

КА МОДЕРНОСТИ ИСТОРИЈСКОГ РОМАНА: ИСТОРИЈА, ИДЕОЛОГИЈА И ФИКЦИЈА У СРПСКОМ ИСТОРИЈСКОМ РОМАНУ С КРАЈА 19. ВЕКА

Српски роман, као жанр без утемељења у домаћој књижевној традицији, у њу се од самих својих почетака без остатка укључује по једној другој особини: по односу према националној историји као дистинктивном и поетички пресудном обележју српске књижевности¹. Тај су печат понели већ Видаковићеви романи, које је као усуд пратио управо погубан критичарски суд о (не)примерености односа према националној историји и о романескном обликовању *историјски веровајних и моћних* збивања и ликова. Али, чињеница да су Видаковићеви романи и након Вукове критике сачували одређену популарност и да су епигонска дела стварана упркос све извеснијем тријумфу Вукове концепције сведочи да је читалачка публика проналазила задовољство управо у конзумирању једне идеологије једва замаскиране псеудоисторијском фикцијом.

У позном деветнаестом веку, на измаку једне бурне епохе у историји српске књижевности, односи (пара)историјског, идеолошког и фикционалног као елемената историјског романа постају знатно сложенији, нарочито ако се јављају у исказима обликованим посебним наративним техникама. У овом тексту биће разматрани односи и структурирање тих елемената у романима двојице писаца супротстављених и у поетичким ставовима и у идеолошким веровањима, и чије су личне судбине, исто колико и књижевна уобразиља, условљени тим веровањима и односом према династији Обреновић. Реч је о Чедомиљу Мијатовићу и Пери Тодоровићу.

Мијатовићево место у историји српског романа, као и књижевне особине и вредност његовог романсијерског опуса, су, чини се, непобитно утврђени и обележени ставовима о умећу да се уочи потенцијално плодотворна роман-

1 Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд, 1983, 16–18.

сијерска тема, о значају његовог доприноса жанровском конституисању ове књижевне врсте, као и о општој уметничкој безначајности његовог дела².

Заступник романтичарске школе у историографији, он се и у романсијерском раду – у деведесетим годинама 19. века, након што је српска култура прошла кроз период утилитаристичких концепција реализма, али и изнедрила врхунске реалистичке странице у прози Лазе Лазаревића и Симе Матавуља – јавља као позни романтичар. Ово иманентно поетичко опредељење вероватно је битно утицало на настајање једног већ ученог квалитета његовог дела – доследно изведеног погледа на свет и јасне идеологије »и то не у смислу идеолошких схема«, већ »скупа идеја« тешко сводивих на једно извориште. Та идеологија би се најкраће могла представити метафором о надмоћи небеског над земаљским царством, која се у његовим романима тематизује кроз ликове који својим укупним делањем указују да духовне вредности вреде више од самог живота, у њиховим случајевима у великој мери испуњеног патњом представљеном као пут ка искупљењу³. Истовремено, креирање ових ликова и фабула у којима они делају преносећи свој морални кредо било је олакшано тиме што је Мијатовић био међу оним романсијерима који су прихватили начело обликовања историјског романа какво је озаконио Валтер Скот – да су утврђени историјски догађаји и личности *оквир* романескне радње, док су њени носиоци и њихове индивидуалне судбине, укључујући и ангажовање у приказаним историјским збивањима, фикционални. То је било утолико једноставније што је у два од три Мијатовићева историјска романа време романескне радње означено само оквирно⁴ – у оба случаја ради се о 17. веку – а њен ток није детерминисан неким познатим и конкретним дешавањима, већ је ово временско одређење само по себи и фабулативна потка: у то доба Мађарска је заиста водила различите преговоре са са Турцима, па су према томе и њена посланства морала повремено долазити или пролазити кроз Србију, а деца су савим сигурно често одвођена у јаничаре.

