

Ана Ж. Станковић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет

## ПРЕДСТАВЉАЊЕ ТЕЛА И ТЕОРИЈА ШОКА У БУРЛЕСЦИ ГОСПОДИНА ПЕРУНА БОГА ГРОМА РАСТКА ПЕТРОВИЋА

Рад се бави начинима обликовања тела у *Бурлесци господина Перуна бога грома* Растка Петровића, посматраним у контексту авангардног преузимања и преобликовања традиције. На фону смене митског и историјског, паганског (прасловенског) и хришћанског, а у вези са Ничеовим концептом дионизијског и аполонијског, рад је покушај да се увиде рефлектовања ових појмова на приказ тела. Поједини облици тела, однос са другим телима кроз мноштво и корелација са природом биће тумачени кроз визуру теорије шока Валтера Бенјамина. Последњи део рада сагледаће тело у контексту антилогоцентризма и ставова Доне Харавеј и Џудит Батлер.

**Кључне речи:** тело, шок, мит, паганизам, хришћанство, траума, мрежа

### Увод

Авангардна фрагментација онеобичава својим преокретањима (не)видљивих подтекста, изненађујући игром премрежавања хронотопских одредница и приказа ликова, отварајући испреплетаном визијом колажа и мозаика поприште неисцрпних могућности. Репетицијама, (не)скривеним конструкцијама, авангарда се може повезати са механицистичком тенденцијом 20. века о којој говори Валтер Бенјамин у есеју *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, указујући на савремени облик стварања у коме је техницистичким понављањем „уништена аура уметничког дела” (Константиновић 1974: 20), синтетизовано искуство у вези са делом. Петровићева тежња ка приказивању мноштва неисцрпности у мрежи назначеног света *Бурлеске* у овом раду биће сагледана кроз његов однос према телу и (чулним) утисцима спољашњости, доведеним у везу са теоријом шока Валтера Бенјамина.

У есеју *О неким мотивима код Бодлера* Бенјамин издваја низ покушаја да се овлада истинским искуством, које ће се разликовати од квантитативно нагомиланог искуства маса, било да се то чини кроз природу или кроз мит (Бенјамин 1974: 178).

1 ana.stankovic86@yahoo.com

Насупрот ранијем „спонтаном памћењу” и јасном очекивању рецепијената, апаратуре 20. века доносе „намерно памћење” (Бенјамин 1974: 213). У есеју *Хелиотерапија афазије* Петровић говори о асоцијативној вези речи, омогућеној искуством, и о аутоматизму, који може да изазове појаву сличну „намерном памћењу”. Тако сматра да значење једне лексеме може бити промењено услед вишеструког понављања, аналогно Бенјаминовој концепцији понављања механике ока, апарата или камере, а посебно слично покретној фотографији. „Да нас једна појава престане изненађивати није нужно да је објаснимо, већ само да је докажемо, тј. да поверујемо у њу и њену могућност.” (Петровић 1974: 412)

Савремено доба доноси мноштво споља наметнутих, конструисаних, испрограмираних утисака које свест не може да испрати, због чега наступа траума, на чијем фону се код Растка Петровића заснива умеће да се створи неисцрпан број комбинација, а на нивоу тела јавља низ первертирања и синтетичких премрежавања, што се, у крајњем виду, посредством трауме, инхибиције и покрета као видова одбране одражава физиолошки, кроз промене на телу и појаве различитих облика. У *Бурлесци* тело својим мењањима и (не)постојањем физиономије делује као шок на плану садржаја. Шок се јавља приликом промена на рубовима појединих поглавља, као граничних места – тачака прелаза, и при рецепцији, кроз насиља над „природом”, над имобилности и статичности некадашње „ауре”, изражавајући нову концепцију динамике света, несумњиво повезану са индустријском револуцијом, техничким напретком и конструкцијама авангарде (конструкцијама апстрактне уметности и динамике и геометријских облика футуризма). Са друге стране, „што је већи удео шока у појединачним манифестацијама, то се непрекидније мора појављивати свест у интересу заштите од дражи” (Бенјамин 1974: 185). Свест ликова дела, али и читалаца, штити се од шока тиме што инхибира изненађење компензујући га борбом, одбраном, револуцијом, која Набора Деволца и читаву заједницу транспонује из прасловенског раја у хришћанско доба убиством бога, готово путем обреда прелаза, жртвовања зарад иницијације. Побуна овог типа, рат као облик напретка, треба да изненади сам шок, што премрежено са траумом доводи до прекидања, фрагментарности графичког и лексичког у тексту. Код Петровића старе *ауре* нестају и нови облици у старом руху лексички и графички задржавају свој костур, али се мењају по значењу и при рецепцији, при чему се дискурс коначно поставља као такав да навикава на онеобичавања и изостанак изненађења.

