

Оља С. Василева¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

ХУМАНИСТИЧКИ МИКРОПОЕНТИЛИЗАМ ПРИПОВЕТКЕ „ТИРАНИЈА” МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА²

Феномени добра, (ауто)емпатије, патње, страха, пожртвовања и спасења прожимају се на поетички сигнификантан начин у раној прози Миодрага Булатовића, поготову у књизи *Ђаволи долазе* (1955), једном од три важна сведочанства у литератури доказано супротног – дијаболичности српске прозе друге половине 20. века. С обзиром на то да је код Булатовића сам човек доведен на ниво феномена, са својим дубоко личним „програмом” зачовечења, приповетка „Тиранија” из књиге *Ђаволи долазе* исијава као уједно формирано, али и отворено платно, тлоцрт без тежње да се постане човеком. Јер, тамо су већ људи, упозоравају нас старци, јунаци ове приче. Тако, скицирајући у приповедном свету оно што су у филозофији и хуманистичкој теорији уоквирили прво Монтењ, па Цветан Тодоров („несавршена башта” људи) и Жорж Сера у сликарској уметности („хроматски круг”, тзв. оптичко сликарство), Булатовић тачкастим микротраговима љубави, добротe, жртве, и вишеструким смислом страдања сужава првобитно супротстављени спектар боја у конфронтирању својих јунака. Иако сужени, скоро па изједначени у первертираној освети, један пар јунака ове приче остаје амбивалентно уздарје хуманистичке оријентације ове књиге.

Кључне речи: старци, људи, брада, уметник, љубав, доброта, „хроматски круг”, молитва, „тачка епифаније”

*Али, ми јесмо сојства само онолико
колико се крећемо у извесном простору ишћања
док истражимо и проналазимо оријентацију ка добру.*

Чарлс Тејлор

Свака тиранија је крајког века.

Миодраг Булатовић

Почевши од наслова збирке из заокруженог периода раног стваралаштва Миодрага Булатовића (*Ђаволи долазе*, 1955), крећући се од наслова до наслова сваке појединачне приповетке што творе целину књиге, па све до структуре, тематике и приповедачке технике једне од најкомлетнијих и накомлекснијих Булатовићевих приповедака, „Тираније”, на први

1 o.vasileva06@gmail.com; olja.vasileva@filum.kg.ac.rs

2 Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научно-истраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

поглед би се мало тога могло рећи из угла хуманистичких теорија. Међутим, микротрагови које оставља пишчева умешност, поготову његова рана проза, управо са ауторовом првом књигом, показују једно другачије лице људске интеракције, епицентра феномена и проблема стваралаштва Миодрага Булатовића уопште. На немилосрдном фону дијаболичне дијалогичности израстао је необичан хуманизам приповетке „насилног” наслова – приповетке „Тиранија”. Символички, диверзификацијски и амбивалентан тон овог дела читаоца мање зачуђује кад у виду има мисли самог Булатовића, изнесене у више разговора о свом делу. Као да описује тензију између наслова, садржине и приповедачке технике, српски писац уводи читаоца у свог човека, у човека своје прозе, јер то је истовремено „човек у злу и невољи, и човек смешан и добар” (1999: 12). Ако погледамо једну од многих дефиниција хуманизма које је изнео Цветан Тодоров у књизи са алузијом на Монтења³ – *Imperfect Garden: The Legacy of Humanism* (2002) – схватамо да у основи ове теорије лежи диспаратност фигуре човека, човек као јединствена тачка пресека. Онако како је Тодоров теоријски представио своје виђење тзв. „активног хуманизма” (2002: 162), Булатовић је *Ђаволима* оставио важан запис о затомљеној хуманистичкој оријентацији српске послератне прозе као какав неопходан претекст многих модерних теорија. Пратећи Монтењев нацрт „фундаменталног хуманизма” у ком се „верује у неодређеност људске природе” (исто: 166), а приповетка „Тиранија” обилује „истинама” што се стављају у уста успутним ликовима, Булатовић скицира полифонијску слику „о лепом сну уметности” (Булатовић 1955: 210). Прерастајући оквире демонске и наивне нарцисоидности само једног човека, српски писац је понудио мнучиозну слику деликатног односа старости, страности, доброте, патње и истине. У литератури вишеструко препознато и темељно ишчитано као гротескно и злокобно, дело Миодрага Булатовића остало је мање расложено на плану односа пишчеве приповедачке технике, сложеног питања постајања човеком за себе и/ли човеком за друге док се бројним књижевним, сликарским и филозофским наносима потреба за човеком, можда парадоксално, растаче, мање видљивом емпатијом. Оном емпатијом која је у самом подтексту уметничке вредности Булатовићевог дела. Пишући о сопственом доживљају књиге *Ђаволи долазе*, годину дана након њеног појављивања (1956), Борислав Михајловић Михиз нуди поетички