На основу ових уопштених историјских претпоставки настају *историјски могуће*, али у општем смислу сасвим *невероватне* фабуле Мијатовићевих популарних романа *Иконија, везирова мајка* (1891) и *Рајко од Расине* (1892), које су више него историјским оквиром биле одређене сентименталном интенцијом коју писац прихвата као основу своје поетике. У првом од њих је чак и централни догађај – отмица и одвођење у јаничаре лепог и бистрог дечака који је већ постао манастирски ђак – иако историјски могућ због нечовечности турске владавине која се подразумева као *сволашњи* историјски оквир, фабуларно инициран једним индивидуалним поступком унутар фик-

2 Ј. Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Нолит, Београд, 1981, 101–102.

3 П. Протић, *Сумње и надања*, Просвета, Београд, 1986, 150–183.

4 Осим два овде разматрана, Мијатовић је у овом периоду написао и роман *Кнез Градоје од Орлова града*, чије је време дешавања ограничено на Косовски бој. Његов последњи роман *Краљичина Анђелија* написан је тридесетих година двадесетог века, те већ због тога излази из оквира овог рада.

ционалне стварности романа: бесом демонског лика, одбаченог просиоца дечакове мајке–удовице, који призива Турке и фактички организује отмицу и похару манастира. Успостављајући праволинијски механизам кажњавања подлости и награђивања врлине, Мијатовић ће учинити да сеоска заједница одмах открије и сурово казни починиоца, да би дуги низ наредних година прескочио и као наредни, преломни, догађај представио појаву мистериозног гласника са захтевом да јунакиња пође у Цариград, везиру, у коме убрзо препознаје свог изгубљеног сина. Оно што потом следи – њен повратак у завичај, зидање цркве на месту оне која је спаљена кад јој је син отет и смрт у часу испуњења те жеље – је нужан завршетак у оквиру романсијерске концепције у којој јунак својим животом потврђује веру у одређене вредности и за своју врлину добија награду која је изнад овоземаљског живота.

У другом роману, сеоски младић у служби београдског везира, у ствари последњи потомак старе племићке породице, пратећи једно мађарско посланство на његовом путу на преговоре са турским великодостојницима, наилази на отету мађарску племкињу и решава да је спаси након што су се о њене молбе за помоћ сами њени сународници оглушили страхујући од сукоба са Турцима. Тиме се отвара могућност да се у сиже укључи низ, по себи потпуно аисторичних, елемената витешких и сентименталних романа: јунак, појављујући се као заштитник и спасилац, улази у различите сукобе и мегдане, измиче непријатељској потери и сигурној смрти уз помоћ старца–пустињака посвећеног нарочитој тајној мисији које он сам, као старчев наследник, намерава да се касније подухвати, али несрећним случајем – у моменту када остварује свој циљ – гине у сукобу због увреде нанесене жени коју је управо спасио. То што ће га она пренети натраг у Србију и, на самом крају романа, издахнути над његовим телом не представља само посмртну почаст и чин индивидуалне захвалности, већ првенствено пијетет према моралним опредељењима и животним вредностима које је отелотворавао, те овај гест указује на будуће »неумрло сећање« на јунака као »награду« за његов чин и потврду над–животних вредности којима је тежио.

Тривијалност Мијатовићевог романескног света несумњиво је потврђена овом високом конвергенцијом схеме и поруке, доведеним до идентичности, тј. до учртаности значења у схематизоване сижее. Истрајавајући у остваривању неког племенитог подухвата, иреални узорни јунак показује читав репертоар врлина које су таквом лику прописане и литерарном традицијом и очекивањима публике, а роман је концентрисан на афирмацију тих особина као апсолутних вредности. То што се, за разлику од онога на шта смо у данашњој тривијалној продукцији навикли, романескна радња завршава јунаковом смрћу лако је објашњиво већ описаном идеологијом која лежи у основи Мијатовићевих романа и једним обликом сентиментално схваћене трагичности, на коме је у суштини утемељена комуникација текста са читаоцем.⁵

5 Љ. Јеремић, *Трагични видови старе српске романа*, Књижевна заједница Новог Сада – Институт за књижевност, Нови Сад – Београд, 1987, 192–194.

