

ЈЕЛЕНА МИЛИЋ

*НЕВИДЉИВИ* ГАТАЛИЦЕ

БИБЛИОТЕКА  
ПОСЕБНА ИЗДАЊА

*Главни и одговорни уредник*

Др Небојша Кузмановић

*Уредник*

Др Борис Булатовић

*Рецензенти*

Проф. др Петар Пијановић

Проф. др Александар Јерков

Проф. др Часлав Николић

Др Слађана Илић

Издавање ове књиге финансијски је подржало Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије.



© Научно удружење за развој српских студија, 2025.

© Архив Војводине, 2025.

© Јелена Милић, 2025.

Јелена Милић

## ***НЕВИДЉИВИ ГАТАЛИЦЕ***

Алтернативна историја модерне уметности у роману

*Невидљиви* Александра Гаталице



Нови Сад, 2025.



## САДРЖАЈ

|  |     |
|--|-----|
| УВОДНЕ НАПОМЕНЕ . . . . .  | 6   |
| I КОНЦЕПТУАЛНА (РЕ)ПРЕЗЕНТАЦИЈА ДОГАЂАЈА. . . . .  | 9   |
| Историографска метафикција или алтернативна историја:<br>дискурс историографије у новом интерпретативном кључу . . . . . | 11  |
| Контрачињенични наратив романа <i>Невидљиви</i> у светлу<br>теорије концептуалних интеграција . . . . .                  | 18  |
| II ДВЕ ИСТИНЕ О ИСТОРИЈИ МОДЕРНЕ УМЕТНОСТИ . . . . .   | 27  |
| Агон(ија) дискурса: Герасимова и историографска истина . . . . .   | 29  |
| Герасимова истина . . . . .  | 35  |
| Модерна уметност и њена публика . . . . .  | 45  |
| Appendix (Други живот): Судбина Герасимове истине . . . . .  | 52  |
| III ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ И ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ<br>КОНТЕКСТ РОМАНА. . . . .   | 59  |
| Интертекстуално читање <i>Невидљивих</i> . . . . .   | 60  |
| Догађајност у идентитету:<br>транссветовне верзије Марка Шагала . . . . .  | 73  |
| (Дис)функционалност екфразе и репродукција<br>Шагалових слика . . . . .  | 97  |
| Аналогије са Кафкиним <i>Процесом</i> . . . . .  | 106 |
| IV ДИСКУРС МОЋИ И МОЋ ДИСКУРСА . . . . .   | 111 |
| Лица и наличја дискурса моћи . . . . .   | 112 |
| Културни контекст модернизма<br>(позитивизам, на(р)цизам и комунизам) . . . . .  | 118 |
| На(р)цизам и комунизам. . . . .  | 123 |
| ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА. . . . .   | 130 |
| ДОДАЦИ   |     |
| Литература . . . . .   | 135 |
| Summary . . . . .  | 139 |
| Напомена о књизи и текстовима . . . . .  | 141 |
| Индекс имена и појмова . . . . .   | 142 |
| Биографија ауторке . . . . .   | 147 |

## УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Књига *‘Невидљиви’ Гаталице: алтернативна историја модерне уметности у роману ‘Невидљиви’ Александра Гаталице* настала је као резултат рада на мастер тези (*Историографска метафикција у роману ‘Невидљиви’ Александра Гаталице*, ментор при изради: проф. др Снежана Милосављевић Милић), која је октобра 2016. године одбрањена на Филозофском факултету у Нишу. У складу с основном истраживачком темом, у студији анализирамо поетичка својства и идеолошке импликације алтернативноисторијског наратива у Гаталичном роману, фикционализацију историје и историзовање фикције као уметничке поступке, са увидима у интертекстуални контекст и естетску вредност таквог приступа историографској грађи. Теоријско-методолошка оријентација студије прати формулацију основне теме романа *Невидљиви*: алтернативне историје (модерне уметности), чије је тумачење утемељено на новоисторијском приступу Мишела Фукоа и Хејдена Вајта, когнитивнолингвистичкој теорији Жила Фоконија и Марка Тарнера, те когнитивнонаратолошкој теорији Хилари Даненберг. Осим наведених, примењивана је и методологија теорије могућих светова, теорије урањања, текстуалних светова, алтернативне историје, културног материјализма и савремених теорија читања.

