута у животу осећали и гледали *сажаљивим влажним очима и болећива срца*; нису могли да разумеју вај који је у стању да толико уцвели и ојади, избежуми и унесрећи, и *тхежи и тхиши*“ (Винавер 1913: 24, подв. С. Т.).

усамљена у тузи, али је осећала да има довољно охолости и снаге да стоји сама. И није плакала“ (ВИНАВЕР 1913: 24). За разлику од прототипне, Винаверова Ниоба скамењује се фигуративно, у свом болу и својој охолости. Ниоба из *Прича*, дакле, остаје дефинисана сопственим поносом и охолошћу и након казне која ју је стигла управо због гордог надметања са божанством.

Иако је достојанствена и узвишена у свом болу, Ниоба ипак није трагичка хероина у правом смислу речи, будући да не постоји принцип у име којег она страда. У структури приче, дакле, не постоји трагички конфликт у оквиру којег би Ниоба фигурирала као отелотворење једног одређеног начела, што значи да је њено страдање у основи беспринципијелно. Тачније, њено страдање је утемељено на личној, индивидуално-психолошкој равни, без правог трагичког расплета и космичке димензије.

С обзиром на наративну структуру митског сижеа, функција медијатора би несумњиво требало да припадне управо насловној јунакињи, будући да се Ниоба својом личношћу заиста издиже *изнад* људске мере, што је приближава божанској равни. Ниоба, међутим, не жели испуњење потенцијалне медијаторне улоге. Штавише, она одбија да на себе узме улогу медијатора и тако успостави везу између људске и божанске равни. Будући да је Ниоба отуђена и од људи и од богова – горда и у односу на људе и у односу на богове – комуникација између две равни је онемогућена. „Охола краљица“ се одрекла улоге медијатора у жељи да се домогне божанског, да узурпира домен божанства (који јој као медијатору није намењен). Ниобин хибрис, у основи трансгресивна жеља да зађе у домен божанског, којим најнепосредније прекорачује границу која јој је намењена – иницира конфликт са божанством.<sup>47</sup> С друге стране, Ниоба је издвојена из масе, дистанцира се и одбија да са људима успостави било какву везу (што би, наравно, био предуслов за медијацију). Медијација између два нивоа, дакле, остаје *неостварена*. То значи да изостаје и фиктивно решење у причи.

5. „Старословенски“ мит. „Нетибор (балканска прича)“: отуђени термини. „Композиционо најкомплекснија, жанровски дискутабилна (због изузетног ритма блиска песми у прози)“ (Белеслилин 2011: 233), прича *Нейтибор*, надахнута словенском митологијом,<sup>48</sup> али без постојећег конкретног прототипног предлошка (и фигура Нетибора је Винаверова конструкција, можда не без благо ироничног призвука) једина је од „митолошких“ прича у збирци која експлицитно тематизује уметника и његову улогу. Та улога треба да буде управо *медијаторна*: уметник је „свеза“, „тумач између људи и свега што нису људи“, он је „*џосланик* између бића и суштине бића“ (ВИНАВЕР 1913: 80).

<sup>47</sup> Сама претпоставка која Ниоби даје права да се узоходи и такмичи са богињом Летом (чињеница да богињу надмашује бројем деце) суштински је ирелевантна у датом контексту и представља крајње произвољан критеријум. Увођењем Ниобине забране молитве робињама Винавер још више појачава трансгресивни моменат.

<sup>48</sup> „[R]astkopetrovičevska slovenska varijacija“ (Пантић 1990: 98).