Занимљивије је питање на који начин је овај интернационални сентиментални модел искоришћен и за посредовање ауторовог посебног односа према националној историји. Одговор у основи лежи у једном већ запаженом својству Мијатовићевог романескног света – да је креиран стапањем патријалхалне хероике усменог предања и сентименталне галантности западног витештва познатог из одговарајуће литерарне традиције⁶. Тако се високи етичко–херојски захтеви из често суровог миљеа епског света, тобоже сасвим недирнути, преносе у сентиментализоване клишее хипертрофиране осећајности и идеализоване племенитости, а читаоцу бива омогућено да у једној историјској слици задржи оба реда вредности: херојске, којих као свог историјског идентитета и метафизичког идеала не жели да се одрекне, и нове, грађанске, које су постале део актуелних цивилизацијских стремљења и које жели да утемељи у својој историјској посебности. Управо ради остваривања тог »додатног« значења у оквиру клишетизованих поступака витешко–сентименталног романа, улоге узорних јунака ће бити поверене ликовима битно одређеним националним пореклом и припадношћу одређеној вери и култури, чиме се очигледно изриче морална апотеоза читавом колективу – вероватно најбољи пример су разговори Рајка од Расине и грофице Маргите који првенствено служе томе да стекнемо представу о Рајковој породичној задрузи, атмосфери и односима који у њој владају, васпитању које је стекао и односу према националној историји који му је тим васпитањем усађен.

У чему је, дакле, особеност односа назначених елемената у структури Мијатовићевих романа? Као што смо видели, однос историје и фикције се концепцијски подудара са односом ових елемената у основном моделу модерног европског историјског романа, али је историјско сведено на минимум могућег оквира за догађање романескне радње. Управо ово отвара неслућен простор да фикционална почне да се изједначава са идеализованом стварношћу, што води како настајању идеолошког дискурса, тако и растакању историје у псеудоисторијско.

Суштински, идеолошко нужно израста из идеализације: спојивши хероизам са осећајношћу и углађеношћу и очистивши епско–патријалхални свет од свега што би модерном читаоцу деловало непримерено и грубо, аутор му сугерише да су све битне вредности неодвојиви део управо његове (националне) историје, коју само треба да препозна. Тако одстрањује отпор оних садржајима који би могли бити доживљени као страни и наметнути, а латентно осећање инфериорности и ускраћености у поређењу са цивилизацијско–историјском визијом западног читаоца замењује оснаженим поносом на сопствену историју. Псеудоисторичност – која се, слично као код Видаковића, испољава у сликању понашања саображеног неком (новоустановљеном) идеалу а мало вероватног у односу на стварност захваћеног историјског времена – тиме постаје потка за идеологизацију у најширем

6 Ј. Деретић, нав. дело, 106.

смислу те речи: за уверавање да приказане вредности романескног света нису само проповедане, већ иманентне *свећу читашаоца* и да тек тежња ка њима тај свет и живот у њему осмишљава.

Посебно је, пак, питање колико су ове уопштене идеологизације – условљене моралним и културним пројекцијама постављеним у темеље националног програма који се првенствено доживљава као пројекат за долажење до нове свести о себи – биле повезане и са конкретно–политичким опредељењима аутора. У том смислу карактеристична је епизода са старцем–пустињаком кога у истоименом роману сусреће Рајко од Расине: старац је, наиме, чувар баснословног тајног блага деспота Ђурђа, а његова мисија треба да се настави из генерације у генерацију док не дође време да оно буде употребљено за коначно ослобођење Србије, о коме он говори дајући историјски недвосмислен опис Другог српског устанка и славећи његовог неименованог вођу као будућег ослободиоца српства и обновитеља српске државе. Тако ово пророчанство, пројцирано изван фабуларног времена романа, постаје и елемент де–фикционализације романескног света, која се, парадоксално, заснива на поступцима преузетим из фантастичне традиције. Истовремено, династија Обреновић, чији је Мијатовић био угледни присталица, интегрише се у идеализовани романескни свет и бива представљена као његов »продужетак« у реалности, а »маскирање« конкретно–историјских догађаја системом мотивације фикционалног текста доводи до појаве конкретних политичко–пропагандних порука у (псеудо)историјској фикцији.