*Невидљиви* је роман богате грађе и занимљиве, динамичне фабуле који буди радозналост читалаца запитаних пред узроцима наглих промена модерне уметности у последњој трећини деветнаестог века и настајањем бројних уметничких праваца у двадесетом веку. Како би дао један од могућих одговора на то питање, Александар Гаталица се враћа у време зачетка модерне уметности, креативно осмишљајући нове узроке њеног настајања. За убрзани развој уметности с драстичним променама у правцу антиреалистичког, апстрактног, ружног, онеобиченог, импресионистичког и експресионистичког, у романескној фикцији одговорна је невидљива, али веома моћна организација.

Гаталичина уметничка интерпретација историографске грађе развијена је према начелима постмодерног типа новоисторијске прозе, и као таква имплицитног читаоца треба да суочи с убеђењем да (не) постоје

историјске и животне истине које се у потпуности могу сазнати. Оне амбициозније ће, можда, навести да крену на путовање кроз дугу историју модерне уметности.

Вољу за публикавањем књиге *‘Невидљиви’ Гаталице* одредиле су две, донекле нескромне жеље: да ће након још једне потраге, њен читалац проницљивије гледати на историјску стварност, али и да ће књига наићи на интересовање оних рецепијената чије је авантуре читања задовољила динамична романескна фабула, без првобитне жеље за студиознијим увидом у богату грађу на чијој је подлози настала.

Ауторка

*Нишџа није ни како је било ни како ће биџи, неџо онако  
како би моџло биџи и како, неким чудом, и јестџе.*

*Иво Андрић, Јелена, жена које нема*

# **I КОНЦЕПТУАЛНА (РЕ)ПРЕЗЕНТАЦИЈА ДОГАЂАЈА**



Barbara Kruger, Untitled (*Your fictions become history*, 1983)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Презенто са: skarstedt.com [20. 12. 2023]

## Историографска метафикција или алтернативна историја: дискурс историографије у новом интерпретативном кључу

Уведен у књизи *Посљемодерно сћање* (*La condition postmodern: rapport sur la savoir*) 1979. године, од стране француског филозофа Жан-Франсоа Лиотара (Jean-François Lyotard), термин „метанаратив“ (фр. *metarecit*), са својим варијантним појављивањима (метанарација, метадискурс, метаисторија) указује на модернистичку тенденцију ка изградњи свеобухватних наратива у области науке, религије, културе, уметности и другим различитим доменима људског живота. У поменутој књизи Лиотар даје увиде у форме постмодернистичког скептицизма усмереног према модернистичком схватању метафизичких и универзалних истина, предлажући да се концепт „метанаратива“ замени „малом причом“ (*petits récits*) која би, фокусирана на специфичности и разноликости локалних контекста, приказала хетерогеност људског друштва. Након што је од 1980-их година аспект модерности додатно усложњен новоуспостављеним дистинкцијама између пре-модерног, модерног и постмодерног сћања, како га Лиотар одређује, фокус на хетерогеност и начелни скептицизам постмодерног друштва допринели су популаризацији релативизујуће перспективе у хуманистичким дисциплинама. С успоном студија културе, постмодернизма и теорије дискурса у лингвистици, у њима је паралелно развијан критички однос према квантитативним методама друштвених наука (Ameel et al. 2020), те су се на удару ревалоризације најпре нашли дискурси који претендују на истинитост, постајући велики изазов бројним научницима, аналитичарима и књижевницима.

