

Јелена Б. ОГЊЕНОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

ГРАД КАО ПОЗОРНИЦА ДЕМОНСКОГ У БУЛАТОВИЋЕВОМ РОМАНУ ЉУДИ СА ЧЕТИРИ ПРСТА

Айсѝракѝ: У раду се, на примеру Булатовићевог вишеструко награђиваног романа – *Људи са четири прста* – испитује (критички и негаторски) однос савременог аутора према феномену града. Најпре, успостављају се Волтерове просветитељске тезе о значају града као епицентра рација и етичке чистоте, не би ли се оне у потпуности напустиле и деконструисале у књижевности деветнаестог и двадесетог века. Нарочито се испитује Булатовићево имплицитно осликавање града – слика немачких градова формира се посредством кључних и *најмрачнијих* простора у урбаним срединама (железничка станица, воз, ђубриште, јавне куће, кафане). Такође се испитује карневализацијска подлога на којој је изграђен наратив, као и прикривени, митолошки и традиционални елементи од којих је саздан. Анализом кључних романескних топонима (град Цирндорф, железничка станица, Дракулина висораван и сметлиште Грос-Липен) закључује се да у Булатовићевом роману град представља *позорницу* којом влада демонски свет – не толико различит од дехуманизованог и анимализованог грађанског (нарочито емигрантског) света.

Кључне речи: Миодраг Булатовић, *Људи са четири прста*, град, демонски свет, топоним.

ТУМАЧЕЊЕ ГРАДА У ПОСТМОДЕРНОМ КЉУЧУ

Градски простор, још од доба рационалистичких филозофа (Волтер, Русо, Спиноза), представља један од најкруцијалнијих, али уједно и најфлуиднијих елемената књижевног дела. Просветитељска глорификација урбаних средина, као садржалаца цивилизацијских норми, владавине рација и свеопштег просперитета, окончана је у отпору романтичарског човека и његовом повратку у крајолике натуралног, не би ли, са почетком постмодернистичке ере, била у потпуности деконструисана, детронизована и испражњена од сваког (сакралног) значења. На том вишевековном путу, метафорика града, како Карл Емил Шорске примећује, остварује се кроз доживљај града као врлине, доживљај града као порока, и доживљај

* Дипломирани филолог србиста (студенткиња Мастер студија српске и компаративне књижевности),
ORCID 0009-0008-0556-4549, jelena.ognj14@gmail.com

града као неутрализованог простора изван међе добра и зла, при чему „ниједна ова фаза није подразумевала уништавање претходне“ (2008: 57).

Волтеријанска идеја о аристократском успону градских четврти, које постају нуклеус интелектуалног напретка и ерудитног благостања, умногоме је измењена услед све раскалашнијег живота високе грађанске класе. „Иако се током осамнаестог века разрађивала идеја о граду као врлини, осећала су се супротна струјања и рађала се идеја о граду као средишту порока. Додуше, град као легло неморала био је легитимна мета напада религиозних пророка и морализатора још од Содоме и Гоморе“ (Шорске 2008: 61). Архетипска слика библијског полиса, који је, због богохуљења и порока осуђен на вечити огањ, на концу осамнаестог века призвана је из механизма колективно несвесног. Доведена до таквог *йакленој* екстрема, слика града се, у надолазећим вековима додатно деградира најпре у Бодлеровој естетици ружног и слици усамњеника у градског вреви, а нешто касније и у елиотовској, послератној декаденцији и урушавању свих преосталих етичких норми. „Град као симбол заплео се у психолошку мрежу разочараних нада. Без блиставе слике о граду као врлини, наслеђене из просветитељства, тешко да би се слика о граду као пороку икада тако дубоко утиснула у европску мисао“ (Шорске 2008: 63).

Процеси индустријализације, аутоматизације и касније глобализације, од позитивно афирмисаних модерних полиса начинили су шарене параване, за којима су скриване десакрализација духовног и експлоатација психофизичког човековог бића. Неизбежни процес дехуманизације и деперсонализације градског становништва, зарад увећања економске или територијалне добити, праћен је урушавањем моћи језика, његовим парчањем на мноштво обезначених, несувислих означитеља, демитизацијом стварности и њеним свођењем на деридијански симулакрум, те човековим порицањем трансценденције и Апсолута. „Последица тога јесте да град постаје стање ума: град промишља нас, а не обрнуто“ (Лехан 2008: 90), или, како исти аутор на другом месту примећује: „Град постаје циљ сам по себи, а његови грађани тек чиниоци у односима“ (Лехан 2008: 91). Постмодернистичко преписивање деконструисаних градских кулоара на странице књижевног дела праћено је њиховом антропоморфизацијом – уместо да град буде сцена на којој делају јунаци, он и сам постаје један од, најчешће антагонистичких, књижевних лица.

