



## О ЧЕМУ ТО ПРИЧА БОЖИДАР ВУКОВИЋ?

(Катарина Брајовић: *Шџамџар и Вероника*, Штампар Макарије, Београд – Октоих, Подгорица, 2012)

Ако *Шџамџара* и *Веронику* читамо као историјски роман, то значи да му признајемо вероватност и веродостојност у реконструисању прошлости. Иако му се почеци радње поклапају с концем 15. века (штампање Колонове *Хиџнероџомахије* које се спомиње у првом и другом поглављу догодило се 1499. године), када је ренесанса већ била учмала, а Венецијом овладало морално расуло, захваљујући уметнутим повестима овај роман заиста интерпретира интелектуалне и идеолошке домете *кваџрођенџа*, обухвата преломне историјске догађаје (пад Цариграда 1453, пре свега, и Колумбово откриће Америке 1492. године), личности које су у уметности, науци и политици обележиле доба, као и упечатљиве описе атмосфере која је из корена мењала европску цивилизацију. Овај роман је, дакле, попут Ековог *Имена руже* или Памуковог *Зовем се Црвено*, својеврсна енциклопедија епохе; бројне аналогije са савременошћу такође су у складу с природом конвенционалног историјског романа.

Међутим, то није једини, а можда ни најважнији наративни систем у *Шџамџару* и *Вероници*; најочигледније га ремете елементи псеудомемоарске прозе и фиктивне (ауто)биографије; главни развојни принцип његове радње јесте нагла (чудесна) промена судбине, обртање несреће у срећу, ређе обратно, што је одлика пикарског и пустоловног жанра; његови јунаци су често прерушени, па нису оно што изгледа да јесу, чиме су се најрадије користили писци љубавно-херојских повести; попут *Дон Кихоџа*, ово је књига у којој се на шалвив начин разматра могуће дејство лектире на читаоце, с тим што Божидара Вуковића не надахњују витешки романи, већ љубавна поезија; као што је Ариосто у *Бесном Орланду* сажео противречне тежње ренесансне епохе, тако је јунак овог романа двосмислен, па оповргава с једне стране оно што с друге потврђује, а витештвом се користи само као егзотичним украсом; осим тога, романескна композиција у којој је основни ток радње мање-више правилно испарцелисан хетеродијегетичким уметнутим повестима, нагиње збирци уоквирених новела чији би праузори били *Декамерон* и, наравно, *Одисеја*.

Таква, раскошна и напета коегзистенција наративних система који се међусобно оспоравају карактеристична је за традицију пародичног романа: на маргинама приче Божидара Вуковића води се дијалог који ту причу изнутра разара и себи је подређује, непрестано доводећи у питање њен статус, поигравајући се конвенционалним особеностима историјског романа на граници бурлескног. У најбољем случају, *Шџамџар* и *Вероника* се могу читати као огледно размишљање о механизмима повести, али не и као њено огледало.

Дакле, главни ток романескне радње односи се на дипломатску мисију након битке код Лепанта (1499), коју је пратио пренос Џем-султанових земних остатака у Бурсу; о томе приповеда њен јунак–домишљати извршитељ, Божидар Вуковић. Нарација му јесте у првом лицу, али се односи на догађаје који су одавно прошли. Иако себе не приказује док приповеда, него само у младости, у времену о којем приповеда, он је присутан у сваком тренутку своје повести: исход радње му је познат и он се не либи да прохујале догађаје осветљава и коментарише из перспективе њихове будућности. Разлике у искуству и целокупном настројењу између Божидара-јунака и Божидара-приповедача толике су, да ову двојицу треба строго разликовати: у неку руку, само је први заиста Божидар, док се други саживео с именом Дионисија дела Векије усвојеним након женидбе ћерком богатог млетачког трговца. На тај начин је наглашена удвојеностприповедачеве тачке гледишта, што је обележило све наративне токове, али и исходите његове обраде теме емиграције и искорењивања људи и народа.

Отпочињући своју повест, нимало случајно, добијањем прве плате, а укрштајући прогресивно с регресивним одвијањем радње, Божидар Вуковић најдубље залази у прошлост помоћу породичног родослова, све до Косовског боја и Влатка Вуковића; такав поступак је, као гаранција поузданости и изванредности приповедачевог сведочења, карактеристичан за (псеудо)документарну прозу. Међутим, у његовој интерпретацији је сваки догађај прилагођен неком литерарном обрасцу; како је нараторова природа сасвим „овоземаљска“ и „пучка“, он у тим стилизацијама увек претера, пародично изобличавајући све чега се такне: петраркистички узорна лепота Веронике Франко више није само путена, већ експлицитно ласцивна, лествице духовног подвига из религиозне литературе овде су дантеовски преокренуте у логику прогресије греха (па се уместо узрастања у врлини односе на напредак у каријери, а уместо неговања савести на истанчавање чула), док је Божидарево поређење сопственог предузећа с подухватом Кањоша Мацедоновића резултирало карикирањем фигуре националног хероја, епских идеала и племенитих побуда уопште.