Нови увиди у однос историјске стварности, језика којим се она интерпретира и историографије дефинисане као „чињеничне науке“, резултовали су у овом периоду релативизацијом и кризом метанаратива, што је довело до популаризације њима садржински алтеритетних жанрова. Аналогно релативистичким и деконструктивистичким постулатима насталим под окриљем тадашњих културолошких истраживања, главну тему студиозних анализа представљале су праксе маргинализације одређених аспеката људске историје и културе, уз глобални проблем

деперсонализације запажен у великим политичким пројектима. Стога осамдесетих година прошлог века у методологији хуманистичких наука на значају добија аспект фикционалитета који је пратио и дискурс науке о књижевности. На њеном методолошком плану популаризована су такозвана постструктуралистичка читања попут новог историзма и културног материјализма, док је све заступљенија и апликативнија на поетичком плану постајала жанровска парадигма испрва именована синтагмом „историографска метафикција“, а потом и интердисциплинарно прихваћеније „алтернативна историја“. Синтагмом је означен специфичан однос постмодернистичких аутора према историографији, језику и реалности, утемељен на претпоставци да се историји може приступити као тексту, те да је свака реконструкција догађаја из прошлости увек нова конструкција. Постмодернистичким књижевним остварењима својствена постаје својеврсна текстуална тензија<sup>2</sup> (у терминологији Линде Хачион „пародијска саморефлексивност“) која омогућава реверзибилност, испитује природу, потенцијале, моћи и границе дискурса, како уметности, тако и историографије. Наизглед противречан и парадоксалан назив „историографска метафикција“ разоткрива флуидну природу изреченог, усвојеног и перципираног садржаја, отварајући пут ка другој страни стварног и фикционалног, а упоредно упућујући на порозност и једног и другог. У истом колоплету усложњене категорије фикционалитета, Гаталичина интерпретација историје модерне уметности показује да фактографски и фикционални дискурс подједнако могу бити погодно средство за различита епистемолошка, естетска и идеолошка реинтерпретирања или манипулисања.

Кад год говоримо о наративима и наративности пожељно је истаћи разлику између „бити наратив“ као резултат и „поседовати наративност“

---

<sup>2</sup> Тумачећи концепцију енциклопедичности у модерној прози и експлозивност њене текстуалне догађајности (које дефинишу и роман *Невидљиви*), Предраг Петровић истиче: „Узимајући у обзир низ феномена који су формирали динамични доживљај света, попут Ајнштајнове теорије релативитета или психоанализе, Ролан Барт уместо традиционалног ‘њутовског’ појма дела развија идеју текста као неограниченог догађања, производње или, коначно, експлозије значења. Активирајући етимологију текста као ткања, Барт га одређује метафором мреже која се стално шири механизмима интертекстуалности и чини да текст постаје мултидимензионални простор у коме се мешају и сукобљавају различити начини писања, цитати, идиоми, пародије и идеолошки погледи што доводи у питање ауторство и индивидуалност...“ (Петровић 2012: 50)

тј. „способност евоцирања познатих или нових прича“ (Ryan 2004: 1). Како сугерише Рајанова, „артефакт или неки догађај у животу може поседовати наративност (тј. сугерисати уму причу), а да не буде наратив“, односно „скуп знакова – дискурс – интенционално састављен да пренесе причу“ (Ryan et al. 2016: 139). Утемељена на претпоставци да су концепције стварности увек посредоване језиком, постмодернистичка поетика „одражава сумњу у подобност самог језика да ваљано пренесе оно што пружа перцепција и што мисао ствара као природу стварности“ (Vajt 2011: 229). Стога је наративност у текстовима постмодернистичких писаца и теоретичара виђена као заједнички садржатељ историографије, књижевности, књижевне теорије и историје. Како језик више не сматрају затвореним скупом знакова, целовите природе и јединственог значења, ново, вербално моделовање „нестабилне“ реалности постмодернисти развијају „у контексту свесности о фаталној асиметрији између процеса стварности и сваке вербалне карактеризације тих процеса“ (Vajt 2011: 229). Таквој концептуалној (ре)презентацији догађаја није одговарало интерпретативно свођење неког феномена на објашњења понуђена великом (историјском) причом о њима, те је уследило интересовање писаца за постулате историографије која претендује на једну истину и гарантује научну објективност. Проналазећи у историографији „напуклине реторичког деловања“ и „трагове ненаучних, фикционалних приповедних модалитета“, савремени теоретичари су разобличили научно-објективни параван дискурса историографије и указали на његов потенцијал за стварање алтернативних и контрачињеничних наратива. (Милосављевић Милић 2010: 183) Поред наведеног, запажање да се историографски садржаји као и у књижевности формирају посредством наративних структура, изазвало је нарочито интересовање постмодернистичких писаца за њихово преиспитивање, те у књижевноуметничком дискурсу постаје актуелно тематизовање наративних аспеката историографије, с тенденцијом указивања на његову вишезначност и подобност за стварање нових, алтернативних верзија.