И овде, међутим, као и у причи *Ниобе*, реч је о неиспуњеној (или прекинутој) медијацији. Ипак, у *Нетибору* влада другачија динамика односа између медијатора и људи него што је то био случај са поменутом причом – у том смислу, ове две приче стоје у обрнутом односу, без обзира на то што је исход (у виду неостварене медијације) истоветан. Ова *неоси́вареноси́* ће у обема причама бити производ (не)делања других актера, односно – „кривац“ за то што до реализације везе није дошло биће различите стране. У причи *Ниобе*, видели смо, медијатор је тај који не жели да заснује однос са људима, док би они (колективни лик робиња), чак и такви каквима су представљени – са својим „малим срцима“ и „ропским душама“, ипак и даље желели да успоставе некакву везу са Ниобом, готово да чезну за остварењем каквог било односа и својски се труде, нудећи јој своје сузе. У *Нетибору* пак ситуација је обрнута – уметник-медијатор вапи за људима „који ће волети, који ће разумети песму“, он држи до своје улоге *ласника*, који треба „да испоручи људима поруку, вести које су [му] дате да им [донесе], аманет“, док су, насупрот томе, незаинтересована страна – људи, чија су „срца затворена“ и „душе закључане“ (ВИНАВЕР 1913: 82). У том смислу, Нетибор се осећањем дужности коју има као посредник, схватањима уметниковог позива и уметничке мисије, обавезом коју има према људима (и до које држи): да пева „другима и други [...] да [га] чују“ (ВИНАВЕР 1913: 80) – приближава Прометеју из истоимене Винаверове приче (као потенцијалној симболизацији уметника, али и уопште узев, фигури медијатора). Међутим, док Прометеј остаје увек непоколебан и са чврстом вером чека поколење нових људи, „људи-богова“, Нетибор се прибојава, мада се ипак још увек нада у то да има „пука негде, множине која песму воли“ (ВИНАВЕР 1913: 79).<sup>49</sup> За разлику, даље, од Прометеја, који са сигурношћу и као неупитну чињеницу може да каже: „То ће бићи и мога триумфа дан, и знају тада ја да нисам у заман живот свој – жртвовао синовима“ (ВИНАВЕР 1913: 34, подв. С. Т.), Нетиборова размишљања о (не)сврховитости сопствене уметничке жртве сва су у упитној интонацији: „Пре него што умрем, хоћу ли наћи сем вас неког, да знам да нисам залуд осећао, изражавао, изналазио, остваривао“ (ВИНАВЕР 1913: 79, подв. С. Т.). Нетиборова нада прећи ће у разочарање када му буде посведочено да заиста нема „[к]оме да [испоручи] наслеђе примљено за свет“ и када буде схватио да је његово „срце, залуд, тако топло гнездо, кад тићи немају зрачне небеске пучине да над њом узлећу“ (ВИНАВЕР 1913: 82). Функција Нетибора-уметника, као *изабраној* појединца који свету има да протумачи суштину ствари нестаје када се сусретне са одбијањем од стране оних којима треба да „испоручи“ истину (као што је, уосталом, свака медијација немогућа уколико се један од чланова „еманципује“).<sup>50</sup> Оставши медијатор

<sup>49</sup> Уп. „Хоћу ли наћи људе друге, да им речем *окровење* које ми је учинила Природа“ (ВИНАВЕР 1913: 79, подв. С. Т.).

<sup>50</sup> Чини се да Нетибор ипак не пориче у потпуности могућност да би могао у извесној мери да делује на „затворена срца“. Али, будући да иницијатива треба да дође и од (и пре

без термина, и он сам се, најзад, симболичним чином бацања златоструне лире „далеко од себе“ (Винавер 1913: 82) одриче своје улоге: он није Прометеј, који потпуну актуализацију властите улоге очекује у будућности, већ је његова одлука чин *коначној одусијајања*, које затвара перспективу за могућност промене. Утолико је антрополошки песимизам пооштрен – медијација је перманентно укинута већ у самој причи.