## Поетичке поставке прасловенског раја – дионизијско и аполонијско

Поглавља књиге: *I. Књига: о распуштености богова, II. Књига: о Набору Деволцу, III. Књига, апокрифна, IV. Књига, Шта је било на последњу чине* евидентним прелаз од старословенског ка хришћанском, који нас у анализи овог дела занима у вези са процесима онеобичавања, преломима, фрагментима и пукотинама у приказу тела. Назив првог дела *Бурлеске – Књига: о распуштености богова* указује на дискурс који ће у њој доминирати у домену представе тела, афирмише витализам, плодност и величину, дајући оптимистичну визуру света и односа човека и богова, транспарентно хедонистичко – оргијастичко стање самодовољности. Као основ деволског света (и раја) стоји мешавина аполонијског принципа лепоте, хармоније и мере, јасно конституисаних граница, и дионизијског принципа аутентичне *распуштености*, који се посредством Набора, који садржи елементе прометејског, претвара на крају друге књиге у дионизијски принцип прекомерности, чулности и бола масе који, према Ничеу, парадоксално садржи задовољство. У трећој књизи, у којој доминира хришћанска визија, преобличењем и онеобичавањем изневерава се очекивано аполонијско, доспева до разарања мере и упливава у ковитлац рата и историјског из последње књиге.

„Примитивни и дивљи људи” (кроз призму европског ока), баханастије у пантеистичком заносу репрезентују „сасвим засебан свет, аналоган свету природе, али саздан на основу другачијих принципа” (Јансон 2005: 788). „Линије сила” деволског раја и тела у њему откривају у процесу прелаза ка хришћанству „агонистички” и „антагонистички” карактер авангарде (Илић 1975: 26). Већ на самом почетку јављају се богови у сагласју са снагом природе, дајући примордијалну „варијацију вируса *онтолошког бескућништва*” (Сретеновић 2003: 89). Петровић показује „ескапистичко трагање за органским културним поретком, изгубљеним обрасцима свакодневног живота, пасторалним световима, неочекиваним контрастима и прижељкиваним авантурама” (Сретеновић 2003: 89). У рај као идеализовани простор, супротно хришћанској визији, не улазе они који пате, што се рефлектује на телесност, будући да су прихватљиви једино величина и снага, углавном мушкараца, а да одбијање понуђеног другог тела није у вези ни са табуима попут инцеста, моралним препрекама (преваре), разликама у годинама, већ да је једино важна физичка дораслост полном општењу: „Девојчица: – Што не љубиш и мене? – Ситан си девојчурак” (Петровић 1985: 6).

Као репрезент прасловенског пантеизма, свеопште прожетости бића, тела и природе, неодвојивости од свег појавног простора (вертикалног типа) јавља се бог Велес, „љубавник свега од неба до земље” (Петровић 1985: 23). Он је „љубавник стараца, мужева, дечака; неодржљивих жена, девојчица, старица; све му се отварају и дају јер је лажљив као и сви љубавници и извештачен” (Петровић 1985: 23). Младост је схваћена као снага, афекат, виталност и моћ, афирмација животних сокова и страсти.

Старост је толико далеко од тако доживљене младости да се ње не могу ни сећати: „Братен ускликну од неверовања да му је мати кадгод била друкчија него сад” (Петровић 1985: 36), а дуги живот прихватљив једино као дужа младост. Прасловенска љубав је чулна, нагонска и пантеистичка: „У опште, када се говори о рају нека се говори о љубави, и то не о љубави тужних сусрета, него о љубави распуштености и досаде...” (Петровић 1985: 17). Тако Набор Управду, као ону коју воли, посматра кроз паралелизам њеног физичког и природе: „темељита је лепотица која има сиве очи и велике тамне усне и што гледа велику ливаду, за њом врбе иза којих светлуца река, и што гледа како су прозирни облаци” (Петровић 1985: 31). Петровић не врши директни и тотални рефлекс природе на биће, већ се попут удвојеног огледала лепота реплицира кроз природу у туђем погледу, али и кроз визуру онога ко је поседује. Као доминантни мотиви издвајају се очи и усне као индикатори степена чулности и страсти. При сусрету двају тела (Управде и Набора) чулна реакција своди се само на реакцију усана и очију, готово метонимијски.

Сегментирање и умножавање делова тела видљиво је у приказу Управде и других жена: „Од девојака се издвојише растегљиве, покретљиве усне, крупни сочни млади јаки зуби испод усана, затим нос, око кога се набраше образи, и очи мокре светле, извијене издигнуте обрве; кад се издвојише, разлетеше се по простору, и заситише га, и умножише се: на свакој је грани висило ко грожђе” (Петровић 1985: 32). Раздвојени делови тела као супституција за бића, за цело тело, синехохијски се уносе у поље перцепције посматрача (Набора), крећу, премрежавају и уносе ковитлац који се одражава психосоматски и делује на рецепцију спољног света, изазивајући тренутачну трауму. Метонимија се не задржава на одвајању делова који замењују целину, већ добија виши облик тако што делови постају самостални и самодовољни, чак део другог: „Како му се спустише на плећи очи девојачке, не могаше се одвојити, него их онај понесе преко пољане.” При томе се јавља ново тело, спој целине једног и делова других тела, чинећи цело тело које остаје на нивоу тропа, али које понекад добија и намерно сачињено и остављено буквално значење. Тако ће на једном месту два пута бити речено да жена *преноси поглед* (Петровић 1985: 33) од крова до земље, подвлачећи тако потенцијалну отуђивост сегмената и њихових функција од целине: „Очи су им тако широко отворене и изван дупља да су изгледале као очи полипске” (Петровић 1985: 32).