3 Тодоров подсећа на једно од првих помињања речи хуманизам (хуманистички) управо код Монтења, о „хуманистичким фигурама” у структури његових есеја, а потом даје и сопствено јасно и кратко одређење појма: „Појам хуманистички има више значења, али при првом приближавању дефиницији овог појма можемо рећи да реферише на доктрину према којој је човек полазна тачка и референтна тачка за све људске акције” (2002: 6). Не можемо, а да на овом месту не споменемо Булатовићеву притајену хуманистичку доктрину приповетке „Тиранија”, јер та „тачка сублимације”, та нулта тачка, јер „нула се родила – нула остаје. Нулу нико не може уништити” (Булатовић 1955: 201), представља слику. А опет, слика је само метонимија, пре чак и еуфемизам за тиранију хуманизмом или тиранију хуманизма између чега се поетички и бори књига *Ђаволи долазе*.

и хуманистички значајну белешку о сложености и конфронтацији коју књига код читаоца изазива:

Једна књига ван серије. Немојте се зато зачудити ако наша бесмислено конфронтрана књижевна критика ову књигу дочека двоструко: на нож, и на усхићење. Ако о њој прочитате да је врхунац антихуманизма, болести, конфузије. Или да се тек, да се баш у њеним помереним страницама крије прави хуманизам смелог разголићавања најтамнијих људских страсти, смисленост деформације и висока луцидност. (Михиз 1971: 201)

Бивајући напојена градираним библијским зазивима, а посебно широким симболичким распоном шта би то љубав уопште могла да значи, књига *Ђаволи долазе*, мноштвом (лирских) детаља уз осећаје загрцнутости и скучености, настоји да читаоцу понуди сам темељ једног посебног хуманистичког прогласа. У таквој напетог игри између приповедачевог описа других и описа који се дарује уметнику Милану у причи „Тиранија” остварује се пун потенцијал значења „зачовечења”, које понављају и приповедач и јунаци, посебно романа *Црвени петио лежи према небу* (1959). Међутим, оно што настоји да поремети завршетак, призму краја пута кад се коначно постало човеком, кад се коначно постало добрим и скрушеним јесте модерна способност одљубивања. Акценат је на приповедачкој чињеници да пракса „одљубивања” других не мора да значи да је људскост других оспорена или доведена у сумњу” (Пејгелс 2007: 13). Одљудити другог у приповедачком свету Миодрага Булатовића скоро увек значи темељно, сурово поигравање сопственим осећајем слободе. Ограничени простор кафане, зидови и под као три сталне компоненте приче о затвореном простору „Тираније”, а она је експеримент у ком се подједнако изазивају и доброта и насиље, остаје плодно тло за поигравање идентитетом. Смело изокретање улога – од „божјих људи” старци, сем Живана и Ивана, постају прогонитељи, наплетку и убице – уткало је само одабраним Булатовићевим јунацима јасан пут ослобођења. Оно свакако долази са нечим што модерна филозофија егзистенцијализма назива „радикалном рефлексивношћу” (према Тејлор 2008: 204). С обзиром на то да од пишчеве ране прозе посебно књига *Ђаволи долазе* функционише по принципу континуитета, несметаног пролаза између прича, јер се јунаци понављају, сви су увек исти, затечени у одређеном камијевском моменту, могло би се рећи да су Булатовићеви људи, од којих су многи баш смештени на истом месту у причи „Тиранија”, репрезенти оног типа слободе који нуди Вирџинија Вулф. Пошто је у питању „слобода одбаченог”, што неосетно изазива напетост између хуманог интересовања за другог и фукоовског надзирања (и кажњавања), посебно у пишчевим причама о уметницима, у кретању ка људима, а не од људи, лежи основна деструктивна снага хуманизма Булатовићеве приче:

Палишума је целог свог века сажалевао изгубљене и уметнике. Свуда је говорио да су уметници, ти људи дугих перчина и ушиљених брадица, велики несрећници које треба помоћи, ако ничим другим а оно лепом речју. (Булатовић 1955: 169)

Са чистим жељама, тежњама и страстима, са свим што их чини људима, напослетку од хришћанских представника, стада у молитвеном положају, сви јунаци „Тираније” постају посвећени осветници. Чак и они најблажи, најскрушенији и најљудскији међу њима са даром за хипертрофирано понављање библијског плача, какав је болесни Бранко, најновија Миланова жртва-помоћник, и сам уметник, оставља просијање злокобног при поимању хришћанског амблема – љубави. Отуд таква покретност, метафоричка разиграност, нестатичност ликова, јер је довољан један кратки дијалог са ауторском (приповедачком) интервенцијом да у себе упије све хуманистичке иступе ка другом и људске утопије немогућег, оне што их чине човекољупцима: „Старац се лено окрете Милану и поче тихо и топло: - Нешто си ми ослабио, дечко. Образи су ти упали. Да се ниси заљубио, дечко?” (исто: 173). Онако како је сам Булатовић поставио тлоцрт романа *Црвени ђешао лежи према небу* рекавши да је његов оквир једна сложена бајка (1999: 22), могло би се рећи да је оквир приповетке „Тиранија” атипично сликарско платно (Булатовић га именује као „пауково платно”) што у себе упија колико наносе религије или литературе, толико и опсесивне тонове целокупне пишчеве ране прозе. Израсла као бајка о *недовршеној добротии*, при чему се постојање доброте не укида, „Тиранија” представља целовит пиктограм пишчеве личне вере: у краткоћу, лепоту, непролазност, и *наше људе*:

[...] нешто кратко, као *Странац* Албера Камија, нешто дивно, као Толстојева *Смрт Ивана Иљича*, нешто непролазно, као *Смрт у Венецији* Томаса Мана, нешто тако југословенско као *На Дрини ћурија* Ива Андрића.

[...] Али морам да додам да сам много више под утицајем сликара него писца. На мене су више утицали Бројгел, Бош и Шагал⁴ него писци чија сам имена навео. (Булатовић 1999: 96)

На наше људе Булатовић полаже веру кроз упадицу једног од својих јунака „Тираније” који, поред свих узвика зазивања светских сликара издваја баш „Ђуру, Предића, Пају Јовановића” (Булатовић 1955: 210). Уосталом, сам одабир управо овакве литературе и узора може сведочити ауторској инклинацији ка свим обликовањима које смрт изазива. И *Странац*, и *Смрт Ивана Иљича*, и *Смрт у Венецији*, и *На Дрини ћурија* изванредно су одабрани као дела са најразличитијим тематизацијама облика смрти. Да је облик Булатовићу битан, доказује пишчево поигравање жанровима⁵: отуд „Тиранија” као трострука референца. Наслов сугерише на

4 Више о шагаловској оријентацији Булатовићеве ране прозе погледати у: Оља Василева, „Трагом зачовечења. Парови јунака у раној прози Миодрага Булатовића”, *Савремена српска проза*, зборник бр. 31, ур. Верољуб Вукашиновић, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 2019, стр. 129–147.

5 „Културни и уметнички контекст у којем су се појавиле прва и друга Булатовићева књига приповедака донекле је погодовао њиховом иновативном карактеру у тематском погледу, а донекле и њиховој интенцији у погледу прозне форме. Ауторов покушај да прву и другу приповедачку књигу повеже неким заједничким структурним

залог, али и улог модерног идентитета; потом „Тиранија” је и ненасликана слика уметника Милана, кафана је сликарско платно нејасних, а оштрих боја, оних што потапају платно што и само постаје лајтмотив приче. То платно којим се увезује старац Иван око чесме (ван кафане), док чека да га једна реч љубави изведе из самоубилачког похода, створило је типично булатовићевску ауру одмакнутости, и то „тако да су се људи унутра могли и побити а да не буду примећени” (Булатовић 1955: 192). То платно што алудира на сликара Милана и његов опсесивни дар за одљуђивање, а потом и његово израстање до класичне фигуре трагичког јунака, још је једна у низу малих ствари што симболизују чистоту; оно изводи на чистину, ван кафане, на жељу за неукаљаношћу егзистенције, на фолклор. Оно на хуман начин позива на смрт.