Иронично интонирано финале, с једне стране, дефинитивно потврђује већ раскинуту везу и представља „[о]брт мистичне орфејевске приче у баналну репортажу о трговцу“, што уједно „значи прелазак из симболичких мистерија у експресионистичке дисхармоније и трансформацију фантастике чудесног у фантастику шегачења“ (Вучковић 1990: 244). С друге стране, чини се да крај приче пружа увид у трансформисани и деградирани продужетак струјања посредничке везе. На први поглед, рекло би се да се семантика готово дивинизоване златоструне лире снижава, из духовног регистра преводи на ниво нискомиметског: од дематеријализованог, одуховљеног предмета своди се искључиво на *ипрегмеј*, пуку материјалност. Као да је физичко разграђивање инструмента истовремено и разграђивање његовог супстанцијалног својства.<sup>51</sup> Уметнички предмет се претварањем у „дукате и наполеоне“ наизглед радикално вулгаризује и „празни“ од надматеријалних својстава – постаје средство за стицање капитала, чиме је естетско-духовна функција уметничког медијума урушена. Међутим, биће да није случајно то што су дукати од расковане лире пружили спас баш од *неродне године* – учествујући у обнови аграрног циклуса, лира завршава у елементарном, у земљи. Златоструна лира ипак није постала у потпуности средство за капиталистичко тржиште, већ као да задржава нешто од своје виталистичке, антејске снаге, будући да на крају, иако испосредована дукатима, омогућава елементарно преживљавање. Може бити да у завршници приче читамо и симболичну представу регресије уметности, која је остала без духовног узлета и свела се на елементарни (мада неопходни) витализам: духовни узлет је неопходна „надоградња“ почетног импулса инспирације, која се црпе из динамизма природе и њених животних сокова (као што је, видели смо, Прометеј [а прикључује му се и Нетибор] оличење праве стваралачке природе, будући да спаја ова два).<sup>52</sup>

„Скити су свуд“ (Винавер 1913: 80) и не желе везу са медијатором-уметником. Нетибор, и сам Скит (у значењу Словен), успео је да се као песник

---

свега од) стране људи, такво деловање било би неаутентично наметање: „Ја бих могао ући само тајно, као злочинац, као ухода, као обијач брава, а никада краљевски поносно, дигнуте главе, кроз отворене широке шкрипеће капије душа“ (Винавер 1913: 82).

<sup>51</sup> „Расковаше га од струна, од јапија, од грађе стопише злато, исковаше дукате и наполеоне“ (Винавер 1913: 82–83).

<sup>52</sup> Можда би се сам крај приповетке могао разумети као (иронично-пародични?) наговештај духовног узлета: „[П]ред крај живота сазидоа је једну велику цркву у којој још и данас попови у црним мантијама певају, на литургији, за покој његове племените душе“ (Винавер 1913: 83).

издигне, а да притом није раскинуо са својим „варварством“. Напротив, као својеврсни *барбароџеније*, он је својом песмом чувао везу са изворним: „Певах природу око нас. Она стрпљиво и болно чека да је разумемо, да се слијемо с њом, једно да будемо, целина, велико васељенско коло, при звуцима неке васељенске музике“ (Винавер 1913: 78). „Скити“ на четири стране света пак варваризовали су се на различите начине. Њихово варварство у највећој мери означава губитак духовних стремљења, креативне снаге и стваралачке енергије – изворна стваралачка моћ устукнула је пред влашћу новца и императивима потрошачког друштва.<sup>53</sup> Са нешто више симпатије гледа се на Север („Диван је свирепи и ћутљиви север“) и, на првом месту – Запад. Просвећеном Западу, иначе пуном „блиставих мајушних шљунака духовитости [које] лију светлуцаву светлост“ и где „нису ситничари и ситне, гадне душице, као на истоку, као на југу“, недостајаће, међутим, управо стваралачки, виталистичко-динамистички моменат. Интелектуализовани „блистави запад“ сувише је „загледан у себе и не уме да осети изван себе“ (Винавер 1913: 81), не разуме песму јер нема слуха за право и витално, за непосредни доживљај (који је темељ стваралачког духа): научнички порив рационалног Запада стоји наспрам стваралачког. Зато благородни Запад песму не примећује, као што не би приметио ни лептира који би се зауставио на цвету (односно, који би могао да му закупи пажњу једино као предмет научничке фасцинације).<sup>54</sup> „[И] тамо су Скити“ (Винавер 1913: 82) зато што су, попут Олимпљана из *Прометјеја*, изгубили контакт са тлом и његовом изворном снагом.