У опису Управдине и лепоте других жена налази се замрзнута слика, попут фотографије. У *Бурлесци* идеализовано женско тело предочено је на начин сличан античкој статуи, попут објекта: „Оној чија је кичма као лук затегнута и јака: што су јој мишице наге и снажне; оној што носи високо главу, и што је хладна и једра, и има велико око... Као храм, између стубова, миром, тако је краљ природу речима украсио” (Петровић 1985: 73). Идеална спољашњост жене дата је углавном статично, као дати предмет жудње, ретко кад покретљива. Када хода или игра, стиче

се утисак да то чини скоро кроз сан: „На глави јој велики сребрни накит, око струка тесан сребрни појас, и на ногама сребрне сапоге. Такве лепоте, да корачајући није мицала главом, нити трептала очима” (Петровић 1985: 65). У опису женског тела старословенског раја има елемената традиције, кроз сталне епитете лирске народне поезије, уз уношење демонског [„груди су јој као младалачке грознице, косе су јој као предсмртне грознице” (Петровић 1985: 44)] и механичког [„Тело јој је као од коване месечине” (Петровић 1985: 44)]. „Искривљавање обличја и људског тела понекад делује као „објективни корелат” да би се изазвала неизрецивост и узвишеност религијске визије” (Пођоли 1975: 199), што може оправдати интертекстуално позивање на љубав *Слова љубве*, у складу са хришћанским пуританизмом: „Младићи и девојке за љубав саздани, љубав љубите, али право а не зазорно, да не повредите девичанства и дечаштва своја” (Петровић 1985: 74), усклађено са хармонијом у природи, али и на тренутке репрезент готово наредбодавне моћи мушкарца: „Ни једне капи млека неће бити у твојим дојкама, док мене не познаш; ни једна ми гора неће одјекнути песмом, док не легнем крај тебе” (Петровић 1985: 75).

Ако се приказ идеалне женске лепоте може сматрати античким принципом мере и хармоније, готово калокагатије, и аполонијским првог дела књиге, у приказу мушких тела и групе тела која учествују у баханалијама на крају тог дела заступљено је дионизијско. У *Рођењу шрагедије* Ниче у оваквом инстинктивном потезу страсти види стварање воље за животи, што потврђују тела деволских земљорадника и богова, афирмишући полет, младост и виталност. У сцени купања дају се „здрава, чврста тела, забачене, замагљене весељем главе. Вртови широки пуни живаца и мишића, под растегљивом кожом устрептале јагодице. Испод једрих тамних усана полетеше плоче и ждрело. Очи и зливане уши, ноге, руке, мокре косе испуњавали су речни вир до врха; ко овнојина у врењу у котлу” (Петровић 1985: 52). При раду деволских мушкараца, назначен је надлазећи дионизијски бес и ослобађање у празничном: „Збацише радници са себе све, па и рубине, оставише једино пасове... Њихова нага, млада тела одисала знојење и запару” (Петровић 1985: 50 – 51). Приказује се снага тела у крајњем напору, уз паралелизам и поистовећивање са природом и реакцијама, покретима у њој. Крај другог сегмента књиге, посредством оваквих тела, у дионизијском, показује полиморфне облике који се премрежавају и синтетизују, у којима, путем нагона, афеката и трауме за читаву заједницу, за сваког од њих, нестаје индивидуалност и постаје се жртва динамике.

## Убиство бога и досада

„Сагласности су подаци сећања. То нису историјски, већ предисторијски подаци.”  
(Бенјамин 1974: 209)

Сва крвавост прелаза, рођења новог доба и тела, крвава смрт многобоштва, уз јачање моћи појединца небожанске природе, означена је гнушањем над самим собом, које је знак пропадања неисторијског, али и антиципација смрти историје, парадоксално видна већ при њеном настанку. При таквом прелазу, кретање може да проузрокује велики степен шока. Механизам, устројеност којој се треба прилагодити, која не одступа, диктира ритам свакодневног и екстатички темпо славља и баханалија. Ритам покрета и померања у појединим сегментима дела, у контексту теорије шока Валтера Бенјамина, чини деволске земљораднике блиске фабричким радницима 19. и 20. века. Као радник на машини, и становник деволског села или становник прасловенског раја треба своје покрете да прилагоди кретању неког аутомата, у овом случају аутомата природе или друштвених конвенција у настајању. Након убиства бога, наспрам замишљеног Набора, поставља се, у оргијастичком заносу, уједначена маса, која, несвесна и неосетљива, игра свој плес мртваца. На попришту дионизијске „ентузијастичке екстазе, раскликтаног живота, разобручених нагона, оргијастичке хуке, у којој човек излази из тамнице индивидуалног тела те се поистовећује са свим око себе, с природом која се непрестано мења и преображава” (Ђурић 2001: 12), човек убија бога и тиме означава крај митолошког времена. Гротескна сцена парадоксални је улазак у историју, а метаморфозом Набор од убице у једном добу постаје светац у следећем: „Крв је текла густа и црна као поток и тело се врло копрцало. На глави је једно око било проклопљено, а друго је гледало одвратном непомичношћу” (Петровић 1985: 100). Бенјамин такође говори о непомичном оку код Бодлера, за које бисмо могли рећи да је изгубило способност гледања. Код Набора као усамљеника очекивање остаје неиспуњено: „У његовим очима се угасио сјај узбуркане и надахнуте гомиле у којој је зијао беспосличар” (Бенјамин 1974: 221).