Немогућност ревалоризације метанаратива, њихово парчање на мноштво обезначених аутореференцијалних исказа, који доводе до бартовске смрти аутора, разлама и дезоријентише свест постмодернистичких стваралаца, те они прибегавају поступцима антимијског приказивања стварности у књижевном делу (нпр. Џојсов *Уликс*), хипертрофираних цитатности (нпр. Елиотова *Пусија земља*), или апсурдног представљања људске егзистенције (нпр. Камијев *Странац*). Окосницу сваког од ових дела чини негативан и антихуман доживљај града, био он дочаран Џојсовим пародирањем Одисејеве потраге за родном Итаком, Елиотовим натуралистичким осликавањем лондонске фривилности, или Камијевом равнодушносту према отуђеној, на злочин обавезаној, француској колонији. Цитирајући сенценцу Ролана Барта, Ричард Лехан ће у своме тексту записати гесло многих постмодернистичких писаца: „Када бих морао да замислим новог Робинзона Крусоеа, не бих га сместио на пусто острво, већ у град од дванаест милиона људи (какав је Токио)

где не би могао да растумачи ни говор ни писање: мислим да би то био модеран облик Дефоове приче“ (2008: 93).

Неодвојивост постмодернистичких аутора од омражене, сурове и узнемирујуће фигуре града свој најекстремнији облик доживљава у књижевности позног двадесетог века. Лишен сваког облика трансценденције и испражњен од сваког потенцијалног значења, град постаје неметафоризовано и неимагинативно стециште демонског света. Од некадашње просветитељске позорнице којом ходи рацио, савремени постмодернистички и послератни мегалополис постаје скровиште нечистивих сила, место по којем слободно ходе неспутани људски пороци, некажњиви злочини и, готово бесвесни, анимални нагони. У таквој, фаталистичкој атмосфери, у којој је свако људско постојање сведено на заумну честицу, мало је онога што савремени град разликује од ренесансног Дантеовог пакла. Дословно осликавање и оваплоћење демоноликог света брише међе између фикционалног и реалистичног приказивања градске дистопије – оне се стапају у јединствен, стварности пријемчив пејзаж новог, у потпуности десаκραлизованог, цивилизацијског доба.

„Када једном изгубимо трансцендентно значење, наша контрола над градом нестаје. Све људске вредности постају разводњене; пријатељство и љубав лебде над провалијом“ (Лехан 2008: 94).

ЦИРНДОРФ КАО ПРОСТОР (ОНО)СТРАНОГ У БУЛАТОВИЋЕВОМ РОМАНУ ЉУДИ СА ЧЕТИРИ ПРСТА

Град је, у српској књижевности позног двадесетог века, такође, осликан призорима антиутопије (нпр. Пекићев *Нови Јерусалим*), по њему неспутано ходи демонски свет (нпр. поезија Новице Тадића), а сваки, најчешће површан, однос остварен у њему исказан је механизмима гротеске (нпр. проза Миодрага Булатовића). Призори људског зла, доведеног до руба анималног и монструозног, најчешће се осликавају непосредно, секвенцама насиља и глорификованог злочинаштва, а њихови протагонисти заправо су антијунаци, лишени сваког осећаја покајања и емпатије – маргинализовани и дубоко унесрећени људи, који, не би ли се и сами избавили од пакленог градског ждрела, њему жртвују друга, крива или недужна бића.

Роман Миодрага Булатовића, који је 1975. године овенчан Ниновом наградом, на видело износи лице и наличје западноевропских градова и рогобатних избегличких егзистенција, силом затечених мимо међа својих земаља. Роман *Људи са четири прста*, (црна) хроника о животу југословенских емиграната у послератним годинама, представља дело у којем су границе између фикционалног и стварног света у потпуности деформисане, деконструисане и урушене. Већ и сам наслов којим се апострофира (дословни) деформитет главних јунака, указује на њихову *нечасливу*, ђавољу природу – када аутор, у посвети главном јунаку, Милошу Марковићу Синајиту, назначи да је књига „писана целом, десном шаком“ (Булатовић 1977: 6), он бива једини који се изузима из приповедног света и заузима повлашћену позицију. Одабир десне руке, као носитељке девијације, указује на одрицање од божанског и покајничког – у традиционално-фолклорној култури, десна страна припада Богу, док левом управља ђаво.