Ова поетизована проза унеколико је прожета аутопоетичким и програмским елементима на трагу „авангардних идеја проистеклих из концепције Бергсоновог виталистичког активизма“ (Петровић 2008: 147; уп. Петровић 2003: 222). Поред обиља помињаних експресионистичких топоса (витализам, динамизам, вид. Стојановић Пантовић 2012: 101), у причи је заступљена и „концепција универзалне музичке мелодије као врховне тајне света“ (Петровић 2008: 146).

\* \* \*

У причи *Нејџбор* тежиште је на прекиду комуникације<sup>55</sup> и континуитета и, у складу са тим – преовлађујући је утисак дисхармоничних пулсација

<sup>53</sup> „Истоку су идеал новац, нерад и мекушно ропство“ (Винавер 1913: 80), „На југу су Новац, Притворство, Лицемерје и Ситничарство“ (Винавер 1913: 81).

<sup>54</sup> „Не разуме ни запад песму, песму која долети из даљине као лептирак плавокрили, заустави се на цвету и даље одлети, не би га приметио запад. Или би га набо на чиоду да га упоређује у доколици са инсектима домаће, отачаствене флоре“ (Винавер 1913: 81–82).

<sup>55</sup> И/или би се могло рећи да је тежиште на њеној деградирајућој трансформацији (оличеној у прекованој лири, која наставља свој живот, али га наставља без духовног узлета – у земљи, у функцији голог преживљавања).

и авангардне дисконтинуираности. Винаверов програм, међутим, не пледира (попут неких ултрарадикалних авангардних стремљења) за прекид континуитета, односно раскид са традицијом, већ за превредновање, стваралачко и креативно чување везе (Свирчев 2017: 146). Тема орфејског песничког наслеђа (Вучковић 1990: 244) онеобичена је кроз прекид, децентрирање медијације и одлучно песимистичну визију (која подразумева и инвективу уперену против круте позитивистичке свести и меркантилног духа).

**6. ЗАКЉУЧАК.** Имена ликова-медијатора у обрађеним „митолошким“ причама из Винаверове збирке *Приче које су изгубиле равношесту* функцио-нишу као наслови (*Промејтеј, Асијјанакс, Ниобе, Нејтибор*), чиме је тематизација њихове улоге истакнута у први план. Та улога је у свакој од четири приче проблематична – медијација нигде није (непроблематично) реализована (онако како би се то очекивало од традиционалног мита и његових хероја: Тезејевим подухватом или Херкуловим подвизима, на пример, посредништво између бинарних опозитума се најнепосредније остварује). Ова нерелизованост, притом, у сваком од примера дугује различитим факторима и систему односа: реч је, дакле, о различитим видовима (не)остваривања („ишчашене“) медијације. У *Промејтеју* се, видели смо (позивајући се притом на структуралистичке поставке Леви-Строса), посредничка улога чува, али је коначно испуњење медијације померено у будућност. У *Асијјанаксу* је медијација испуњена (и то у времену саме приче), али је истовремено и поништена. У причама *Ниобе* и *Нејтибор* могућност успостављања комуникације укинута је (перспектива је затворена, није реч о померању у будући тренутак), али је прекид настао услед отуђивања различитих чланова митског сижеа – у првом случају отуђује се медијатор, док су у другом то људи. Сваки од четири јунака-медијатора поседује нешто од обе стране, божанске и људске (што и јесте предуслов за могућност успостављања посредништва), њихова изузетност издиже их изнад обичног људског нивоа и омогућава им комуникацију са божанским доменом. Наши ликови-медијатори, који би се могли изнијансирано класификовати по различитим категоријама (титан [уметник], херој, уметник), остају у границама улоге која им је намењена (са једним изузетком). Једино Ниоба својевољно одбацује улогу медијатора<sup>56</sup> – она је смртник који у себи препознаје надљудски елемент, на основу којег себи даје за право да се устреми ка божанском. Препознавши надземаљска својства у себи Ниоба жели да се одрекне људског (не жели да у себи очува синтезу људског и божанског – што је суштинско својство фигуре медијатора). У основи њеног хибриса управо је одрицање од успостављања комуникације између два света.