Анализирајући пре Хејдена Вајта модусе преобликовања историје у вербалне структуре, Ролан Барт (Roland Barthes) у тексту *Дискурс историје* (*Le discours de l'histoire*, 1967) показује слично разумевање дискурса историографије. Запажање да се модуси историографије не разликују битно од оних коришћених у фикционалним жанровима, Барт аргументује

навођењем деиктичких сигнала. Првој групи припадају упућивања на референце и сведочења, а њихова форма варира „од уметнутих исказа попут ‘како сам чуо’, ‘по нашем сазнању’, преко историчареве употребе садашњег времена које потврђује интервенцију исказивача, до сваког помињања историчаревог личног искуства“. Други тип деиксе је „показатељ кретања дискурса у односу на његов предмет“ (Bart 2005: 164) и односи се на организацију историјског дискурса, распоређивање елемената наратије, упућивање на догађаје и хронотопску окосницу, указивање на раније место у тексту или најаву поменутих догађаја. У функционалном смислу, употреба деиксе наратору омогућава убрзавање или успоравање наратије, њено фрагментаризовање и нехронолошко приказивање времена.

Монографија *Метаисторија* (*Metahistory*, 1973) Хејдена Вајта (Hayden White) још је један од незаобилазних текстова који рефлектује и данас актуелна промишљања дискурса историје. Вајтова теорија афирмише становиште по коме историографија представља „вербалну структуру у облику наративног прозног дискурса“ у коме историје (као и филозофије историје) подразумевају „сједињење извесног броја ‘података’, теоријских појмова и ‘тумачења и објашњења’ [...], као и наративну структуру њихове презентације укупне слике претпостављених догађаја у прошлим временима“ (Vajt 2011: 9).<sup>3</sup> Полазећи од става да је „једна ствар представити ‘шта се десило’ и ‘зашто се тако десило’, а да је сасвим друга ствар обезбедити вербални модел, у облику наратије“ (2011: 25), Вајт аналитички приступа различитим концептуалним тумачењима историје која неједнако објашњавају исте скупове података. Закључак да свака филозофија историје „садржи у себи елементе историје као такве, као и што свака историја садржи у себи елементе праве филозофије историје“ (408), Х. Вајт аргументује поређењем доминантних типова историјске свести деветнаестог века, наводећи примере неслагања историчара око узрока одређених догађаја, као и око питања форме научно-историографског тумачења. Показујући да је сваки од приступа утемељен у сопственој теорији истине и заснован на другачијем интерпретативном модусу, одређен корпус историјских текстова из деветнаестог

---

<sup>3</sup> Чак и када је релевантана, историографска спознаја је према Вајтовом запажању „нужно арбитарног фрагментарног карактера читавог веродостојног историјског сазнања о одређеним деловима историје“ (Vajt 2011: 109).

века Вајт поистовећује с тропом метафоре, метонимије, синегдохе или ироније, доприносећи овим тезама такозваној „кризи историзма“ у постмодернистичкој теорији и поетици.

Савремена теоретичарка Хана Меретоја (Hanna Meretoja) истиче да су концепти метанаратива (Jan-Fransoa Lyotard, *La condition postmoderne*, 1979), сценарија (Schank and Abelson 1977; Bruner 1991), доминантног културног наратива (Andrews 2004) или културно доминантног наративног модела (Meretoja 2018), подједнако као и њихове контрачињеничне верзије произашли из уверења да одређене наративне структуре имају нормативну моћ управљања људским мислима и поступцима. (Meretoja 2018: 36) Имајући у виду овај заједнички, а важан аспект велике приче и њене алтернативе, роман *Невидљиви* читамо као „контранаратив који изазива велике наративе, наслањајући се на њих и опирајући им се“ (Meretoja 2018: 36). Стога смо и пут сазнавања Гаталичине алтернативне историје модерне уметности прелазили са сталним подсећањем на чињеницу да ниједно упуштање у стварање контранаратива тј. критичке реинтерпретације доминантних наративних модела којима преиспитујемо структуре моћи великих прича, није изван домена идеолошког деловања.