Као просценијум романескних збивања успоставља се баварски град Цирндорф, симбол изгнанства и дезоријентисаног отуђења, које у емигрантима побуђује анимозитет према напуштеној домовини. „У Цирндорфу, на Западу уопште, мораш псовати све што је словенско, дакле циганско. Иначе, неће бити ни азила, ни хлеба“ (Булатовић 1977: 13), каже се у једној од почетних реплика. Иницијално успостављање опозитних односа између домовине и избегличког града маркирано је у кратком пролошком ламенту над злом емигрантском коби: „Домовино, проклетство моје, јабуко, пусти прва да изађе из тебе, а ти расти и крупњај, буди највећа и најлепша међу јабукама...“ (Булатовић 1977: 7).

„Изгнанство је географски концепт, губитак првобитног места коме човек природно припада. Измештеност изгнанства прогони припадност у сећање, а идеју дисоцијације ствара од новог дома. Прогон из раја јесте архетип изгнанства; како Пруст каже, једини ствари рајеви јесу они које човек изгуби“ (Пајк 2008: 74). Недобровољно приступање туђој територији, означено симболичним преласком границе, у Булатовићевом романескном свету означава изгнанство у онострано, несазнатљиво и демонско, где хумани закони губе моћ, где је живот подређен материјалном профиту и где је људско биће сведено на меру животиње или, како би један од главних негативаца, Мађар Шандор Колар казао, *долге*.

Како је Миодраг Булатовић једном приликом објаснио, грађа његовог романа потекла је из стварног догађаја:

Путујући једном од Хамбурга према Минхену, колима, зауставили су ме неки људи, Југословени, и река ми: поклањамо ти једног Југоса! Онда су ми стварно утрпали у кола човека који је рекао: твој сам, продај ме, поклони ме, ради са мном шта хоћеш, теби припадам. Касније сам сазнао да је стварно био купован, продан и препродаван – као стока – више пута (Пијановић, 2001: 365).

Претворити људско биће у робу – један је од основних трговинских постулата демонизованих западноевропских градова, у којима лутају Булатовићеви антијунаци, зарад привидне слободе спремни да изврше најкрвочлонија, до детаља описана, зверства.

Један од симболичких показатеља анималне иницијације емиграната, принуђених да, зарад продужетка сопственог, одузму туђи живот, представља њихово специфично именовање – готово да се сваки од Булатовићевих јунака препознаје по надимку, датом према одређеној животињи, најчешће риби или птици (нпр. Питон, Тица) – док се њихова изгнаничка занимања најчешће подводе под појам *јорила*. Устројавање људског, животињског и оностраног (демонског) света у Цирндорфу кулминира у Свињском дворцу грофа Дракуле и његове сувладарке, свиње Јозефине.

Поред демоноликог наличја Цирндорфа, и његово модерно и урбано лице обилује бројним алузијама на двадесетовековну Содому и Гомору. Локалитети на које главни јунак Марковић свраћа са својим господарима (нпр. јавне куће, железничке станице, јавни тоалети) имплицирају (денотативно и конотативно протумачену) нечисту природу становништва, њихове порочне и развратне навике. Јавна кућа Јевреја Ефројима Јанкелевича Фрумкина, као један од најзначајнијих романескних

топонима, у обрнутој слици Булатовићеве приповедне стварности, подругљиво је именован као „Одеса, град градова, круна свега!“ (Булатовић 1977: 60).

Поред оваквих, директних показатеља демонске природе града у којем су се обреле Булатовићеве изгнаничке скитнице, у роману *Људи са четири прста* постоји читав сет топонима, којима су индиректно представљене подземне нутрине градова. Одабиром и пародичном глорификацијом *најљрљавијих* кота у пренасељеним послератним, модерним гадовима (железничка станица, воз, ђубриште), Миодраг Булатовић пружа *сирову* слику наизглед велелепног живота западноевропског грађанства. „Премда у реалности веома леп и живописан баварски град, у књигама *Људи са четири прста* и *Пети прст*, приказан је као чудовишан град, окупљалиште људског отпада, јама и масовни клозет“ (Симић Туфегџић 2022: 140).