Као да су се у ових неколико прича (кроз распоред чинилаца наративне структуре и њихових међусобних релација) исцрпле готово све могућности

<sup>56</sup> Ако је Нетибор на крају одбацио своју улогу, учинио је то тек пошто се уверио да је она постала апсурдна и немогућа.



неостваривања, или делимичног остваривања (децентрирања) медијаторне улоге јунака. Будући да се *равнојтежа* у миту успоставља управо кроз остваривање медијације – којом се (привидно) хармонизује конфликт и ствара космички ред – долази се до закључка да моменат *Љубљења равнојтеже* у Винаверовим причама са митолошким ликовима као протагонистима почива баш на нарушавању и дестабилизацији комуникацијске нити која повезује бинарне опозитуме (поред, наравно, помињаних елемената модернизације прозног израза). Винавер, међутим, не деконструише ову везу (као што је то учинио Кафка у свом *Прометјеју*), већ, довођењем медијатора и његових термина у екстремне ситуације и однос изразите тензије – нарушава њену равнотежу. Медијатор и термини се, дакле, ипак држе на окупу (и поред поремећених односа), што значи да Винавер на овај однос гледа у основи традиционалистички (као на однос који треба да постоји). Као израз модерног духа, опет, ове „митолошке“ приче изгубиле су равнотежу винаверовским онеобичавањима прототипних митских предлогака, одступањем од основне варијанте мита, варирањима митема које улазе у склоп мита, састављањем „апокрифног“ наставка традиционалне варијанте (сопственог сижеа који у постојећем митском сижеу има само полазну тачку), или пак – састављањем приче која је у потпуности ослобођена од конкретног сижејног залеђа, али са иницијалном инспирацијом у митологији (овде имамо у виду старословенски „стереотип“), па као таква фигурира као својеврсна мистификација (*Нејџибор*).<sup>57</sup> Ова Винаверова варирања би се (осим са музичком „интуицијом“) могла довести у везу са ауторовом склоношћу ка стилским варијацијама и талентом за различите видове креативних мистификација (нарочито израженом у *Панџолоџијама*, Сељачки Мирковић 2009), као одразом стваралачког духа једног ерудите.

---

<sup>57</sup> На овом месту ћемо, само узгред, поменути и преостале „митолошке“ приче из збирке (које у раду нису биле предмет анализе). Реч је о још једној причи са основом из класичног (литерарног) мита – *Пенелоје*, и две приче са старозаветним ликовима – *Пред Егенским врајџима* и *Прича о њекарском Јосифу*. И у овима је на снази исти поступак као и у осталим „митолошким“ причама: полазећи од познате приче, Винавер је затим надограђује, онеобичава, „библијски стил и митолошке теме [...] само су основа, фактура коју писац преокреће“ (Вучковић 1990: 242–243). Тако се Адам појављује као „увређен и расрђен грозно и страхан и киван“, „спреман и јак да се успротиви“, док му „[у] срцу горе пламени гњева и бунта“ (ВИНАВЕР 1913: 42, 43). У причи о Јосифу пак фасцинација Петефријеве жене Јосифом у једном тренутку добија другачији облик: „неутољена страст зачас се изврће у бес, а љубав се трансформише у мржњу“ (Белеслилин 2011: 232). У причи *Пенелоје* нарочито је наглашена „дисхармонизација, тј. преокрет хармоничне гесте у закључак који је у опозицији према утврђеном обрасцу у митолошкој причи“ (Белеслилин 2011: 243). Моменат Пенелопиног разочарања изневерава хоризонт очекивања и представља својеврсни парадокс, обрт у финалу приче. Завршница добија меланхолични тон (Белеслилин 2011: 232), јер „[т]о није био онај јунак из чежње, онај Одисеј што га се сећа из прве зоре своје свеже, расцветале младости“ (ВИНАВЕР 1913: 54).

## ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕЛЕСЛИЈИН, Драгана. *О нејослушном молекулу*, Причама које су изгубиле равнотежу и оне које им је у њој омоћало. Прича: часопис за причу и приче о причама V/15–16 (2011): 223–237.
- БРАЈОВИЋ, Тихомир. Станислав Винавер као поетички волшебник српског модернизма. Предраг Петровић (ур.). *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*. Београд – Шабац: Институт за књижевност и уметности – Библиотека шабачка, 2015, 112–126.
- ВИНАВЕР, Станислав. Манифест експресионистичке школе. Павле Зорић (прир.). *Критички радови Станислава Винавера*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1975, 41–56.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Приче које су изгубиле равнотежу*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1913.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. Винаверова фантастична прича. Гојко Тешић (ур.). *Књижевно дело Станислава Винавера: теорија, есеј, критика и џокеј, поезија, версификација, проза, језик и стил, преводаштво, компаративне теме, разно*. Београд – Пожаревац: Институт за књижевност и уметност – Браничево, 1990, 239–254.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. Рана поезија Станислава Винавера. Предраг Петровић (ур.). *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*. Београд – Шабац: Институт за књижевност и уметности – Библиотека шабачка, 2015, 41–58.
- ДОС, Франсоа. *Историја структурализма: 1. Поље знања 1945–1966*. Оља Петронић (прев.). Лозница: Карпос, 2016.
- ЖИД, Андре. *Лоше оковани Прометей*. Ђуза и Радмила Радовић (прев.). Београд: Нолит, 1955.
- ЗОРИЋ, Павле. Критичко и есејистичко дело Станислава Винавера. Павле Зорић (прир.). *Критички радови Станислава Винавера*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1975, 7–37.
- КЛАЈСТ, Хајнрих фон. *Михаел Колхас и групе његове*. Бранимир Живојиновић (прир.). Београд: Српска књижевна задруга, 1978.
- КОСТАДИНОВИЋ, Александар. Винаверова читања Бергсона: појам стваралачке еволуције. *Зборник Матице српске за књижевност и језик LXIV/3* (2016): 715–729.
- КОСТИЋ, Лаза. *Изабране њесме*. Зорица Несторовић и Мило Ломпар (прир.). Београд: ЗУНС, 1999.
- НЕДИЋ, Марко. „Наративна“ проза Станислава Винавера. Гојко Тешић (ур.). *Књижевно дело Станислава Винавера: теорија, есеј, критика и џокеј, поезија, версификација, проза, језик и стил, преводаштво, компаративне теме, разно*. Београд – Пожаревац: Институт за књижевност и уметност – Браничево, 1990, 255–264.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. Вишегласни Винавер. *Зборник Матице српске за књижевност и језик LVI/1* (2008): 145–153.