У тренутку преласка, онтолошко се раблеовски спушта до физиолошког, уз карневализацијско преокретање и спој високог и ниског, на нивоу жанровске премрежености, али и садржинских хиперболизација, па реакција на космички дисбаланс постаје искључиво физичка и „банализована”. Хиперболизовано појединачно и пренаглашено тело масе у екстази, уз однос живо – неживо, врхунац достиже у карневалском релативизовању смрти. Култ хране и баханалије издвајају људско толико да звери у космичкој и путеној градацији постају *узбезекнуше* (Петровић 1985: 106). Врхунац чини трпеза од лешева, тело у разврату у матрици примордијалног импулса, ослобођено инхибиција које у култу слављења постаје оличење дионизијског принципа. Народ *сића у себе... и ђрокће... косе у жена су масне као ђриве* (Петровић 1985: 111).



Набор је ту онај који зна, жртва преласка у друго стање, и то знање га изједначава са усамљеним шетачем, амбивалентним доколичарем у маси, који се дистанцира из онога чији је саставни део и који тежи да уништи појединца и да га истовремено „помоћу мистичног осећања јединства избави” (Ниче 2001: 58).

„Он постаје њен саучесник, а готово истог тренутка се одваја од ње.” (Бењамин 1974: 196) Набор се и касније у стилу усамљеника креће пустим сеоским улицама, попут верзије Бењаминовог шетача. Носи са собом улов – јелена, који почиње да га карактерише као ловца, човека зрелог за женидбу, и постаје саставни део његовог тела. И приповедач наликује на усамљеника који потенцира *досаду светшова*, крећући се пределима природе, раја и пакла, аисторијског и историјског, по вертикали која спаја ентитете без хронотопских ограничења.

Наспрам Набора као издвојеног појединца, словенска заједница на прелазу у хришћанство може се поредити и са Бодлеровом париском гомилом, „масом” тела која улазе у културу. Компактна маса тела и њихова мртвачка игра означава прелаз из једне културе у другу, умирање једне културе зарад друге, показујући да „Бело тело, тело произведено дискурзивним праксама европске културне сцене, које у једној руци држи секс, а у другој мозак... никада више неће бити здраво: оно није једноставно дуалистички подвојено... сан о апсолутном здрављу тела и о његовим бесконачним моћима, које Растко жуди славећи анималну лепоту младих и нагих црних тела, наличје је Смрти саме” (Росић 2003: 105). У складу са тако насталим ослобођеним простором, карневалски смех исказује своју амбивалентност и препорођујућу моћ. Он је одраз народног духа, али и израз субверзивног једне групације, радост постојања која садржи и неминовност самоуништења у дионизијској екстази.

Аура око тела старословенских богова изгубљена је на самом почетку, али дистинкција очекиваног и предоченог далеко је ефектнија у делу *Књиџа, аѵокрифна*. Руши се представа Богородице – *parodia sacra*, дезинтегрише појава и постанак светаца, монаха, све до дезинтеграције грешника, међу којима су и некадашњи богови, као деградирани остаци старе концепције света. Већи степен памћења оног што је намерно доводи нас на терен теорије шока. Понекад је одбрана свести преспора за пермутације из спољашњег света. Тако Набор, сазнавши за превару, остаје затечен: „Стриц се смејао, небо се смејало. Све се смејало. Набор хтеде да га удари дрветом што је носио. Али прво је био запањен, шта се са њим догађа, и тако остао док је сунце за копље сишло” (Петровић 1985: 99). Антиципација промене, смене два доба, али и губитак ауре, очекиваног искуственог, видљив је у божијем несхватању света и себе: „Бог није разумео ништа, ништа од оног што се збива око њега. Зашто је он бог и уколико је бог. Неумитно и неодољиво цела се природа претвара у секс божијег тела” (Петровић 1985: 94). Чини се да је овде постигнут врхунац афирмативног принципа телесног као великог, виталног и надљудског, али и достигнут степен хиперболизације и такве визије света која мора