У роману *Невидљиви* Александар Гаталица историјској истини приступа проблемски, подривајући непобитни статус њоме стеченог сазнања и служећи се конвенцијама својственим жанру алтернативне историје која је „опрезна приликом сопственог *смештања* у дискурзивни контекст“, користећи га да „проблематизује саму представу о знању – историјском, друштвеном и идеолошком“ (Наџион 1996: 308). Основним контрачињеничним наративом романа *Невидљиви* Гаталица провокативно појашњава кризу историзма и чини провизорном јавну историју модерне уметности, али упоредно показује да се њена алтернативноисторијска аргументација нужно ослања на историјске оквире. Тему кризе историзма, веома популарну у постмодернистичким текстовима, Александар Гаталица уводи вишеструко: преко идеје о неповерењу у лингвистички модус историјске свести (њоме показује да измењен интерпретативни контекст може да промени чак и значење историје), као и замишљу о контролорима модерне уметности. За временску окосницу романа Гаталица је одабрао револуционарни историјски период, који је трајао колико и један просечан људски живот. С интенцијом да наративним средствима разјасни једну од могућих истина о динамичном двадесетом веку, аутор деконструира мит

о историји модерне уметности приказујући ову велику тему у свој њеној комплексности. Дато из редова пикарских јунака великог искуства и припадника невидљивих управљача глобалним поретком, у завештајном исповедном наративу сведочанство главног јунака Герасимовића Герасима базирано је на искрености човека који нема шта да изгуби (јер очекује смрт) и образује емпатијску везу с читаоцем, док интригантна тема и узбудљива фабула држе будном пажњу оних рецепијената чији су захтеви за наративном динамиком већи. Емпатијска веза с читаоцем и мотивисана хуманизација лика који је читав свој живот провео у нехуманим „водама“, привући ће и оне скептике који са дистанцом прихватају цинизам Гаталичине прозе, као обележје својствено постмодернистичком типу новоисторијске фикције. Аутентичним заплетом Гаталица креативно модификује и надограђује хронотопски дуг и разуђен сплет важних догађаја из историје двадесетог века, обједињујући га у један надређени, тематски и идејни оквирни наратив. Преовлађујући и сасвим оправдан утисак хаотичности који прати перцепцију бурне историје двадесетог века, на њеном политичком, идеолошком, друштвеном и културном пољу, у Гаталичиној фикционалној интерпретацији смењен је утиском радикалне и глобалне – застрашујуће уређености.

Поље људског знања, активизма и уопште егзистенцијални домен у роману *Невидљиви* моделован је као илузивни хронотоп у коме познавање званичне историје модерне уметности почива на диригованом и непотпуну знању. Прећутани и званично недоступни подаци о развоју модерне уметности у Гаталичином роману деконструишу стереотипни наратив у коме је историчарев задатак преношење чињеница, водећи поступно имплицитног читаоца по зачкољицама питања: која је функција говора о историји ако су њене истине изманипулисане, непотпуне и илузивне?

Модуси историјског приповедања, његово претендовање на истинитост и посезања историчара за поузданим доказима, у роману се демаскирају Герасимовим позивањем на бројне (псеудо)документе и отвореним признањем да је њихов доказни апарат оформљен стратегијама својственим фикционалним жанровима. Герасимова истина додатно и још ефикасније компликује статус фикционалитета јер је базирана на мемоарским и аутобиографским конвенцијама, на деиксама, епистоларној и исповедној форми (која гарантује истинитост приче човека на самрти), посредованим извештајима сведока, зато што обилује цитатношћу,

истражним поступком, навођењем историјских датума, топонима, личности итд. Иронизацију историографског дискурса аутор постиже и завршним поглављима романа, с остварењем Герасимовићеве жеље да забележи и сачува селективно одабране податке о себи и свом уделу у културном животу двадесетог века. Треба још напоменути да с публикавањем Димитријева писма као (псеудо)документарна грађа такође улазе у зачарни круг илузивних перцепција, тиме што постају потенцијално фикционално штиво историографије.