Другачијег карактера и књижевноисторијске судбине били су романи Пере Тодоровића. За разлику од Мијатовића, који је важио за етаблираног писца и чији су романи, без обзира на уметничку (не)вредност, били сматрани за дидактички и културно пожељно штиво, Тодоровићеви списи тог жанра, писани без претензија и углавном на брзину, »да би се испунили ступци« у сваком новом подлистку *Малих новина*, третирану су као забава сумњивог нивоа или као (не)прикривени политички памфлетизам. Управо такви, у своје време читани из глади за сензационалним, пикантним или страшним, данашњим истраживачима указују се као уметнички многолик и неочекивано модеран текст.

То се нарочито односи на његове романе са историјском тематиком: *Силазак с престола* (1889), *Карађорђева смрт* (1892–93), *Смрт кнеза Михајла* (1893), *Пројектација Обреновића* (1896). Оно што је видљиво већ из већине наслова је тематско опредељење за модерну историју и узимање живота и судбина значајних историјских личности за основну тематску преокупацију. Како се ни једно ни друго на уклапа у концепцијски »модел« успешног историјског романа, поставља се питање како је Тодоровић решавао проблем обликовања романескног света и чему је при том уистину тежио.

Фабуле његових романа – од великих историјских покрета, дворских и политичких интрига, до скандалозних еротских авантура и опскурних породичних историја, без обзира да ли је »прикривао« идентитет актера или

не – директно су преузимане из актуелних спољашњих дешавања и у том смислу су нефикционалне, те код Тодоровића склоност ка приказивању стварности која је већ романескна на први поглед има примат над њеним романсијерским креирањем. Због тога је јасно да за аутора сам одабир грађе, на овај начин изједначене са романескном причом, односно фабулом у смислу неуређеног скупа догађаја, има најдалекосежније значењске импликације, а удео фикционалног у стварању заплета и настајању сижеа бива подређен његовим, формулисаним или имплицитним, ванлитерарним тенденцијама. Свакако најупечатљивији и за читаоца најинтригантнији поступак који проистиче из оваквог става је »маскирање« и/или »дограђивање« стварности – у традиционалном смислу историјске, или пак свакодневне која у романсијерском поступку, укључивањем у животе и деловање знаменитих личности, добија *значај* историјског. Истовремено, однос аутора према чину писања и тексту као чињеници постаје значајан елемент дела и на плану приповедачке структуре и на плану порука.

У овом тексту ћемо, освртом на два од поменутих романа – *Пројонство Обреновића* и *Силазак са престола* – покушати да укажемо на специфичност односа битних елемената историјског романа у Тодоровићевом делу уопште, као и да откријемо његове карактеристичне вредности.

У *Пројонству Обреновића*, делу комплексног историјског садржаја и сложеног сижеа, однос фикционалног и нефикционалног, историјских чињеница и њиховог приказивања, је литерарно осмишљенији него у другим романима из тематског круга о овој династији, што указује да аутор њима оперише у посебном смеру и са посебним циљевима. Роман је започет Карађорђевићевим повратком у Србију и убиством које наређује Милош, те га овај почетни (и за укупност догађања битно одређујући мотив) повезује и са свакако најзначајнијим Тодоровићевим романом – *Карађорђевој смрти*. Док је у овом роману Милош унапред обавештен о Карађорђевој повратку у Србију, у *Пројонству Обреновића* он бива затечен том вешћу, коју кнегиња Љубица и његови великодостојници знају пре њега: у слутњом испуњеној уводној сцени Љубица, по одстојаној литургији, праћена узбуђеним интересовањем окупљеног народа, улучује погодан тренутак да свештенику – Проти Матеји – каже да га очекује да би му саопштила важну новост. Напетост и тајновитост пуно оправдање добијају када у наредној сцени кнегиња Проти саопшти поражавајућу вест коју су, заобилазећи Милоша, гласници јавили њој, а стварање напетости припремањем и ишчекивањем историјски познатих догађаја и у каснијим поглављима остаје доминантан приповедачки поступак: конфузност Милошевих реакција и очигледно скривање настајућег плана, праћени Протиним сумњама и инстинктивном нелагодношћу, драматично разрешење добијају у тренутку доношења окрвављене Карађорђеове главе. Тада и сам Милош, по први пут јасно суочен са стравичношћу својих поступака и пуном мером сопственог греха, показује знаке растројства и очајања, а Љубица, кроз загрцнуто нарицање, као апсолутну неминовност, предскаже да ће та крв »пасти на њихову децу«.