да се самопревазиђе и нестане. У колу се попут ритуалне трансформације све интензивније врши прелаз са људског на огољено тело, све је израженија мрежа динамичних тела у којој се назире животињско, до укидања сваке границе између људског и животињског и потпуног свођења или изналагања бића на физичко: „Заиста ти низ браду мед капље. Заиста стока!” (Петровић 1985: 69). Све трансформације подвучене су лексичким издвајањем, понављањем речи *труп*, која се, у зависности од акцента, може посматрати и као именица и као узвик (ономатопеја), као телесно или перформативно:

„Труп, труп, труп, чини коло; труп, труп, труп чини Наборово срце; труп, труп, труп, збија се мајчица земља. Поскочи, поскочи јунак, заврти се: у глави му светлост, у срцу му крв, на челу му светлост. И Наборове груди, и Наборово грло и нос, били су пуни Управе” (Петровић 1985: 69).

Тело које игра, слави виталност, надиграва и само коло, будући да игра поред њега издвојено, антиципира наступајуће смрти бога – богова, јер један човек својим телом показује огромну моћ. Ипак, тај исти мушки принцип остаје неиспуњен, што показује последња слика крваве свадбе. Набор одбија да постане део масе у моментима кад се граница у мноштву не види, када се односи тела толико релативизују у *болном процесу дезинтеграције* (Росић 2003: 104) да постају обриси у карневалској атмосфери и узалудном слављењу белог и оргијастичког тела прве две књиге *Бурлеске*. Та узалудност видљива је на крају дела *Књига: о Набору Деволци* кроз обезвређивање старог тела као врхунац *распуштености*. Коначно крах дат је у гротескној слици остављеног леша мајке на буњишту у току славља, која се може посматрати као антиципација потпуног страдања матријархата и улажење у нови облик патријархалног и хришћанског света.

### ***Тело – машина и одбачена шела***

По традиционалном мотиву задатка који је тешко извршити зарад добијања жељеног, Петровић ствара тело које у налету сексуалног набоја постаје машина. Мушкарац старословенског раја треба да у патријархалном свету изгради позицију и зато у страсти не види да му је неодржива жена сестра. Тело бога који инцестуозно жуди за својом сестром не користи алат већ само пролази кроз земљу. Потребно је да ради брзо и ефикасно. Попут киборга, он је „опозицион, утопијски и потпуно лишен невиности” (Харавеј 2008: 607). Поређење тела са предметима, оружјем, остварено је и метафорички: „Лук си запети, невесто, стрела сам на њему да се одапне” (Петровић 1985: 105). У неким приказима тела додаци, техничка помагала, имају вредност репрезентовања универзумског или успостављања космичке равнотеже: „Божија кћи онда прикачи месец о једну своју влас па га заљуља кроз простор, између обода неба, месец њишући се прошиша кроз језеро, удави се” (Петровић 1985: 47).



На појединим местима остварен је спој машине, алата за убијање, и тела: „Одузимао је животе брзо и сигурно, једним ударом зуба о гипку лобању и сламао и прекрштао крила на леђима” (Петровић 1985: 59) Кафкијански, машина руши и разара сваку конституцију, сваки претходни облик. Лексички је уместо алата, маља, употребљена именица зуб, која упућује на део тела, што асоцира на примордијално, на исхрану као начин преживљавања, на друго тело, тело животиње.

Додаци се директно везују за тело као механичка средства која карактеришу. Набор Деволац, угледавши Управду и њене листове, обара поглед и посматра истоветне делове свог тела: „виде своју снажну истурену ногу, од чланка до колена стегнуту каишићем” (Петровић 1985: 29). Испружена нога ухваћена је у покрету, замрзнута у слици приповедача, али је тело и самодоживљено, посебно кроз додатак – каишић, који даје додатни импулс чулном набоју. Одмах након тога, мотив јеленског бута надовезује се на опис девојачке ноге, при чему се инсистира на споју ножа и меса, на споју механичког и животињског, на мотиву *вреснастих мишића*, који постају асоцијативно неодвојиви и од мотива ножа и од тела животиње.

Тела из масе деволског простора пуне се до превазилажења, до момента када се лешеве постављају као подлога за продужење култа хране. Тела из пакла трећег дела књиге самодовољна су у тој мери да им постаје досадно да буду само мучена тела. Она траже веће муке да би се испунила празнина и јавила хијерархија, оно што слути на организам, а што је, још од прве књиге, афирмација животног принципа.