МЕТАФОРА ЖЕЛЕЗНИЦЕ, ВОЗА И ПУТОВАЊА

Један од најзначајнијих романескних простора јесте простор железничке станице. Поред тога што је железница јасна и недвосмислена асоцијација на послератни просперитет, механизацију и узајамно повезивање градских четврти, она има пресудну улогу при конституисању наратива. Велика већина епизодних секвенци одвија се управо на железници или у возу, у лиминалном, недефинисаном простору између једног и другог стајалишта, и кратком времену у којем злочини (пљачке, убиства, силовања, трговина људима) постају *досијуни*, лако оствариви и потпуно неспутани.

Вагони, као средства преласка из једног града у други, напуштања познатог и одласка у непознато, постају места на којима се одвија иницијација југословенских емиграната, њихово отцепљење од матичне територије и приступање западноевропском подземљу. Када Милош Марковић буде одлазио из своје земље, на једном вагону прочитаће симболичку поруку, провиђење које ће га, од тог тренутка, пратити: „Добродошли у Минхен, Бундесрепублика је твоја нова домовина“ (Булатовић 1977: 80).

Осим тога што представља *ајрибуј* урбаног живота, железница у Булатовићевом роману, задобија и све одлике хтонске, подземне територије којом из крајка владају непоменици. Како проф. Татјана Ђуришић-Бечановић примећује:

„У Булатовићевом роману *Људи са четири прста* воз се моделује као просторна јединица подземља, иако заузима *узвишену* позицију – метар и по изнад земље, при чему се на принципу гротеске комбинују диспарантни просторни нивои: *узвишени* и *ниски*“ (2016: 214).

Урушавање симболике горњих и доњих просторних односа, те њихово стапање у јединствену, готово карикатуралну целину, указује на незауостављиво изливање свеопштег зла које се, ослобођено у возним купеима, излива по читавим градовима. Железница задобија улогу градског наличја, које се, на тачкама пресека (станицама) сједињује са лицем, и обједињује: „два града: један видљив, други невидљив; један на површини, други под земљом или скривен; један царство умећа и контроле, други мистерије и метежа“ (Лехан 2008: 95).

Иако првенствено доживљена и тумачена у денотативном кључу (као градско рујло, стециште прљавштине и монструозног зла), железница у Булатовићевом роману поседује незанемарљив метафорички потенцијал. Стајалишта, места неизбежног сусрета људи различитих обележја (националности, религија, социјалних статуса), алудирају на први хронотоп Бахтинове класификације – хронотоп пута. „Пут је најпре место случајних сусрета. На путу (*великом љују*) се у једној временској и просторној тачки секу просторни и временски путеви различитих људи, представника свих сталежа, стања, вере, националности, узраста“ (Бахтин 1986: 355). Железница представља пресек различитих путева и људских судбина, једину тачку на којој је сваки сусрет могућ; тачку на којој се *насумично* образује колективно путничко биће, и тачку на којој престаје деловање сваке уставне и етичке скрупуле. Као такав, простор Булатовићевог воза недвојбено подсећа на ревалоризацију ренесансног карневала.

Разумевање човековог бића као пуко телесног супстрата, сцене масовних пљачки, туча и убистава, али и неумесног преједања, опијања и конзумирања психоактивних супстанци, те потпуно искривљење језичког кода и његово свођење на колоквијалност, псовку и пијано *бледицање*, указује на савремено поимање карневалске заоставштине. Позивајући се на теоријске увиде Михаила Бахтина, Татјана Ђуришић-Бечановић напомиње да је: „воз по својим функцијама сличан тргу, као кључној карневалској јединици и симболу народности, где приступ имају сви, што доводи до аномалија у проксемичкој норми и непримерених зближавања, тзв. *мезалијанси*“ (2016: 215).

Свест о карневализацијској позадини Булатовићевог романа, која (циклично) започиње и довршава се у простору воза, али се из њега прелива на остале краке наратива, даље може указати на амбивалентни карактер Марковићевог животног путовања. Иако се, на дословној равни, мотив његовог путовања може тумачити као, у потпуности демитологизована, потрага за бољим егзистенцијалним условима, оно у себи носи трагове једног од најстаријих архетипских наратива. Путовање Милоша Марковића по немачком југу, суноврати кроз које његово духовно биће на том путу пролази, нису ништа друго до етапе у потрази модерног Одисеја за домовином, оличеном у фигури изгубљеног оца, логорашког трубача Славише. Већ при свом првом ступању у бесповратне просторе вагона, Марковић ће у мислима завапити: „Оче, судбино, узми ме к себи, ти који си моје најстрашније проклетство и прокажење, жив или мртав свеједно, јер са мном ће бити готово чим се нађем с друге стране“ (Булатовић 1977: 81).