Нарцисоидни уметник Милан, самопредстављен као величина без прошлости, без окружења, без света и без људи, сведен на сопствену меру, замеће сложено алегоријско клатно библијске травестије о богу и његовом стаду, о Исусу⁶ и његовим апостолима. Уосталом, сам Булатовић нас подсећа на сложеност односа његових „божјих људи” реченицом коју изговара старац док моли само за један портрет у старости, и само једну самилост уметника Милана: „Молимо те као бога на земљи” (исто: 157). Старци у приповеци, подједнако декор и жртва, за које читалац може често сметнути с ума да су управо и они неки вид уметника, док опевају, сликају или пишу о феномену зида са почетка приче, намећу свој нарцисоидни хуманизам безбожничком вођи. Милан као фаустовски играч унапред потписаног уговора са нечастивим одражава први и најважнији уговор склопљен у приповеци „Тиранија”, јер тај уговор, као и Миланов празан блок, сви приписују његовој уметности, занесењаштву и генијалности. У моменту кад сви схвате да је Милан варалица, да у блоку нема ниједну слику, његов уговор се природно раскида не би ли га у коначној верзији саставили сви остали, „обманути” и „изневерени”.

Пишући о три типа уговора које човек склапа у историји, Цветан Тодоров бележи да је фаустовски онај што се налази на средини, између пакта који је одбио Исус и пакта који склапа модеран човек са самим собом. У идеји хришћанског искупљења, можда би Милан и био најближи спасењу. Може бити да је то разлог зашто, како прича одмиче, лажни уметник постаје лажни пророк, лажни спаситељ, јер „– О теби се прича да си генијалан, па смо дошли од тебе да тражимо благослов” (Булатовић

нитима помоћу којих су се оне опирале уобичајеној представи о књигама стандардних приповедака тога времена у знатној мери је наговештавао њихову не само тематску и семантичку него и знатну поетичко-жанровску новину” (Недић 2019: 118–119).

6 У хришћанској традицији „ова нова потреба за другим због себе/сопства своје корене налази у изузетном месту које се приписује Христосу, који није само наш вршњак (...). Имитирајући Христа, не мешамо себе са другима, својим суседима, нисмо само садржај који ће потврдити нашу универзалну склоност ка хуманизму; за тог суседа радимо оно што он не може, комплементарни смо са њим, и самим тим незаменљиви” (Тодоров 2002: 164).

1955: 213). Врхунац семантичког и симболичког изокретања догађа се у моменту кад читалац добије кратак осврт на трагичну прошлост Миланове породице, али и кад од хваљеног ствараоца постане предмет освете свих код којих се родила нова жеља за унижењем уметника: „Будеш ли нас и даље грдио, спалићемо и твоје слике. И пепео ћемо изнети на ветар да га однесе. Нећемо доуустийићи да њвоје слике икад више сићу међу нас” (исто: 198, наше истицање). Индикативно је Булатовићево појачавање у именовану Бога и божјих људи, посебно у моментима свеопштег преовладавања злочина. Тад није довољна само Живанова *оџворена* Библија као сапутник без ког не иде нигде, већ уз њу иде и гротескно позивање осталих јунака на истину. Њихове речи означитељ су љуштуре Библије као лајтмотива лажних људи, зато им се Живан једини обраћа *друџачијом* хришћанском формулацијом: „Браћо по Христу, реците ми куд ћу сад сам” (исто: 236). Они иронизовани „људи божји” које изговарају остали јунаци у насушној потреби за личним спасењем, у Живановом језику обоготворују се као ретко искрено питање, и као ретко поистовећивање са другима, са свима.