Коментар оваквих збивања је по много чему есенцијалан за поетику Тодоровићевих историјских романа јер отвара могућност да се, потискујући свезнајућег унутрашњег, појави аукторијални приповедач, односно аутор као спољашња свест *о приповеданим догађајима* (а не о тексту као литерарној чињеници). Тиме се наново уздрмавају нејасно успостављене меће између литерарне и ванлитерарне стварности и преплиће читаочев однос према књижевном лику са мишљењем о историјској личности, те овај поступак има посебну тежину чак и ако се, као на овом месту, таква метафикционална свест јавља само у наговештају, у моменту када најављује писмо које Прота Матеја упућује Јакову Ненадовићу у Русију. Прота овде износи спекулације о могућим везама руских власти и тамошњих Срба са Карађорђевићим непромишљеним повратком и говори како сам доживљава збивања којима је био сведок: пренераженост, очај и гнушање, ма колико снажни и недвосмислени, остављају и простор за резигнирано прихватање става да је Милошев поступак био изнуђен и неопходан да би се предупредиле можда несагледиве последице. То га, међутим, не чини мање језивим ни кобним, те се оваквим уверењем, пренетим и на приповедача (и/или аутора), завршава први, експозицијски део романа.

Збивања захваћена у наредним поглављима одвијају се после више година, а прва приказана падају око 1830, у време Милошевих настојања да издејствује хатишериф о наследном кнежевству. Простор за фикционално сада се проналази у сценама дијалога, различитих преговора или ковања завере, као и у описима особених душевних стања и размишљања ликова он-ако како су могли (или, по пишчевом мишљењу, морали) изгледати да би припремили одређене догађаје, или да би се њима објаснила судбина појединих личности и исходи појединих подухвата. То је уочљиво већ на првим страницама на којима се описује Милошево дочекивање београдског везира и преговори око његове подршке доношењу хатишерифа, али и касније када се говори о ковању (или откривању) завере против Милоша, уводе историјски непознати ликови који служе за мотивисање неких гестова или покретање догађаја, све до описа Милошевих препирки са великашима које су се одвијале без сведока, његових размишљања поводом појединих догађаја, као и различитих Љубичиних поступака у чијем је обликовању, будући да су далеко мање припадали сфери јавног и историјског, пишчева имагинација могла добити још шири замах.

Међутим, у овом роману имагинативно проналази још један, за Тодоровића карактеристичан и историјском стварношћу мање ограничен простор за своје испољавање – фантастику. Већ у поглављима посвећеним догађајима око 1830, мистериозно и стравично, као гранични феномени фантастичног, добијају снажан израз приликом обликовања појединих сензационалних и невероватних призора, чија је основна функција да нарочитим емоцијама обоје читаочев доживљај приказаних историјских збивања. У поглављима »Тајанствена ноћ« и »Испосница«, у сценама које комбинују традицију готског романа страве са модерним булеварским романом тајне дата је