Марковићева одисејска потрага за изгубљеним оцем, прекинутим детињством и разореном породицом (на симболичком плану изједначеном са разореном југословенском државом), пред крај приповедања, прераста у потрагу за покајањем, духовним преласком из простора подземља у простор прочишћења. „Када се чита роман Миодрага Булатовића *Људи са четири њрсја*, доиста се стиче утисак да је он изграђен под утицајем митског наслеђа и да је његова слика света склопљена према митском обрасцу подземног царства“ (Радин 1993: 96).

Напуштање градског подземља и јунаков прелазак у недефинисане просторе покајања, такође је посредовано возом. Када се, бежећи од Дракуле и његове

свињске војске, Марковић заједно са пријатељом и трудном женом, Чехињом Јанушом Новак, укрца у „мртвачки вагон југословенске композиције“ (Булатовић 1977: 347), аутор их оставља у освит новог јутра, негде у подножју *југословенских* *Алија*, без намере да објасни даље правце њихових судбина. Пут Марковићевог прочишћења довршен је у тренуцима жениног порођаја, у вагону који преноси погребну опрему. „Моја Чехос и мој Папак, лежали су на крстовима у слами. Међу њима дрхтало је моје дете. Плакао сам од среће што је било живо“ (Булатовић 1977: 350).

Крај романа прожет је небројеним амбиваленцијама (рођење детета на мртвачким сандуцима, непрестано смењивање слика живота, оваплоћених новорођенчетом, и смрти, оваплоћене у лику Дракуле који јаше за возом), које онемогућавају свеобухватно тумачење свршетка Марковићевог пута. Бојана Симић-Туфецгић финалну секвенцу романа овако тумачи: „Воз симболизује дететову емигрантску судбину, слама га повезује са Исусовим рођењем и означава безгрешност, док погребна опрема опомиње да је зло још увек присутно и да га рођење новог бића не потиरे, већ само ублажава“ (2022: 128). Према оваквом тумачењу, крај романа представља окончање једног и почетак новог циклуса живота и смрти, узвишеног и подземног, доброг и злог, које се рађа у херметичном простору вагона и одатле путује, не би ли се излило на сваком успутном стајалишту, те наново улило у све савремене градове.

ПАРАДОКС ДРАКУЛИНЕ ВИСОРАВНИ

Једна од круцијалних романескних тачака, место на којем се одвија климакс радње, јесте замак легендарног грофа Дракуле. Уклопљен у опис „велике и старе баварске куће закованих прозора, изгуњених зидова, и свињца с више улаза“ (Булатовић 1977: 105), бахтиновски хронотоп замка („Замак је засићен временом, при томе историјским у уском смислу речи, то јест временом историјске прошлости“ – Бахтин 1986: 355) у Булатовићевој замисли бива изложен карневализацијском поступку, инверзиран, а његова традиционална симболика умногоме измењена.

Као ката наративног врхунца, дворца грофа Дракуле представља жариште демонског света, у којем се додатно екстремизује сваки вид градског насиља, и где се реални свет у потпуности сједињује са имагинативним и легендарним. Одабиром, у историји и литератури најпознатије нечисте силе – влашког војводе Влада Трећег – Булатовић побуђује готово архетипску легенду о вампиру Дракули, а слику његовог дворца изграђује тако да лако може да парира осталим, постојећим градским локалитетима. У том стваралачком потезу обистињена је теза Ричарда Лехана, која говори о немогућности одељења фикционалних и реалних локуса у савременој књижевности, јер „не постоји начин на који можемо разликовати уобличиу од стварности – оне су међусобно толико испреплетене да су и једна и друга измењене – и остаје нам само симулакрум, производ понављања где ни не постоји почетни чин“ (2008: 97).

Изједначавањем романескног Дракулиног дворца са деридијанско-бодријаровским постмодернистичким појмом симулакрума, долази се до закључка да

Булатовић, успостављајући ненадану равнотежу између стварносне и фикционалне половине радње, доказује постојање и неодвојивост симулакрума од савремене градске заједнице, у којој се „град више не може сматрати стварним“ (Лехан 2008: 89).