Гаталичина имагинација се наизменично, често и паралелно креће линијом критичког и поетског модуса који писцу омогућава да фикционализује, модификује, редукује, надограђује свет приче на подлози историјског искуства, увек интенционално, с циљем постизања уметничких ефеката, али и идејних утицаја на домен процеса рецепције. Обема наведеним интенцијама заједничка је њихова уметничка потпора која (у домену фикције) проширује конвенционална сазнања о прошлој, садашњој и будућој хуманој историји, доследном везом с универзалним и на глобалном плану актуелним друштвеним проблемима.

Према тачном запажању Хејдена Вајта, још је Ниче дао основу за кризу историзма: „За Ничеа је веродостојна основа за одређивање ‘форми’ и ‘закона’ које треба третирати као да јесу ‘истине’ поверена независном егу или вољи, који иначе не признају ниједан закон осим сопствених животних интереса или воље за моћ.“ (Вајт 2011: 361) Аналогно ставовоима Ничеа, Барта, Дерида, постмодерниста, теоретичара новог историзма и културног материјализма, Александар Гаталица у роману *Невидљиви* дискурс историје представља истовремено као инструмент и последицу моћи, подвлачећи друштвене праксе и околности у којима се (про)изводи. Поступак театрализације историје и живота уведен је у првом писму с експозиционом функцијом, мотивима глумца и сцене. Највећи део овог писма је посвећен причи о уметничком путу Мирка и Јелене Марић, а већ она разоткрива тајне манипулације дискурса и дискурсом моћи који у Гаталичином роману у потпуности усмерава историјску сцену, управљајћи учешћем и егзистенцијом њених људи.

## Контрачињенични наратив романа *Невидљиви* у светлу теорије концептуалних интеграција

Развијена у оквиру когнитивнолингвистичке аргументације Жила Фоконија (Gilles Fauconnier) и Марка Тарнера (Mark Turner), као и когнитивнонараторолошке теорије Хилари Даненберг (Hilary Dannenberg), теорија о контрачињеницама и такозваном „бленду“ или концептуалном спајању сагледава процес креирања алтернативних светова, њихову структуру и учинак на реципијента.<sup>4</sup> Тумачење контрачињеничних наратива у контексту теорије концептуалног спајања у студији *Откривање бленда: представљање контрачињеница у алтернативној историји у штампом, филмском и телевизијском наративу* (*Fleshing Out the Blend: The Representation of Counterfactuals in Alternate History in Print, Film, and Television Narratives*, 2012) теоретичарке Хилари Даненберг разликује се од Тарнеровог и Фоконијевог у томе што им ауторка не приступа као дивергентним наративима, наглашавајући супротност с чињеничним. Даненбергова пажњу усредсређује на ефекте сложених мешања светова којима се алтернативе међусобно не побијају већ допуњују, стварајући знатно сложеније конфигурације, што утиче и на „густину“ света приче (Doležel 2008: 190). Ставовe о „пуноћи“ фикционалних светова штампаног и филмског медија, Даненбергова аргументује приказом кључних разлика блендова контрачињеничних алтернативноисторијских наратива и блендова академске историографије, закључујући да „контрачињенице у алтернативној историји имају много сложенију структуру [...], снажну интертекстуалност, али и историјску компоненту“ (Dannenberg 2012: 126). У алтернативним историјама „контрачињеничне премисе нису уведене у експозиторној позицији“ (126) као што је случај у научном, историографском дискурсу, чије је значење интенционално поједностављено и представљено као јединствено, доступно, ухватљиво. Контрачињенице фикционалних жанрова такође не садрже интенцију

---

<sup>4</sup> У уводним напоменама књиге *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* (2002), Тарнер и Фоконије концептуалне интеграције одређују као специфичну менталну способност иновирања менталног живота, мешањем постојећих и новоусвојених концептуалних садржаја. (Fauconnier and Turner 2002)