Нарација у првом лицу обично је гаранција ако не истинитости исприповеданога, а онда бар искрености или интроспективности самог приповедача. Међутим, иако делује да је Божидар Вуковић повремено самокритичан (када од себе прави комичног јунака или се обилно посипа пепелом), не може се рећи да се он пред читаоцем разоткрива. Напротив: његови моралистички испади су, као код Бокача, толико претерани, да не указују на истанчаност, већ на одсуство било каквог моралног осећања.

Приметно је, такође, да се „млетачки“ део његове повести распада на форме смешног позоришта (на водвиљ и фарсу, пре свега), а да „цариградски“ тежи облицима тужног театра (најчешће мелодрами и опери). То јесте последица јунакове идеолошки мотивисане поделе света на узвишени Исток (идеале који припадају прошлости) и вулгарни Запад (на којем је будућност), али и битан показатељ његове природе: пред млетачким шпијунима он глуми пијану будалу (све док то и не постане), а пред Бајазитом намиче маску тронутог ретора; он, дакле, ни у једном тренутку није онај за кога се издаје. Зато су мемоари Божидара Вуковића проблематични, па их је неопходно читати без уживљавања, критички, као криптографски текст који не открива

већ, напротив, маскира своја најважнија значења. Отуда је један од основних задатака њихове одговарајуће интерпретације управо утврђивање спољашње сврхе ове „чудесне повести“, односно коме је и зашто упућена.

У самом тексту је на посредан начин присутна и приповедачева представа о првобитној публици. Идеолошки смер његових коментара показује да их он држи за грубе и затуцане, конзервативне, ближе Турцима но Млецима. Очигледна је, такође, његова претпоставка да су му, у очима таквих читалаца, највећи греси женидба Латинком и западњачка ношња, због чега и оба његова трагична владара, Ђурађ Црнојевић и херцег Стефан Косача, имају исте муке. Јасно је: наратор пред очима има своје земљаке, Паштровиће, а њима је ближи онај некадашњи, млади и наивни Божидар, него овај искусни трговац, Дионисије дела Векија, који им се обраћа и приповеда. Зато је његов текст сачињен од добро промишљених, час офанзивних, час дефанзивних маневара: он се труди да придобије земљаке, да им се представи као особа блиска по животном искуству (недаћама, ропству, сиромаштву) и вредностима које заступа (због чега посеже за десетерачким лексичко-синтаксичким формулама, али најчешће у „празном ходу“ описа, дужда представља као похотног и трапавог старкељу, а султана као трубадура, мада је и то једна од његових „претераних“ стилизација, па Бајазит више личи на Нерона, него на заљубљивог свирача), а не либисе ни ласкања (на пример, када наглашава да племенитост духа није ни у каквој вези с друштвеним положајем или изгледом); у овом погледу је, можда, најречитија сцена сусрета с Бајом Јововим у логору страдиота, који га, чим се осовио на ноге, одушевљено препознаје и ословљава с ускликом: „Војвода Божо!“

Његова намера, ипак, није била само да публици остави ласкаву слику о себи (као витезу и заточнику, задужбинару и родољубу, угледном светском човеку који земљацима великодушно снисходи), него и да је задиви. На то указује већ поднаслов мемоара: циљ „чудесне повести“ није (корисно) образовање читалаца, већ њихова забава и узбуђивање. Узме ли се у обзир најочигледније отварање епилошког текста према стварности, у којем Божидар/ Дионисије говори о намери да посао (штампарију) пресели у Милешеву, детаљно наводећи податке из ценовника, јасно је да је и његова „чудесна повесть“ део (макијавелистичке) маркетиншке стратегије, односно припреме терена за проширивање тржишта.

Уметнуте повести су агенси мање-више равномерних прекида Вуковићеве приче, на први поглед чак и без садржинских веза с њом; то су прилике које, изгледа, Божидар/ Дионисије користи да би се повукао, обе своје улоге, и протагонисте и наратора, препуштајући другима: мајстору Алду који приповеда о Мирандоли, Бају Јововом, сведоку бесмислене војне Ђурђа Црнојевића, Ахмет-паши који говори о смрти свога оца, херцега Стефана Косаче, и принцези Ани Нотарас која излаже повесть о последњем византијском цару, Константину Драгашу. Преношење наративне инстанце и подела одговорности између главног и угледних помоћних наратора тако доприноси илузији стварности, истинитости и објективности исприповеданог.