Дракулин дворца, чији опис буди асоцијације на сцене популарне литературе или кинематографије (реч је о „аветињском дворцу, око којег ноћу облећу слепи мишеви и лептирице, а мрачан ветар удара голим гранама дрвећа о прозоре“ – Радин 1998: 98), прераста у циновски свињац којим влада злослутна свиња Јозефина. Успостављањем орвеловских паралелизама између људског и животињског света (крв емиграната који силом залутају на Дракулину висораван бива замењена свињском), Булатовић у потпуности демегафоризује традиционално схватање свиње, постављајући је у исту раван са савременим човеком.

Раслојавањем Дракулиног и Јосефининог идентитета на неколико историјских личности (Ричард Лавлејг Срца, Франц Јозеф, Бенито Мусолини, Адолф Хитлер), писац успоставља темпорални континуитет неуништивног, вечитог зла, које се у сваком новом веку реинкарнира и појачава. Ауторова свест о опскурном, мистичном и спиритуалном, новим *ојсесцијама* послератног грађанина, забележеним у најкапиталистичким делима светске књижевности (нпр. *Чаробни дреј*), препознаје се у учесталом понављању броја једанаест, „броја који у симболици означава пукотину у свемиру и један од кључева окултизма“ (Пијановић 2001: 309).

Раније поменута, карневализацијска позадина на којој је изграђен Дракулин замак, огледа се у његовом просторном позиционирању – иако замак недовољено представља стециште нечастивих сила, он је, наместо у подземљу, стационаран на висоравни. Дисбаланс просторних односа, у којима вертикално (уздигнуто) бива пренасељено демонима и нечистим створењима (оваплоћеним у симболици свиње), постаје метафора потпуног слома поверења у, некада узвишене, просветитељске идеале града, о деградацији свих некадашњих вредности и дегенерацији урбаног становништва којем, из прикрајка, командују ђавоља копита.

„Пут с почетка романа води *узбрдо и право к небу*, на висораван, којом влада вампир, иначе становник доњег света, што сведочи о томе да на уређење просторних структура у роману делује стилски механизам гротеске, који доводи до инверзије митског просторног модела света, па ће се горе на висоравни наћи демонски, доњи свет зла и таме“ (Ђуришић Бечановић, 2016: 221).

Деконструкција хришћанских реликвија и хришћанске симболике, којом је роман на махове прожет (најчешће у сценама лажног и накарадног испољавања вере; неки од највећих емигрантских злочинаца и најсвирепијих убица своје собе пуне симболима вере – крстовима, иконама, распећима – а многи од њих те симболе третирају) указује на недостатак (или потпуни изостанак) трансценденталне силе која би посрнуло двадесетовековно грађанство успела да врати у етичку нормалу. У атмосфери свудприсутне злобе, у којој симулакрум Дракулиног дворца бива стварнији од сваке реалне и рационалне градске постојбине, престаје да делује свака регулаторна сила и поверење у постојање и моћ Апсолута, а човек психофизички постаје једнак свињи.

„Просветитељска очекивања окренута су наопако: пошто је успео да осиромаши природу уместо да је стави под своју контролу, град је створио потпуно ирационалну врсту институционалне моћи. Разум и уздржаност нестали су пред голом силом и препреденошћу: силом власти, препреденошћу грађана“ (Лехан, 2008: 100).

СИМБОЛИКА ЕМИГРАНТСКОГ ЋУБРИШТА ГРОС-ЛИПЕНА

Као што је раније напоменуто, Булатовићев романески приказ оронуте градске средине није јединствен. У његовом роману слика града је децентрализована и разбијена на више мањих просторних јединица (бордел, железница, кафана), које најјасније раскринкавају демонско језгро модерних полиса. Најочигледнија алузија на контаминираност урбаних територија, те етичку, али и дословну прљавштину становништва, у роману *Људи са четири прста*, оваплоћена је простором минхенског сметлишта Грос-Липена. „То ђубриште треба схватити двојако: као физичко и као симболичко стратиште људских судбина. То ђубриште је у роману симбол места под сунцем које емигранти имају“ (Милосављевић 1990: 42).

Место финалне и неповратне дехуманизације, на којем се трансформација из људског у анимално довршава, означено је као „поприште, на ком источноевропска, на првом месту словенска олош, своди старе и отвара нове рачуне“ (Булатовић 1977: 46). Како је Грос-Липен присутан највише у почетним и финалним приповедним пасажима, могли бисмо закључити да је, заправо, читава медијална радња омеђена, али и условљена његовим присуством и његовом симболиком. Дословно схваћено, минхенско ђубриште, на дубљем, конотативном нивоу, постаје средиште емигрантских мегдана (дубоко прожетих епским наслеђем, нарочито циклусом песама о Марку Краљевићу), место на којем поносито скончавају најозлоглашеније убице, и које, самим тим, прераста у стециште распарчаних људских органа; човечијег *ошћјага*. Грос-Липен, у свестима емигрантских првобораца, препознаје се као место „где, кроз гротескну антиљудску пројекцију ништавности, драстично потврђују оно што су све време били: безимени отпаци на стоваришту једне морално инхибиране цивилизације“ (Крављача 1976: 30).