објашњавања какву налазимо у научном модусу (енциклопедијском, историографском, дискурсу приручника, студија итд.), већ стварања читавог једног новог, интегрисаног света<sup>5</sup> чија естетска вредност зависи од актуелности идејне и тематско-мотивске потпоре, те њене вероватности у условима уметничким средствима оствареног, али једног веома могућег света. Наведени тип фикционо-амбивалентног „контрачињеничног мишљења“ (који је апоретичан јер заправо имплицира животне истине) у Гаталичином је роману скривен иза динамично осмишљеног фикционалног универзума. Сам стварносни аспект сваке фикције, и обрнуто, фикционалност сваке реалности, Гаталица користи као инструмент своје уметничке прозе, показујући како они могу бити један од креативнијих начина да се генерише аспект „неизвесности“ који обезбеђује наративност фикционалних жанрова. (в. Dannenberg 2012: 126)

У складу с истакнутом слојевитошћу историјског (не)знања и историографског дискурса, структуру контранаратива заступљених у роману *Невидљиви* и њихове ефекте у процесу рецепције тумачићемо на подлози теорије концептуалног спајања Хилари Даненберг и теорије могућих светова. Контрачињеницама, притом, не приступамо као „дивергентним структурама“ (преко „метафоре рачвастих стаза која разграничава и контрастира чињеничне и алтернативне светове“), него као „комплексним структурама измешаних светова“ (Dannenberg 2012: 125). У аналитичким сегментима о трансжанровским релацијама везаним за књижевне ликове, превасходно се ослањамо на типологију Даненбергове која се односи на транссветовне идентитете, усредсређујући тумачење на релације између два идентитетска плана ликова алтернативне историје (личности из стварног света и њихове контрачињеничне пандане). Комплексност књижевних јунака алтернативноисторијских жанрова Даненбергова уочава у сачињеним транссветовним верзијама, изграђеним „екстратекстуалним путовањима“ (реалних личности у различите фикционе и нефикцијске жанрове) и „интратекстуалним путовањима“ (ликова из актуелног у друге светове, којима је својствено и мешање дијегетичких нивоа). (Dannenberg 2008: 61) Анализа екстратекстуалних путовања историјских ликова у роману *Невидљиви* показаће

<sup>5</sup> Даненбергова употребљава синтагму „input spaces“ за означавање свих оних наративних сегмената који у блендовима представљају фикционалну надградњу и контрачињенично преобликовање прототипских верзија догађаја и ликова.

да у њима контрачињенично није усмерено ка хуманизацији и индивидуализацији јунака, већ пре свега ка ревизији дубинских структура историјског памћења (Margolin 1996: 131) о модерној уметности. Такав, ревизионистички поглед упућује на илузивност њене спонтаности, не уносећи драстичне измене у познате индивидуалне историје јунака чије се трансформације дешавају у транссветовним, интертекстуалним и интратекстуалним путовањима у којима се одигравају функционална раслојавања идентитета и мултипликације приложених панданских верзија. Иако су произашле из вишеструких огледавања, с понуђеном алтернативном историјом модерне уметности и упоредном профилизацијом у жанровски различитим текстовима из којих „потичу“, за обухватност и естетску вредност трансфикционалних ликова *Невидљивих* од кључне је важности што они у романескној фикцији „наступају“ обједињени – постајући комплексни (Margolin 1996). Осим Јурија Марголина (Uri Margolin) и Даненбергова указује на поменућу комплексност, нудећи тумачење контрачињеничних наратива у теорији концептуалног спајања која не заобилази мимоилажења контрачињеница и чињеница, али нагласак ставља на концептуално спајање различитих наратива чији су резултат нове „сложене наративне конфигурације“ (Dannenberg 2012: 125). Такозвани „блендови“ у контрачињеницама су „комплексне структуре светова“ изграђене од познатих елемената (историјских личности, реалних локалитета, временских окосница, догађаја), али осветљавањем њихових нових садржаја (Dannenberg 2012: 125). Сложени, контрачињенични блендови не стварају „дивергентне“, него „мешовите просторе“ које читалац тумачи помоћу две сукцесивне радње: поступком идентификације и поступком диференцијације (Dannenberg 2012: 129). Он, наиме, мора да идентификује разлику у односу на остале верзије стварности како би му откривена сазнања отворила нова значења. Контрачињеничне и чињеничне верзије често су, како запажа и Даненбергова, повезане иронијским односом, какав је случај с њиховом репрезентацијом у роману *Невидљиви* Александра Гаталице.