У другој половини књиге тело се буквално растаче, при чему је статично, али не на начин статичне идеалне лепоте из деволског поља и старословенског раја. Са позиције западног логоцентризма, настаје неочекивано, скандал, тело које се шокантно растаче, а налази се у контексту објављеног и надошлог хришћанства, у коме колају идеје и картезијански примат духа. Петровић не приказује тело само по принципу канонске инфериорности, већ намерно иде даље, конструкционистички реституише кроз тотално разлагање на излучевине, жучи, сокове, све оно што је сматрано лепљивим и прљавим. Флуидно растапање до потпуне дезинтеграције, до *ничегџа*, попут кафкијанског брисања постојања у приповеци *У кажњеничкој колонији* показује да виталистичко и пантеистичко тело сада није довољно. Телесна мучења претендују да постану задовољство, али су коначно излишна, јер тело у хришћанском дискурсу постаје маргинализовано. По принципу огледалског удвајања у старословенском времену растачу се тела злих (Наборовог стрица), док се у хришћанству губе, уз канонизовану и стереотипну грозоту, тела оних који су се одупрли искушењу. Тело Радгоста, Наборовог стрица, у многоме одговара концепцији тела без органа, без хијерархије и структуре. Дато је у два наврата у потпуном контрасту – једном као тело у распадању, а затим као тело које нема кости, тј. ослонац. Ритуално, лечи га дванаест старица, уз подвучену пропадљивост тела, труљење меса, задах

онога који умире и распада се изнутра. Одећа као спољни фактор тренутно покрива голотињу, али не може да се сроди са телом у распадању. Тело које се распада одбија све конвенције друштва, па тако и ону о облачењу, и незауостављиво напредује огољено, у чисто физичком процесу. Удео натурализма помешан је са елементима традиције, проклетства које се свети кроз тело, као и веровања о смиривању тела пред смрт.

### **Нейожелъна шела**

„Род, раса и класа... више не могу пружити основу за веровање у есенционално јединство.”

(Харавеј 2008: 612)

Овај сегмент рада бави се питањем тела као друштвеног конструкта, а, посредством тела, конструкта заједнице на нивоу полности. У моменту друштвене инкарнације, прелаза, пол се насилно одваја, па сви реципроцитети постају уништени. У *Бурлесци*, у тренуцима прелаза и иницијације, постаје прихватљиво (пожељно) да дечак бива мушкарац, а девојчица жена, па су њихови потези усмерени једино у том правцу, док излаза нема, будући да репресивни апарат сводника вреба ван себе као симболичне просторије – наводног чистилица. Батлер сматра да нам је и биолошки пол наметнут и да се изграђивање идентитета врши на основу друштвених кодова и норми, а све кроз материјализацију у телу. Тела мушкарца и жене су обострано зависна у том смислу што је почетна комбинација њихових сегмената истоветна. Она су неразличковна у детињству, кроз игру и близину и пред сексуални чин. Поред дечакове потребе за доказивањем, на другој страни још неостварених полова налази се Радгоста девојчурак: „Осветлеле јој се груди као у нагог дечака који прескаче ватру Купала” (Петровић 1985: 87). „У оквиру наслијеђеног дискурса метафизике супстанце, род доказује да је перформативан – то јест, он ствара идентитет за који тврди да јесте... нема родног идентитета изван изражавања рода; идентитет је перформативно успостављен путем самих *израза*, за које се тврди да су његови производи.” (Батлер 2007: 68) Хвалеслава је, *девојче*, „висока, дугорука и јака као Стан. И глас, и корак, и ћошката рамена, и груди као у дерана, само очи жене” (Петровић 1985: 57). Овакво гледиште потиче из перспективе приповедача, али и друштвеног говорног чина, будући да се Хвалеслава јасно декларише – одређује као жена, при чему се превазилазе све истоветности са Станом. Џудит Батлер преокреће узрочно-последични однос који влада у западном логоцентризму између рода и пола: „Друштвенокултурни пол је, дакле, више ефекат језичког утврђивања полне улоге” (Бужињска, 2009: 500). Изједначавање, успостављање сличности, па раздвајање полно-телесних тачака указује на моћ друштва и језика да преобликују. Фабриковање се овде креће оним редоследом који је предочила Елизабет Грос. Прва жртва је девојчица, којој се указује на забрану, огра-

ничава простор деловања и понашања, да би, по узору на њу, уследила нова жртва – дечак. Промена се прво евидентира кроз опис девојке, па кроз реакцију Хорзића. Након иницијације следи промена у понашању. У фалоцентричном свету динамика захтева да наредни корак предузме дечак, па тело у фалоцентризму, код Хорзића, постаје носилац моћи и (само)довољности, док девојчица остаје статична и од иницијалне жртве сада је објективизирани предмет жудње.

У тренутку разумевања и прихватања сопственог тела у смислу биолошког, сексуално неутрализованог тела, на једној страни, као и при усвајању онаквог тела каквог га намеће заједница и у ишчекивању полног чина, на другој, приметни су елементи Бенјаминове теорије шока. Шок се јавља и кроз немогућност сагледавања света који је споља и у који, након ритуалног свођења, прелаза, поступка иницијације и насилног одрастања треба да изађу. Наспрам светлости коју у невиности емитују дечија тела која постају тела жене и мушкарца, а која тренутак раније физички личе, не одвајају се, јавља се за њих превелика спољна светлост: „Кроз размак између греда кад светлост продре и угледаше светлост, напољу се дигоше узвици” (Петровић 1985: 85).