Међутим, ни прихватање улоге пасивног, немог слушаоца код Божидара/ Дионисија није без неког далекосежног плана: он се на тај начин привидно спушта на ниво својих земљака – првобитне публике, која туђим пустоловинама блажи сопствене

јаде, али се истовремено над њима и уздиже, јер се издаје за присног пријатеља и са-беседника неких од најугледнијих људи свог доба, какви су велики везир Ахмет-паша и принцеза Ана Нотарас.

Приметно је, такође, да нема ни стилских ни идеолошких разлика између примарне и уметнутих, секундарних повести. Штавише, помоћни приповедача показују необјашњиву недоследност карактера: мајстор Алдо, човек сложене едиповске мотивације и искључиво хомосексуалног искуства, завршава попут типског епизодисте у некој фарси, епски Бајо је пун разумевања за сентименталну преписку свога пропа-лог господара, Ахмет-паша, на злу гласу каорушитељ цариградских светиња, прича о плановима да подигне цркву, а побожна Ана Нотарас врлину назива гордошћу и отворено презире светогорске калуђере. То нису „грешке“ које би се могле приписати непоузданом деловању меморије у ретроспективном приповедању, већ сигурни знаци Дионисијевог интервенционизма.

Систем вишеструких носилаца нарације је привидан, у функцији је нарцисизма примарног приповедача. Помоћни наратори само су маске Божидаревог/ Дионисијевог првог лица: тек када се иза њих потпуно сакрије, када се у њих преобрази, он се до-тиче тема које су најосетљивије за његов однос према публици, а самим тим и према властитом (превазиђеном и одбаченом) идентитету. Он никада не коментарише умет-нуте повести, већ само немо усваја њихове „поуке“: мајстор-Алдова прича учи да од образовања нема никакве вајде, Бајова да је бесмислено опирати се моћнијем не-пријатељу, пашина да је приврженост породици и завичају заснована на илузијама, а Анина да морал треба заменити прагматичношћу. То су, наиме, вредности новог Бо-жидара који је самога себе назвао Дионисијем, вредности које он сада пророкује и Паштровићима. Као што му и само име (античког бога вина и блуда) каже, он је склон пићу, женама и дечацима, баханалијама, религиозно је, морално и политички потпу-но равнодушан, само му је новац мера среће, вредности и успеха, оно што добре дели од лоших, лепе од ружних, паметне од глупих.

Забављајући се на рачун сувише благонаклоног или пак наивног читаоца, припо-ведач настоји да га увери да фикција није фикција, већ објективна стварност и исто-рија; у суштини, (и) он манипулише (историјским) чињеницама зарад сопствених по-словних и трговачких интереса. Попут јунака Хипнеротомахије, Полифилија, који га је и подстакао на ово путовање „одрастања“ и „преваспитавања“, он служи само соп-ственим тренутним прохтевима и нема личног идентитета, већ само маске које мења по потреби, настојећи да се камелеонски прилагоди свакој околини: у Венецији је Латин, у Цариграду Турчин, док се пред Паштровићима издаје за једног од њихових саплеменика. У свакој од тих улога он је, међутим, накарадан, јер ни са једном маском није, нити може да срaste до краја; зато ни име јединог свог зетског помагача није запамтио како треба, па га час назива Бајом Јововим, а час Јовом Бајовим, јер му је, као одрођеном, то све исто, а као макијавелисти, и свеједно.

У поодмаклој фази романа, Дионисије дела Векија у два наврата преузима улогу свезнајућег приповедача, не покушавајући да себи обезбеди алиби и бар накнадно се закљони за тобожњи извор информација. На тај начин, он хотимично крши логичка ограничења видног и спознајног поља наратора у првом лицу: у току причесе опустео,

надошло му је самопоуздање, па више и не крије да је господар своје приче, њен аутор, средиште света, али не да би себе боље упознао, већ да би неометано спровео своје скривене намере. То с једне стране јесте доказ његове непоузданости као историчара епохе, али је с друге знак његовог тријумфа као романијера. Идеолошка промена која је окончала средњи век и лансирала Европу у ново доба, прелаз с теоцентричне визије света на егоцентризам, на тај начин се одлучујуће одразила и на његов наративни поступак.

Конвенционални благослов упућен читаоцу на крају романа, у којем се приповедач више не обраћа Паштровићима, но нама, тепајући нам као остварењу сопствених снова, има узнемирујуће, двосмислено дејство, јер је у таквом човеку, више и од ренесансе и од историјског Божидара Вуковића, првог српског штампара у Венецији, оличено управо наше доба.