Готово изопачена емигрантска жеља за ритуално епским страдањем на Грос-Липену подрива реминисценцију на јунаке епских народних песама, истовремено инверзирајући и деконструишући њихове правдољубиве чинове. На тај начин, убиство главног антихероја, Шандора Колара, с краја романа, недвосмислена је асоцијација на једног од највећих епских негативаца, Мусу Кесецију (у Коларовој распореној утроби пронађено је једно огромно срце, док му се у глави налазио неважећи југословенски пасош). Деформацијом, према традицији племенитог, епског дуела, Булатовић се служи не би ли представио слику модерног сукоба, сведеног на пуко одмеравање физичких снага, у (псеудо) цивилизованом градском друштву. Како Татјана Ђуришић-Бечановић напомиње, Грос-Липен уведен је са циљем да се:

„емигрантска нација, са својим изопаченим, морбидним симболима и светињама, моделује као наличје узвишеног националног феномена, што представља његову детронизацију и срзавање у благо подземља, које се организује као искривљени, деформисани одраз горњег света“ (2016: 225).

Просветитељска фигура краља, те поверење у њену сувислост, божанску близину и непогрешивост, такође је деконструисана у лику господара Грос-Липена, Шабана II. Архетипска сторија о оцеубиству и насилном преузимању престола укратко је исприповедана гротескном и карикатуралном повешћу о сукобу између Шабана I и Шабана II, који је окончан синовљевим убиством оца. Поред несумњиво деградиране фигуре заумног, насилног и дехуманизованог владара, деградиран је и колективни лик народа. Наместо да влада над људима, Шабан II је „власник највеће природне мишије фарме Запада“ (Булатовић 1977: 316). Изједначавањем емиграната доспелих на Грос-Липен са мишевима и пацовима (највећим градским штеточинама), Булатовић их своди на анимални стадијум *нижи и њрљавији* од оног свињског.

Како је роман са обе стране омеђен поменима Грос-Липена, може се закључити да је и средишњи део приповедања, иако имплицитно, прожет његовом симболиком. Минхенско сметлиште могло би се, у том случају, протумачити као једна велика надметафора читавог градског (нарочито емигрантског) света; као садржалац свеукупне *нечислиће* одбеглих источноевропских људи, који на њему скончавају попут мишева и пацова. „Свет емиграната приказан је као велико ђубриште на које се доспева када се отаџбина одрекне својих људи“ (Симић Туфецгић 2022: 138).

Булатовићева карикатурална представа модерних западноевропског градова и њихових кључних локалитета није ништа друго до промишљена и имплицитна критика рационалистичке глорификације градских средина, предочена деградацијом врховних симбола (фигуре владара, колективног лика народа и уздања у обострани разум), која се најјасније спочитава у симболици минхенског ђубришта Грос-Липена. Сагледани из тог угла, сви антијунаци романа, колико год сурови, порочни и крвожедни били, могу се перципирати као „деца нероформисаног града деветнаестог века, жртве сна просветитељства који је пошао погрешним правцем“ (Шорске 2008: 70).

ЗАКЉУЧАК

Иако главнину Булатовићевог најзначајнијег романа чине епизоде о немилосрдности емигрантског живља на маргинама западноевропских држава, његови дубински слојеви откривају латентну критику просветитељско-волтеријанске апологије урбаних средина. На први поглед у потпуности демитологизован, демегафоризован и сведен на *друшћално* реалистичне секвенце злочина и убиства, под наративом је скривен обиман фондус митских (Марковићева потрага за изгубљеним оцем), традиционалних (симболика животиња и бројева) и фолклорних (мигрантски сукоби као ревалоризације и *пародизације* племенитих епских мегдана) елемената. Међу таквим наносима јасно се препознају контуре ауторове имплицитне критике упућене послератним, модерним градовима.