У другој књизи однос према полу предочен је и кроз наизглед комичне елементе. У моменту када Набор посматра тела других мушкараца заправо се синтетиче естетско дивљење лепом, али и еротизована потреба да се сазна сопствено тело, као и назнака, прекривена елементима хумора, друштвене дистанцираности од релативизованих полова: „Мислио је, на ђавола, ја сам човек, а морам да се занимам толико и лепотом мушкарца” (Петровић 185: 91). Спомињање ђавола и асоцијације на хтонско говоре у прилог логоцентричној, насупрот фрагментарној, друштвено неприхватљивој репрезентацији пола.

Поред комичног, у другом делу књиге, налазимо и ироничан однос према спољним и страним ентитетима. Арбитрарне норме довеле су до усвајања стереотипа који се рефлектују на читаву заједницу и смештају другачијег, Арапина, на ниво демонског, са једне стране, али и на ниво слабијег и у вези са демонским, кроз поређење са женом. Петровић се „у случају тела које је представљало потцењену расу или нацију обично... позивао на *анималну лејџу* тела коме се *ојравдано* диви само као било којој другој савршеној животињи” (Росић 2003: 107). Радгостова млађа кћи о Арапину мисли скоро истоветно заједници, мерећи га по сличности са собом. Она која се зближила са робом и прекршила норме патријархата преузима бригу о вољу, налазећи у њему супституцију за дечака. Страно тело је и табуизирано тело свештеника, тело чија се течност утробе која делује гротескно спаја са девојком као принципом лепоте у телесни додир, који као супституција за пољубац постаје физиолошко најниже, готово канибалистичко. Та течност је расточено тело, тело без облика, без јасних граница, остатак недодирљивог тела старог монаха. Вид додира и након смрти или у тренутку смрти тако се, уместо љубавног растанка, претвара у пародирање љубави, али се може ближити

и крајњој иронији и пародирању литургијског примања нафоре, будући да је старац постао светац. Гротескна слика овог типа носи сав ужас од урањања, од пробијања површине другог тела, које је надомак потпуне безобличности. Уместо чврстог, кохерентног мушког принципа, код Растка се јавља обрнути мушки принцип – модификован је онај који је канонизован свештеничким позивом, наводно дистанциран целибатом, онај који је прекршио друштвену и моралну норму, па се казна рефлектује на тело. Прикази тела треће књиге *Бурлеске* уклапају се у страшну, песимистичку, космолошки дезинтеграциону визију христијанизованог света и тела. Испосничко очишћење тела и претварање у флуидну масу у потпуном су контрасту, што указује на губитак сваке онтолошке утемељености логоцентризма.

### Закључак

Читав низ различитих тела и њихових комбинација конструисан је тако да је „његово контраверзно дело омогућило српској култури да замисли и у себи отелотвори једно чудовишно разломљено (бело)тело као предуслов за рађање једне генерације људи, фантастичних бића, раса и божанстава” (Росић 2003: 114). За Батлер, налог да се буде „производи нужне неуспехе, разне неконфигурентне конфигурације које се у својој многострукости проширују и пркосе налогу који их је створио... Коегзистирање или преплитање таквих дискурзивних налога производи могућност за комплексну реконфигурацију” (Батлер 2007: 224).

Крај дела доноси вртоглав повратак у пренатално стање, врхунац у тачки историје, који човек више на може да поднесе. Тако су „природа и култура... ревидиране; једно више не може да буде ресурс које ће друго присвајати и ревидирати” (Харавеј 2008: 607). Тело Богољуба Марковића поприма све облике тела од раније, *варварску* вечност утиснуту у дезинтегрисану ратну перспективу. Његов идентитет не гради се од акумулираног искуства сопственог живота. Напротив, сопство овог типа захтева усвајање сегмената искуствене историје векова, једном врстом парадоксалне фрагментарне амнезије. Дуж временске осе доспева се до тачке неиздржљивости. Једно од решења таквог притиска Петровић даје кроз реверзибилност, па се *Дану шестом* тачка неиздржљивости превазилази рођењем и враћањем на старословенско, кроз једначење у смрти јелена и Стевана Папа-Катића.

Авангардни поступци, али и „постмодернистичке стратегије, попут мита о киборгу, ремете безброј органских целина (нпр. песму, примитивну културу, биолошки организам). Укратко, извесност онога што се рачуна као природа... поткопана је... трансцендентно опуномоћење тумачења је изгубљено, а с њим и онтологија која утемељује *зайадну* епистемологију” (Харавеј 2008: 610). Могућности тела су бесконачне и непредвидиве. Показује се да „чак и у пракси *йримијивизма* у *модерној уметности* с почетка 20. века (Дерен, Матис, Вламинк, Пикасо, група *Мосџ* и други) која померањем фокуса пажње од културе ка уметности