Издржљиви у судбинској улози презрених утописта, старци са својом историјом постају равноправан противник Милану, само зато што су се дрзнули да пожелe свој портрет старости. Још потцртани чисто хришћанским описом благости и скрушености, јер „лица су им била мала и добра” (исто) наспрам Миланове (демонске) лепоте о којој сам говори гледајући се у огледало, Булатовићеви старци настоје да рашире, растегну, да додатно симболизују функцију своје *молиџве за џорџрџеџи*:

Зато нас насликај, рече Иван. Тако ћеш нам се одужити за све људе на земљи.
(Булатовић 1955: 188)

Овој слици страдалника, будући да доминирају старци, придружује се и њихов опис, пишчево инсистирање на (седим) брадама, али и сликарска укоченост уз молитвени положај придружује се као значајна семиома. Милан као метонимија вишњег, оног што све гледа и који једини може понудити спасење или уништење, дакле Милан као травестирана љуштурска старозаветног бога пред старцима који до краја приче и сами постају тирани (сем Живана и Ивана), мења своју улогу и постаје обичан прогоњени и проказани. Лепоту више нема, постаје обдарен и одабран за младу смрт. Наспрам његове „младе смрти” лежи чињеница да приповедач старце најчешће пореди са децом, и то није херменеутички занемарљива ствар. У прилог реченом иде и податак да многи од Булатовићевих јунака, посебно јунака пишчеве ране прозе, чекају свој ред да уђу међу људе. Са старцима „Тиранаџе”, пре свих са Живаном и Иваном, то није случај. Они су већ међу људима, на шта писац у убрзаним и умноженим дијалозима и инсистира, иако подсетник на то стоји на самом почетку приче.

Доброту, несрећу, патњу и чисту хуманистичку стопљеност два бића Булатовић је разлио управо у необичном пару својих јунака – у Живану и Ивану. Поред тога што се име једног крије у другом, Живан са својом

Библијом константно отвореном, уз стихове што посебно гласније одзвањају како се приближава моменат сазнања да се Иван убио, малим стварима показује истинску припадност другом бићу. Његов страх за свог друга („Бојим се да му се што не догоди. Има слабо срце и велики притисак”), а потом и опсесивно, неконтролисано додиривање дугмади на прслуку и капуту кад је видео свог Ивана, доказ су чињенице коју сам изриче: „ – Морам га тражити, рече Живан снисходљиво, гледајући испред себе. Ми смо браћа, уствари једно биће... Ви то не схватате” (Булатовић 1955: 226). Два начина Булатовићевог поигравања припадношћу другом, љубављу за другог, иницијатори су и два типа истине у приповеци „Тиранија”. Додуше, Булатовић промишљено помера клатно од истине до њене дисторзије, зато Живаново и Иваново припадање људима само донекле инклинира историјском хуманизму постојања, јер „пигмеји су кепеци, а ми смо људи, занесењаче”, кажу старци одговоривши уметнику који их игнорише. Зато, вођен јасним Камијевим прогласом да „у основи сваке лепоте лежи нешто нељудско” (2008: 108), а његов је представник управо сликар Милан, Булатовић својим старцима дарује вољу, моћ и истрајност, на крају и саму сврху уметничког чина. Уосталом, сви старци приче „Тиранија”, сем што су на само једном месту повезани са ратним страдањима, нису дати у својој прошлости, већ са својим губицима. Они су ти који позивају Милана на сажаљење док га подсећају прошлости. Зато су Живан и Иван, као пар јунака који се у једном моменту приче раздвојио – јер је један дошао на „активну” идеју да се освети свима самоубиством, док је Живан онај што пружа библијски рам том чину – ауторски повлашћени јунаци. Они постепено постају декор, симбол, повучени су из активног и градацијски осмишљеног дозивања анархије и теофагије.