слика паралелне, тајне стварности из које се управља многим збивањима у реалном, видљивом свету. Но, како је читав тај паралелни свет – који функционише путем тајних лозинки и ритуалних обреда са реквизитима попут маски, бакљи, окултних симбола и Јеванђеља намењеног полагању шифрираних заклетви – смештен у тајне ходнике и подземне пролазе Милошевог крагујевачког конака, он, више него карактер мистериозног, добија обележја невероватног, сензационалног, гротескног. Чак и да је рачунао на највиши степен њихове маштовитости, аутор није могао циљати на то да читаоци, као нешто што би под датим историјским и културним околностима било *вероватно* прихвате сцене у којима Милош Обреновић под маском и плаштом, активирајући тајни механизам, улази у скривене просторије свог двора да би тамо, после низа ритуалних поступака, присуствовао испитивању завереника за које његов идентитет остаје тајна, а чије су стравичне муке наговештаване крицима, звуцима мучитељских справа и злокобним кретањем сенки иза паравана којим је мучилиште одвојено од одаје маскираног скупа. Уместо тога, он овакве догађаје просто приказује као *прихваћиве* у оквиру једне литерарне реалности у којој су већ озаконјене невероватности, нејасности, мистериозности: као што је допуштено да као повод за покретање Вучићеве завере против Милоша буде одабрана појава мистериозног гласника са писмом непознатог поштиљаоца, чија би се улога могла надоместити и низом много реалистичнијих мотивација, допушта се и његово исто тако мистериозно доспевање у Милошево подземно мучилиште, које приповедач у часу Милошевог одласка напушта, окончавајући тиме ову епизоду. А како се на судбину овог гласника више не враћа, пуштајући да се покрет против Милоша даље развија без икакве везе са његовом мисијом, постаје јасно да је читава епизода унета искључиво зато да би се приказиваним збивањима дала нота нечег мистичног и судбинског.

Иако се елементи фантастичног на сличан користе и при приказивању других историјских догађаја, свакако најупечатљивије фантастичне епизоде су Милошеве фантазмагоричне визије и снови на крају дела, који унеколико бацају заједничку светлост на све приказане догађаје. Наиме, у последњем поглављу романа Милош, припремајући се за одлазак и сећајући се значајних тренутака дотадашњег живота, доспева у халуцинантно стање у коме чује куцање на вратима и суочава се са Карађорђем – привиђењем пред којим пада ничице, да би га потом обузело потпуно емотивно расстројство и бунило. Оваквим халуцинантним визијама Тодоровић увек даје истакнуто место и особен значај: овде се безизлаз Милошеве гриже савести разрешава појавом новог сновиђења – свештеника који му саветује да у зид топчидерског конака узиди освећену поскурицу која ће га вратити у Србију као кнеза. Тако се уношењем фантастичних елемената не само пројигира исход догађаја ван времена обухваћеног фабулом, већ се и формира нови значењски контекст: након систематичног описивања историјских збивања, током кога се главни лик углавном јавља као историјска фигура око које се нижу одређени догађаји, а не као естетски осмишљена целина која би

омогућила неки универзални етички и сазнајни доживљај стварности, на завршним страницама Милош се враћа прапочетку – својој трагичној кривици као исходишту историјских догађаја и сопствене судбине.

Тај тренутак – када се одваја од простог описивања појединачних и издвојених стања и поступака лика и приповедања чије је упориште у спољашњој, дидактичкој, сентименталној или историјској заинтересованости за ликове и догађаје, уз одговарајућу променљивост и естетску ирелевантност приповедачке тачке гледишта – јесте и тренутак када роман добија нови карактер. На завршним страницама, захваљујући потресном сновиђењу главног лика и његовом поновном проживљавању догађаја за који је изгледало да је занавек затрпан под лавином потоњих збивања, обликује се и нови, комплекснији и осмишљенији доживљај човекове историјске судбине као усуда погрешног корака, злочина, непримерених тежњи и склоности које доводе до слома. Тако се овај роман, мада неочекивано и само у наговештајима, приближава емотивном и етичком доживљају који тежи универзалној важности и показује да је романописац Пера Тодоровић имао и тренутке истинских романсијерских узлета.