доводи до темељног епистемолошког обрта у погледу вредновања етнографског објекта, откривамо тензију између универзалистичких претензија и европоцентризма који упућује на продуктивну комодификацију разлике” (Сретеновић 2003: 90). Овим делом се потврђује да биолошки, али и друштвени принципи као границе заправо имају неограничен степен пропустљивости, растројства, модификације и превазилажења, како кроз промене једног тела, тако, још ефектније, путем репликација, синтеза и трансформација, све до плазматичних тела, покретљивих и у пропадању. „Нарочито означавање субјекта као посебно телесног и претварање тела (а не разума) у полазну тачку за разматрање проблематике субјективности овде представља битну иновацију” (Бужињска 2009: 497), што код Петровића одлази даље од премрежавања тела, отварајући простор постојања у најогољенијем виду: „Код Растка је проблематика човековог тела нераскидиво повезана са питањима човековог духа и душе – реч је о два аспекта истог механизма” (Јовић 2003: 26). *Бурлеском* се покрећу питања којима ће се Петровић бавити у току читавог свог опуса, дубоко егзистенцијална, али и питања у домену тела која ће бити од значаја за савремено доба у мери која је, чак и са авангардног становишта, шокантна по антиципацији и продорности. У таквој мрежи корелата различитих традицијских утемељења и палимпсеста, слике света (и тела) преносе се на новостворени свет који акцијом, као последицом трауме, напредује и ратом као обликом изградње уноси динамизам у поље очекиваног, изазивајући шок за шоком. Коначно се и сам Петровић налази на свепрожимајућем терену, потврђујући да промене, бар у микротренутку прелаза, игри у оквиру премрежавања, обухватају оба стања, стања са обе стране граница (да Аполон не може бити без Диониса, како је тврдио Ниче), под условом да границе нису одавно постале флуидне и ирелевантне до те мере да ни авангардно преобликовано и фрагментарно (тело) не може лако да постигне самоодрживост, ако је уопште више и жели.

## Литература

- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Батлер 2001: Џ. Батлер, *Тела која нешто значе; о дискурсивним границама пола*, Београд: Самиздат.
- Батлер 2007: Ј. Butler, *Rodne nevolje, feminizam i subverzija identiteta*, Plima: Ulcinj.
- Бенјамин 1974: W. Benjamin, *Eseji*, Београд: Nolit.
- Бужињска, Марковски 2011: А. Бужињска, М. П. Марковски, *Књижевне теорије 20. века*, Београд: Службени гласник.
- Грос 2005: Е. Gross, *Promenljiva tela, ka telesnom feminizmu*, Београд: Centar za ženske studije i istraživanje roda.
- Ђурић 2001: М. Ђурић, *Фридрих Ниче и хеленска култура*, предговор књизи Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, Београд: Дерета.

- Илић 1975: М. Илић, *Kulturna avangarda – očigledna neizvesnost*, predgovor knjizi R. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit.
- Јансон, Јансон 2005: Н. V. Janson, E. F. Janson, *Istorija umetnosti*, Varaždin: Stanek.
- Јовић 2003: Б. Јовић, Књижевно дело Растка Петровић, у: М. Пантић и О. Стошић (ред.), *Ошкривање другој неба: Раско Петровић*, Београд: Културни центар Београда, 25 – 36.
- Ниче 2001: Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, Београд: Дерета.
- Петровић 2008: П. Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Петровић 1985: Р. Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, Београд: Филип Вишњић.
- Петровић 1974: Р. Петровић, *Есеји и чланци*, Београд: Нолит.
- Росић 2003: Т. Росић Растко: скандал и екстаза тела, у: М. Пантић и О. Стошић (ред.), *Ошкривање другој неба: Раско Петровић*, Београд: Културни центар Београда, 103 – 116.
- Пођоли 1975: R. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit.
- Сретенковић 2003: Д. Сретенковић, У потрази за првобитним, у: М. Пантић и О. Стошић (ред.), *Ошкривање другој неба: Раско Петровић*, Београд: Културни центар Београда, 89 – 100.
- Харавеј 2008: D. Haraway, Manifest za kiborge – nauka i tehnologija i socijalistički feminizam osamdesetih godina dvadesetog veka, u: Jelena Đorđević (red.), *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, 604 – 640.

Ana Stankovic

## REPRESENTATION OF BODY AND SHOCK THEORY IN THE BURLESQUE OF MR PERUN GOD OF THUNDER BY RASTKO PETROVIC

Summary

Based on the analysis of the representation of the body in *The Burlesque of Mr Perun God of Thunder* written by Rastko Petrovic, this paper endeavors to find the forms in which body appears and the ways of embedding these into the specific network of the work, which is coordinated with the structure of the work. Modifications of the body which are analogous with the pattern taken over and reshaped by the avant-garde movement are conditioned by the many traumas and crossings. The assumption is that the transition from the Old Slavic into Christian framework is related to Nietzschean transition from Dionysian to Apollonian. The changes that are reflected in the representation of bodies and networks of different forms shall be viewed from the points of view of Donna Haraway and Judith Butler. The enquiry shall take place in the context of antilogocentrism while the relation between individual and multiplicity (of impressions) shall be viewed through the lens of the shock theory of Walter Benjamin.

**Key words:** body, shock, myth, paganism, Christianity, trauma, network

Примљен у августу 2013.  
Прихваћен у децембру 2013.