Уз реч анархија, гомилају се сви уметници и „људи у покушају” са својим гротексним амблемима. Умножено структурно-ритмичко ударање брада младих уметника (Милана и других безимених), које су парадигматично ушиљене и по правилу црне, наспрам седих брада перфорираних стараца приче „Тиранија”, прва је тачка приближавања „завађених” јунака. Рођени за смрт, а својом судбином и историјом пожељни за (оптичко) портретисање, што им је једина жеља, старцима – Ивану, Живану и Палишуми – писац је даровао речи хришћанског смирења. Међутим, и оне имају рок трајања, посебно у смислу краткорочне добротe јунака Палишуме. Део написаних портрета ове тројице, од стране приповедача, најчешће јесу речи емпатије, сажаљења, истинске туге: „он је [Палишума – О. В.] волео младе људе, поготову уметнике”, „Палишума је највише волео Милана”. Међутим, хуманистички, животодајни проглас са којим иступају пред Милана препуњен је колико старачком (историјском) парадигмом немоћи, оронлости и протицања, толико и чисто људским страстима. Неопходно је истаћи да сваки од стараца у сомнабулном простору кафане од дима и паучине, има свој израз и лични печат; ниједан не личи на другог, а Булатовићу је од велике важности говор детаља гогољевски наслеђен и усечен у целокупну прозу нашег писца. То би у

пишчевом приповедачком свету значило не само да оживотворава јунаке на посебан начин већ да им не укида индивидуалност. Иако та маса убогих и посувраћених на моменте читаоцу делује као да се прелива на исти начин са истим особинама, ипак постоје битне разлике које од њих заиста праве људе. Читави су трактати у приповеци „Тиранија” о брковима, бради, очима, лицу, дакле само о главама, јако ретко су јунаци дати у целини својих појава. Те главе, као метонимија свих нерешених, недовршених и ненацртаних портрета младог сликара Милана, уоквирују тлоцрт програмског наступа старости.

Уосталом, један од таквих детаља што раздире људскост „Тираније” јесте капут који је Милан отео убогом човеку и све до краја приче на њему седи. Као минуциозни, дијаболични омаж Гогољу и његовом „Шињелу”, Булатовићу је капут испод Миланове позадине послужио као детронизовани и иронизовани трон, са јаким подтекстом приповедачке сигнираности израстања мита и Миланове жеље да одљуди људе. Управо та мала ствар, та комплементарна боја и један од значајних симбола приче, капут до краја дела остаје знак Миланове смрти – и као уметника и као човека. Тад, у крвавом часу уметникове споре смрти, изобличени човек се враћа да тражи свој капут назад, а Милан преузима „хришћанску” улогу и лик Живана и Ивана не би ли, коначно, добио свој чисти портрет смрти:

Његово лице било је упало и добро као у детета: било је толико мало и насмешено то лице с брадицом, да га је човек могао згужвати и у шаку покупити; оно је било меко и добро и све је слушало, и лака румен појављивала се на њему; можда би и задрхтало да им је било ближе. [...]

И очи је имао на том лицу и оне нису хтеле све да обујме: у њима је тињала тиха и претиха сета и нека добра смиреност, непротивљење ванземаљских и Христових, и нека чудна и дубоко аветињска помирљивост са свим на свету. (Булатовић 1955: 254)

Зато херменеутички још прегнантније одзвања питање стапања тих истих детаља у један, највећи стварносни феномен Булатовићеве прозе – у људе са истим страстима, страховима, слабостима и љубављу. Милан је тек сада, заједно са старцима, попримио улогу детета, уз немилосрдно убрзани вапај невиности.

Подсећање на милосћ као срж сложеног приповедачког манира јесте оно што ову причу одваја од осталих Булатовићевих остварења. Кад се интерпретацијски раскрију све мале ствари феномена егзистенције пишчевих јунака „Тираније” долази се до исте оне „тачке епифаније” која, према Фрају, генерише или апокалипсу или цикличност. Та тачка кулминације у приповедном свету постигнута је већ истакнутим „прологом” приче о зидовима; јер, уистину, приповетка „Тиранија” почиње детаљним описом зидова као јединог света, мизансцена и платна приче. Овај пишчев увод умногоме подсећа на манир приповедања из три почетка, са три уводне сцене пар година касније у роману *Црвени џејџао лејџи према небу*:

Зидови су били зидови, уствари најобичнији камен с циглом. Стајали су дупке и били утврђени, а било је и нагнутих за поглед. Толико су били израсли да им се пупољци нису могли угледати. О њихове литице разбијале су се људима очи и мисли као сабље, и Палишума је доносио столицу не би ли био виши. А налазили су се насред нашега града, као нарочито. Само их је Милан могао видети до под врх. (Булатовић 1955: 152)

Зидови су оквир за хронотоп кафане, они су она тачка епифаније због које прича добија целовит, згуснут и слојевит смисао. Из наведеног одломка и читавог „пролога”, уосталом, види се аутентична пишчева намера да зидове уведе као пунокрвног јунака приче. Та антропоморфизација и смисао који зидови у причи носе као моменат еха, одбијања и цикличности, равна је необичном постојању Булатовићевих јунака. Можда је то један од разлога због којих се баш са „отварањем” приче о зидовима рађа способност јунака да воле, да у патњи воле. На нивоу структуре, али и на морфолошко-лексичком нивоу, ово је први моменат у ком приповедач, сликарском терминологијом речено, убацује нову тачкицу у већ створену слику поентилизма, јер алудира на њихов (библијски) положај: „Прилазили су им [зидовима – О. В.] у стадима и најобичнијим гомилама и дизали плач уз малтер: не би ли сузама поплавили камен” (исто: 153). Поентилизам, сликарска техника као део постимпресионизма у сликарству, подразумева да су видни „јасни потези четкицом сличног облика и величине, поређани један до другог. На платну су створили нешто што би се могло назвати декоративним мозаиком” (Бродскаја 2010, 2012 : 61). Декоратива, мистификовано (кафанско) платно, јасни језички потези и комплементарно, тачкасто, дозирано приповедање чини припаметку „Тиранија” једном од најкомплекснијих Булатовићевих прича. Уосталом, сам Булатовић је дао опис сопственог приповедног света, који умногоме подсећа управо на сликарску технику и правац о ком говоримо:

Тако настаје пауково платно, јер моје књиге су, у ствари, платна, често мозаици или велика уља, где имате основну боју, коју унапред знам кад радим генерални план. Затим тој боји дајем комплементарне боје, главном лику или идеји комплементарну. И тако основна идеја расте у недоглед. И не треба заборавити да код мене све расте. (Булатовић 1999: 208)

С обзиром на то да декоративност постимпресионистичког мозаика као естетски принцип одудара од Булатовићу урођене надреалистичке, узнемирујуће атмосфере, пошто сама претпоставља око и однос према детаљима, што је за „Тиранију” структурно подразумевајуће, користимо реч микропоентилизам, у сврху скицирања технике приповедања и позорнице кафане као платна. Овим поступком Булатовић је припремио рецепцијску базу за потпуно празан цртачки блок „великог” сликара Милана. У тој потоњој тачки епифаније, која је подједнако и апокалипса и цикличност, читалац схвата да свако са сваким у кафанској вртешци пред нама има прошлост. То је разлог због ког се слобода и моћ, емпатија и насиље преплићу. Број нових „проповедника насиља” (Арент : 32) се умножава, иако

старци, посебно Иван и Живан, задржавају своју библијску љуштуру. Отуд и опис кафана постаје дијаболчно старозаветни, више налик на фолклорни: кафана у ковитлацу гомиле више личи на рушевине древног манастира, а људи на вукодлаке, вампире и привиђења, како каже приповедач (1955: 160). Ова претапања људскости, изазивање освете и сама освета прошлости чине причу „Тиранија” изразито кружном.