Иако заступљени у свим романима, поступци маскирања, искривљавања и дограђивања стварности најочигледнији и по много чему најособенији су у *Силаску с престола*, посвећеном животу и владавини краља Милана. У комплексном уводу романа, аутор се, изјавом да није »романсијер по занату«, најпре ограђује од литерарног статуса текста, а потом тврди да материјал додуше »није узет из српског, али је узет из живота Балканаца«, чиме подвлачи да је романескна прича (иако су њени актери тобоже непознати) емпиријски истинита, и додаје да »живот наших суседа често може да буде огледало нашег сопственог живота«. Ови поступци – порицање фикционалности и литерарности, те инсистирање на фактографској тачности и могућој сличности/паралелности са стварношћу читаоца, указују на могућност да текст буде изједначен са »поуком« и јасно говоре о његовој функционалној усмерености. Тај кључ читања је додатно оснажен »прикривањем« места збивања и актера догађаја које се своди на маскирање преименовањем, и то тако да »маска« не само да не доводи у сумњу прави идентитет ликова, већ га на одређени начин и оснажује, будући да звучни/симболички потенцијал имена–маске наглашава управо оне особине које се сматрају карактеристичним и пресудним за људе и простор о којима је реч.

И заиста, причајући о Балканији, о политичким и династичким превирањима у њеном главном граду Звониграду од момента када је у излетишту Јеленику убијен млади кнез који је »могао у згодном тренутку постати вођа свих угњетених народа балканских«, и о томе како је државним ударом пуковника Врбавца на престо доведен кнежев малолетни рођак Мутимир, Тодоровић, сасвим несумњиво, од тачке до тачке прати историју Милановог приватног и јавног живота. Јасно је да на овај начин текст постаје више него алегоричан – он је доведен у директан референцијални однос према

стварности коју »препричава« износећи ауторов *свољашњи*, грађански став према *појединачним и стварним* људима и догађајима, без намере да се створи засебна стварност уметничког дела. Али управо у вези са овим неминовно искрсавају и питања везана за обликовну, дакле еминентно литерарну страну дела: како је по природи изоловане и случајне догађаје човековог живота писац повезивао у јединствену романијерску целину и како је успевао да од њих, и то за публику која их је добро познавала, створи занимљив и напрегнут романескни сиже. Тодоровић их решава тако што у текст укључује и оно што је »могло бити« и што је »истинито по веровању и причању људи«, тј. тако што простор за фикционално проналази у описивању сцена из краљевог личног и дворског живота, у карактеристичним призорима из периода његовог дечаштва и школовања, у разговорима између намесника и високих државних функционера у којима су дати наговештаји будућих завера и, нарочито, у представљању размишљања и особених душевних стања појединих ликова. Ови фикционални делови мотивишу и »припремају« историјски познате догађаје чинећи их каквом–таквом романијерском целином, а у тежњи да створи што непрегнутији сиже, писац долази и до занимљивих, мада не увек вешто спроведених решења. То су, обично краћи, паралелни токови који прате животне историје, поступке, намере и размишљања појединих личности (карактеристично је поглавље »Ујед бесног пса«, у коме се уводи лик пуковника Врбавца, засновано на приказивању његовог *мојуће* душевног стања и понашања у тренутку када износи своју ирационалну опсесију доласком на престо), опширне епизоде са фикционалним ликовима у главној улози, којима се указује на кнежеве особине и на моралну атмосферу друштва (епизода са Јелом, поглавље »Пут«), детаљно развијање сцена заснованих на прихватању историјски не сасвим поузданог податка (Врбавчев план да отрује кнеза, откривање његове намере и коначно признање), као и комбинација проспективног и ретроспективног приповедања. Ово последње нарочито доприноси блискости текста са модерним популарним жанровима попут детективског и булеварског романа, такође омиљеним прилозима на страницама Тодоровићевих *Малих новина*: као и у овим штивима, у *Силаску са престола* поједини догађаји се прећуткују да би касније били »откривени«, тј. да би се појавили у приповедању као објашњење узрока неког новог збивања или искрсли у сећању неког лика као податак помоћу кога доноси закључке и на нов начин разумева тренутну ситуацију. Овакав поступак несумњиво доводи до особене динамизације познатих историјских збивања, чинећи их новом, романескном стварношћу, у којој она могу имати другачији положај и значај.