- ПЕТРОВИЋ, Предраг. Научнофантастичне приповетке Станислава Винавера. *Научни састѝанак славистиѝа у Вукове дане XXXI/2* (2003): 219–227.
- СВИРЧЕВ, Жарка. *Винаверова књижевна рејублика*. Београд: Службени гласник, 2017.
- СЕЉАЧКИ МИРКОВИЋ, Милица. *Пародије Сѝанислава Винавера као криѝички ѝовор*. Београд: Службени гласник, 2009.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Писци и књиѝе V*. Београд: Просвета, 1964.
- СРЕЈОВИЋ, Драгослав, Александрина ЦермановиЋ КузмановиЋ. *Речник ѝрчке и римске мѝѝолоѝије*. Београд: СКЗ, 1979.
- ЧОЛАК, Бојан. Други као друго: *Мјеђа Станислава Винавера*. Предраг ПетровиЋ (ур.). *Поезија и модернисиѝичка мисао Сѝанислава Винавера*. Београд – Шабац: Институт за књижевност и уметности – Библиотека шабачка, 2015, 484–509.

\*

- BADCOCK, Christopher Robert. *Lévi-Strauss: Structuralism and Sociological Theory*. London: Hutchinson, 1975.
- BELLER, Manfred. The Fire of Prometheus and the Theme of Progress in Goethe, Nietzsche, Kafka, and Canetti. *Colloquia Germanica* XVII/1–2 (1984): 1–13.
- CARY, John R. A Reading of Kleist's *Michael Kohlhaas*. *Publications of the Modern Language Association of America* LXXXV/2 (1970): 212–218.
- CERVO, Nathan. Kafka's Hunger Artist. *The Explicator* L/2 (1992): 99–100.
- CORBEAU, Caroline Marion. *From Myth to Symbol: The Nineteenth-Century Interpretations of Prometheus* (PhD diss.). London: King's College, 2005.
- DRISCOLL, Káři. An Unheard, Inhuman Music: Narrative Voice and the Question of the Animal in Kafka's *Josephine, the Singer or the Mouse Folk*. *Humanities* VI/2, 26 (2017). <<https://www.mdpi.com/2076-0787/6/2/26>> 15. 12. 2020.
- ELLIS, John M. *Heinrich von Kleist: Studies in the Character and Meaning of his Writings*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 67–88, 1979.
- GENOVA, Pamela A. Myth as Play: André Gide's *Le Prométhée mal enchaîné*. *French Forum* XX/2 (1995): 201–219.
- GROSS, Ruth V. Kafka's Short Fiction. Julian Preece (ed.). *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 80–94.
- КАФКА, Франц. *Celokupne pripovetke*. Branimir Živojinović (prev.). Београд: Mono & Mañana Press, 2002.
- KÁLMÁN, György C. Kafka's Prometheus. *Neohelicon* XXXIV/1 (2007): 51–57.
- KIRK, Geoffrey Stephen. *Myth: its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. London – Berkeley – Los Angeles: Cambridge University Press – California Press, 1970.
- KOMNENIĆ, Milan. Krilata misao pod sumnjom. *Mit tradicija savremenost*. Београд: Nolit, 1972, 353–363.
- KUHNS, Richard. The Strangeness of Justice: Reading *Michael Kohlhaas*. *New Literary History* XV/1 (1983): 73–91.
- LEVI STROS, Klod. Struktura mitova. Milan Komnenić (prev.). *Mit tradicija savremenost*. Београд: Nolit, 1972, 242–256.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Strukturalna antropologija*. Anđelko Habazin (prev.). Zagreb: Stvarnost, 1977.
- LEVI STROS, Klod. *Mitologike I: Presno i pečeno*. Danilo Udovički (prev.). Beograd: Prosveta – BIGZ, 1980.
- LOY, Robert J. Prometheus, Theseus, The Uncommon Man and an Eagle. *Yale French Studies* VII (1951): 32–43.
- MEHIGAN, Tim. Heinrich von Kleist's Concept of Law, with Special Reference to *Michael Kohlhaas*. *Heinrich von Kleist: Writing after Kant*. Rochester, NY: Camden House, 68–83, 2011.
- MELETINSKI, Jeleazar. Mitološke teorije XX veka na Zapadu. Branka Utješanović (prev.). *Mit tradicija savremenost*. Beograd: Nolit, 1972, 816–836.
- MELETINSKI, Jeleazar. *Poetika mita*. Jovan Jančićević (prev.). Beograd: Nolit, 1983.
- MILOŠEVIĆ, Nikola. Predgovor. Klod Levi-Stros. *Mitologike I: Presno i pečeno*. Danilo Udovički (prev.). Beograd: Prosveta – BIGZ, 1980.
- NORRIS, Margot. Kafka's Josefina: The Animal as the Negative site of Narration. *Modern Language Notes* XCVIII/3 (1983): 366–383.
- PANTIĆ, Mihajlo. *Modernističko pripovedanje: srpska i hrvatska pripovetka/novela 1918–1930*. Beograd: ZUNS, 1990.
- PHILLIPPO, Susanna. A Future for Astyanax: Alternative and Imagined Futures for Hector's Son in Classical and European Drama. *International Journal of Classical tradition* XIV/3–4 (2007): 321–374.
- PICKFORD, Henry. Thinking with Kleist: *Michael Kohlhaas* and Moral Luck. *The German Quarterly* LXXXVI/4 (2013): 381–403.
- RUBINSTEIN, William C. Franz Kafka: A Hunger Artist. *Monatshefte* XLIV/1 (1952): 13–19.
- SATTLER, Emil E. Narrative Stance in Kafka's *Josephine*. *Journal of Modern Literature* VI/3 (1977): 410–418.
- SCHUMAN, Rebecca. The Private Language Argument and the Undermining of *Josefine the Singer*. *Kafka and Wittgenstein: The Case for an Analytic Modernism*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2015, 167–192.
- STEINHAUER, Harry. Hungering Artist or Artist in Hungering: Kafka's *A Hunger Artist*. *Criticism* IV/1 (1962): 28–43.
- STOJANOVIĆ PANTOVIĆ, Bojana. *Pesme u prozi ili prozaida*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- STOLTZFUS, Ben. André Gide and the Voices of Rebellion. *Contemporary Literature* XIX/1 (1978): 80–98.
- SUPEK, Rudi. Strukturalna antropologija Cl. Lévi-Straussa. Klod Levi-Stros, *Divlja misao*. Jelena Jelić i Branko Jelić (prev.). Beograd: Nolit, 1978<sup>2</sup>, 9–33.
- THIHER, Allen. *Franz Kafka: A Study of the Short Fiction*. Boston, MA: Twayne Publishers, 1990.