Круг је, уосталом, један од великих мотива ране прозе Миодрага Булатовића (у прилог томе говори и камијевски надахнута прича „Излаз из круга”); он је производ пауковог делања. Круг, тако, отвара још једно подударане са постимпресионистичком техником, јер је „хроматски круг”, чији је творац управо Жорж Сера, српски писац скоро доследно приповедачки применио. Сера, који је био заокупљен „потрагом за ’формулом оптичког сликарства” (Денвир 1992: 13), из чега је изникао поентилизам какав познајемо (тачкасто наношење комплементарних боја техником једна до друге), као да је утицао на оптичку варку приповејке „Тиранија” Миодрага Булатовића. Онако како је Сера у хроматском кругу послагао боје једну до друге по сродности – од најсветлије до најтамније или обрнуто, зависно одакле се круг посматра – Булатовић је приповедање по сродности мајсторски одложио учинивши причу још напетијом. Почетна суштинска разлика између две „интелектуалне групе” јунака који, према Цветану Тодорову, увек функционишу унутар своје групе као „пакт” (2002: 4) почиње да бледи док се једни другима све више приближавају по сличности. Јасни, одсечни удари Булатовићевог пера постају још израженији кад се у причу о искупљењу, освети, судбини и жељи уплете чин самоубиства. Лирски одабир понављања само једног мотива – мотива руку – који израња као интимни крик и универзална молитва за спас, за љубав, та рука помиловања што истрајно отвара Библију, или трагично опипава ордене од папира, једина остаје сведок тихо утканих повезаности и приближавања приповејке „Тиранија”. Отуд сама прича поетички, структурно и ритмички израња као молитва над свих седам смртних грехова, као својеврсна лична ода посувраћене људскости, људскости што своје име и даље задржава.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Булатовић 1955: М. Булатовић, *Ђаволи долазе*, Београд: Нолит.

Булатовић 1999: М. Булатовић, *Никад истим путем* (прир. Стојан Ђорђевић), Београд: Београдски издавачко-графички завод, СКЗ.

Василева 2019: О. Василева, Трагом зачовечења. Парови јунака у раној прози Миодрага Булатовића, у: *Савремена српска проза*, бр. 31, ур. Верољуб Вукашиновић (темат: Поетика Миодрага Булатовића и њени рефлекси у савременој српској прози), Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 129-147.

Вулф 1956: В. Вулф, *Есеји*, Београд: Нолит.

- Недић 2019: М. Недић, Приповетке Миодрага Булатовића у контексту модерне српске књижевности друге половине XX века, у: *Савремена српска проза*, бр. 31, ур. Верољуб Вукашиновић (темат: Поетика Миодрага Булатовића и њени рефлекси у савременој српској прози), Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 115-128.
- Пејгелс 2007: Е. Пејгелс, *Порекло Саџане*, Београд: Рад.
- Ками 2008: А. Ками, *Есеји*, Београд: Паидеиа.
- Михиз 1971: Б. М. Михиз, *Књижевни разговори*, Београд: СКЗ.
- Тејлор 2008: Ч. Тејлор, *Извори сојства: стварање модерног идентитета*, Нови Сад: Академска књига.
- Фрај 2000: Н. Фрај, *Анаптомија критике*, Загреб: Голден маркетинг.

Е-КЊИГЕ

- Арент 2002: Х. Арент, *О насиљу*, Београд: Нова српска политичка мисао.
- Brodskaja 2010, 2012 : N. Brodskaja, *Post-Impressionism*, USA: Parkstone International.
- Denvir 1992: B. Denvir, *Post-Impressionism*, New York: Thames and Hudson.
- Todorov 2002: T. Todorov, *Imperfect Garden: The Legacy of Humanism*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

MICROPINTILLISM OF HUMANITY IN THE STORY TYRANNY BY MIODRAG BULATOVIĆ

Summary

The problems of good, (auto)empathy, suffering and sacrifice are permeated in a poetically significant way in the early prose of Miodrag Bulatović, especially in the book *The Devils Come* (1955), one of the three important testimonies of the opposite – the demonic, diabolical nature of Serbian prose of the second half of the 20th century. Considering that with Bulatović, man himself is brought to the level of a phenomenon, with his deeply personal "program" of humanization, the short story *Tyranny* from the book *The Devils Come* emerges as both a formed and an open canvas, a floor plan without the main aspiration to become a man. Because there are already people there, the elders warn us, the heroes of this story. Thus, sketching in the narrative world what was framed in philosophy and humanist theory by Tzvetan Todorov ("imperfect garden" of people) and Paul Cézanne in the art of painting ("chromatic circle", optical painting), Bulatović narrows the originally opposing spectrum of colors with micro traces of love, kindness and sacrifice in confronting his heroes. Although narrowed, almost equalized in perverted revenge, the points of humanistic orientation still remain.

Key words: old people, people, beard, artist, love, "chromatic circle", prayer, "point of epiphany"

Olja S. Vasileva