Осим што сижејно обједињују текст, фикционални елементи отварају и простор за обликовање ликова, који аутор користи да исказе моралну осуду, згранутост или ганутост њиховим поступцима. Наравно да је у центру оваквог интересовања главни лик – кнеза Мутимира, односно Милана. Највећим делом он је и третиран управо као историјска фигура, а у призорима који дају слику кнежеве младалачке бахатости и лакомислености, као и у

потоњим догађајима који указују на његову распусност, владалачку осиноност и неодговорност, присутни су иронија, огорчење и осећање грађанске понижености дати као *сшав* политички заинтересиваног и индивидуално погођеног појединца према личним својствима конкретне особе као носиоца (или узурпатора) власти, те у том смислу читав напор фикционализације и фабуларизације делује као паралитература. Али, у каснијим деловима, када о кнежевом понашању говоре корумпирани и властољубиви министри, а супруга једног од њих реагује тврдећи да су га таквим начинили рђаво васпитање, те намесници и саветници који сносе исту, ако не и већу одговорност за кнежево понашање и стање у земљи, направљен је искорак ка обликовању *књижевної лика* као укупности емоционалних момената⁷ и то на бар два начина: његовом карактеризацијом на основу релација које остварује унутар дела и односом аутора према њему као носиоцу индивидуалне и комплексне судбине којом (би требало да) учествује у стварању особене стварности романа.

Након овог прелома, различите скандалозне афере, неопходне у сваком булеварском роману, везују се личности из дворских и салонских кругова, док је сам кнез представљен као жртва властољубивих политичара и као несрећан човек, слаб и спутан у тежњама да оствари личне жеље. Мада би се за овакву промену у третману лика могли навести и многи ванлитерарни разлози, од психолошке структуре ауторове личности до промене његовог односа према двору, из читања *шекста* надвосмислено следи да је током настајања романа литерарност надвладала паралитерарно, те да се романсијерски поступак осамосталио и у креирању властитог света ослободио тежње ка непосредној паралелности са спољашњом (политичком) реалношћу.

Урањајући у булеварско, роман одустаје од политичке персифлаже као обликотворног начела али на том плану оставља решења која говоре о нарочитом ауторовом доживљају тога шта *јесће* историјско. Наиме, у време када је роман писан и објављиван описивани догађаји су били актуелни и савремени, те се на основу временске дистанце ова проза никако није могла одредити као историјска. Али, осећајући да по свом *значају* описивана збивања превазилазе свакидашњу актуелност, Тодоровић прибегава двоструком маскирању: просторном, смештајући догађаје у »непознату« земљу, и временском, будући да доследна употреба перфекта без давања икаквих временских одредби омогућава да они буду ситуирани у недефинисану прошлост која добија елементе (анти)бајковитости. Тиме се постиже двоструки ефекат: »откривањем« догађаја испод »замаскиране« спољашњости доживљај њиховог унутрашњег и општет смисла се интензивира, а имплицитним пројцирањем у прошлост они бивају означени као историја која *већ* обележава друштвено и национално биће оних о којима говори – много пре него што су је тиме (за наредне

⁷ О проблему односа аутора према јунаку в. М. Бахтин, *Аушор и јунак у естетској активности*, Братство–јединство, Нови Сад, 1991.

генерације) учинили проток времена и мишљења заснована на историјским знањима. Постајући нов објект читалачког доживљаја, описана збивања у неколико постају и нова, литерарна, стварност.

Ова два романсијерска опуса, сувремена и – оба – у свом времену веома популарна, не сведоче само о привлачности историјске тематике за писце различитих поетичких опредељења, па чак ни само о различитом доживљају националне историје и различитости литерарних транспоновања национално–историјског. Било да идеализованим клишеима попуњавају »празне« странице националне историје или да (у складу са пишчевим првобитним утилитарно–реалистичким књижевним схватањима) разобличавају политичка збивања и њихове актере указујући тиме на карактер нове или историје у настајању, они много више говоре о ауторском ставу који стоји иза идеализације прошлости или, напротив, указивања колико је модерна историја далеко од слободарског начела формулисаног Устанком као основе идеалистичких очекивања од нове историје у слободној Србији. Тако постају сведочанства о иманентном присуству извесног хипертрофираног идеала као стваралачког и рецепцијског контекста овакве књижевности, а историја се управо у односу на њега приказује, оцењује или ствара.