Sofija Todorović

DECENTRING THE MEDIATOR IN  
*THE STORIES THAT HAVE LOST THEIR BALANCE*  
 BY STANISLAV VINAVER

Summary

The paper analyses stories with mythological basis from Stanislav Vinaver's short stories collection *The Stories That Have Lost Their Balance* (1913). The aim of the paper is to indicate the ways in which Vinaver – in a modernist manner – varies and resemanticises mythological patterns. We focus on the mediator figure (Prometheus, Astyanax, Niobe, Netibor) and different possibilities of establishing a relation with other functional elements of mythical narration. In reference to the traditional myth and its Hero, this relation is in each case highly problematic – the (“twisted”) mediation is always problematically established. In the four of the examined stories (*Prometheus, Astyanax, Niobe, Netibor*) the reader witnesses four different possibilities of decentring the Hero's mediatory role. Bearing in mind that in a myth the *balance* is accomplished through a successful mediation (which, even though just illusory, harmonises the conflict and creates the cosmic order), we come to the conclusion that in Vinaver's stories with mythical figures as protagonists the aspect of *losing the balance* lies primarily on violating the communication between representatives of binary oppositions. Destabilisation of mediation is examined as a moment of modernist revaluation and innovation of traditional models.

Мер Софија Тодоровић  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет  
 Студентски трг 3  
 11000 Београд  
*sofija.tod3@gmail.com*

Примљен: 8. фебруара 2023. године  
 Прихваћен за штампу априла 2023. године