Као позадина мрачних градских екстеријера, који човека нагоне на одрицање од основних хуманих импулса, анимализују га, не би ли га претворили у људски

ојџа, узета је традиционална представа подземног царства, чији обриси се препознају у безмало сваком топониму Булатовићевог романа. „Са хуманог гледишта, слика света Миодрага Булатовића сасвим је црна, али друкчија није могла бити ако је за њу послужила митска слика подземног царства“ (Радин 1998: 100). Утопистичке представе града, у које је предмодерни човек веровао, након два највећа ратна сукоба, обрћу се и постају призори фаталистичких дистопија, којима владају демонска бића (код Булатовића репрезентована ликом најпознатијег светског вампира, грофа Дракуле).

„Збивања у роману се и граде на претпоставци да у оној Немачкој или оној Аустрији, које су изнад равни збивања романа, постоји високи ниво стандарда, цивилног и културног живота, који би се на измаку 20. века могао сматрати пожељним за људе свих земаља“ (Милосављевић 1990: 34). Изневерена очекивања и проневера поверења у рационалност градских енклава, којима преовладавају призори злочина и насиља, стварају психолошку одбојност према свим микропросторима којима је, у Булатовићевој прози, репрезентован град (железница, возови, јавне куће, сметлишта). Током откључавања потенцијалних, прикривених значења Булатовићеве прозе потврђује се Леханова теза о томе да „град, који је настао да би одговорио на различите људске потребе, сада можда сноси одговорност за ометање наших покушаја да те потребе задовољимо“ (2008: 98).

ИЗВОРИ

Булатовић 1977: Миодраг Булатовић. *Људи са четири прста*. Београд: Београдско издавачко-графички завод.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1986: Михаил Михајлович Бахтин. „Јединство хронотопа“. Прев. Александар Бадњаревић. *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 32, бр. 330/331, 355–357.
- Ђуришић Бечановић 2016: Татјана Ђуришић Бечановић. „Функција железнице у роману Миодрага Булатовића *Људи са четири прста*“. *Железница, књижевност и филм*. Зборник радова. Ур. Александра Вранеш. Андрићград: Андрићев институт; 209–233.
- Крављача 1976: Недељко Крављача. „Нова књига“. *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 22, бр. 210/211, 30.
- Лехан 2008: Ричард Данијел Лехан. „Од мита до мистерије“. Прев. Викторија Кромбхолц. *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 53, бр. 453, 89–100.
- Милосављевић 1990: Петар Милосављевић. „Романи Миодрага Булатовића у светлу интертекстовних надовезивања (III)“. *Домейни: часопис за културу*, год. 17, бр. 60, 33–43.
- Пајк 2008: Бартон Пајк. „Град у сталним променама“. Прев. Аријана Лубурић-Џвијановић. *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 53, бр. 453, 71–88.
- Пијановић 2001: Петар Пијановић. *Поетика пројеске*. Београд: Народна књига.
- Радин 1993: Ана Радин. „Прича о свету као прича о злу“. *Књижевна историја*, год. 25, бр. 89, 95–100.
- Симић Туфецгић 2022: Бојана Симић Туфецгић. *Феномен зла у прози Миодрага Булатовића*. Београд: Филолошки факултет.
- Шорске 2008: Карл Емил Шорске. „Идеја о граду у европској мисли – од Волтера до Шпенглера“. Прев. Предраг Шапоња. *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 53, бр. 453, 57–70.

Jelena B. OGNJENović

THE CITY AS A STAGE OF THE DEMONIC IN BULATOVIĆ'S NOVEL
PEOPLE WITH FOUR FINGERS

SUMMARY

In the paper, using the example of Bulatović's award-winning novel *People with Four Fingers*, the relationship of the contemporary author to the phenomenon of the city is critically examined. First, Voltaire's Enlightenment theses about the significance of the city as the epicenter of reason and ethical purity are established, only to be completely abandoned and deconstructed in the literature of the 19th and 20th centuries. Bulatović's implicit portrayal of the city is particularly examined – the image of German cities is formed through key and darkest spaces in urban environments (train stations, trains, garbage dumps, brothels, taverns). The carnivalistic underpinnings on which the narrative is built are also explored, as well as the hidden mythological and traditional elements from which it is constructed. Analyzing key novelistic toponyms (the city of Cirndorf, the train station, Drakulina Plateau, and the Gross-Lippen garbage dump), the conclusion is drawn that in Bulatović's novel, the city represents a stage ruled by a demonic world – not so different from the dehumanized and animalized bourgeois (especially immigrant) world.

Keywords: Miodrag Bulatović, *People with Four Fingers*, city, demonic world, toponym.