Даненбергова истиче да рецепцијски учинак бленда, односно концептуалне интеграције фикционалног и историјског наратива умногоме зависи од читаоачеве информисаности о историографским верзијама догађаја и јунака: што је читалац обавештенији, у већој мери користи поступке идентификације и диференцијације, обогаћујући засићеност

фикционалног, али и историјског света, менталним интеграцијама реалног, дограђеног и замишљеног.<sup>6</sup> Изузетно важну функцију у наведеним менталним радњама има попуњавање празнина и процепа које се природно појављују као јаз између познатог и новог, непознатог наратива.

Осим компарирања историјских наратива (историографских, документарних, биографија, аутобиографија, новинских извештаја итд.) с његовим фикционалним алтернативама, анализа контрачињеница у роману *Невидљиви* у методолошким оквирима теорије концептуалног спајања подразумева тумачење семантичких релација остварених мешањем актуелизованих и неактуелизованих, виртуелних наратива који такође имплицирају контрачињенични однос. Обједињени једним светом приче, наведени типови блендова образују сложене структуре, с комплексним везама између екстрадијегетичких и интрадијегетичких наративних светова. На примеру романа *Невидљиви* можемо говорити о ефекту „дуплог бленда“ (Dannenberg 2012: 125) јер је његов мешовити наративни универзум осмишљен као чињенични (у оквирима света приче) и контрачињенични (у односу с чињеничним светом историјског дискурса). Ако је, аналогно вишепланском подручју сугерисаном концептом *бленда*, творац једног света ауторска свест, другог нараторова, а трећег читаочева, Гаталичина фикционална интерпретација историјског поретка у постмодернистичком „штимунгу“ дозвољава да „реалност као мултиуниверзум“ постане прихватљива тек када се, како запажа Џон Полкингхорн (John Polkinghorne) „посматра са интерног аспекта у односу на стања свести/ума посматрача“, те је стога можда „примереније говорити, не о мноштву светова, него о мноштву умова“ (Милосављевић Милић 2015: 490). Ауторитативно дејство општеусвојеног историографског знања може, донекле, утицати на стварање одбрамбеног механизма у процесу рецепције, услед којег долази до додатног појачавања фикционалне, па и фантастичне димензије романескне приче. Утисак да Герасим својим писмима исписује фантастичну историју модерне уметности остаје, међутим, у другом плану, јер у први долази (не)хумана димензија

<sup>6</sup> Уп. запажање Лубомира Долежела: „Да би читалац реконструисао и протумачио фикционални свет, мора прилагодити властито когнитивно становиште енциклопедији фикционалног света... Енциклопедија стварног света може бити од користи у том подухвату, али нипошто није довољна... Читаоци морају бити спремни да измене и допуне, па чак и да одбаце енциклопедију стварног света.“ (Doležel 2008: 188)

главног јунака која је део великог наратива о срећи и несрећи, историјско-егзистенцијалном мање добру, више злу, а која доприноси универзалној естетској вредности романа.

Гледано кроз контрачињеничну призму романом *Невидљиви* развијена су два типа виртуелних наратива: први чини фикционална, романескна прича која се према чињеничној верзији догађаја односи као неостварена, док другом типу припадају контрачињенични наративи неактуелизованих варијанти приказаних дешавања. Рачунајући на информисаног интендираног читаоца и његово конвенционално познавање историје модерне уметности, Гаталица гради читав интригантан систем узрока који подрива његово познавање друштвеног поретка, мењајући и сам поглед на канонизоване моделе уметничког стварања.

Уважавајући концепт релативне истине, Гаталица у *Невидљивима* рачуна на апликативност постмодернистичких поетичких конвенција које се базирају на хетерогености приче, имплицирајући мноштво њених сценарија и варијанти. Читалац овог романа се стога интенционално упућује на семантику могућих светова, у шта се увлачи саморефлексиивном игром непоузданог „Ich“ наратора<sup>7</sup> и његове приче, која је (псеудо) документарна, мемоарска и (ауто)биографска, епистоларно завештана, апокрифна, донекле објективна јер је поткрепљена доказним материјалом, новинским чланцима, изводима из фактографске грађе, изразито субјективна зато што долази од пикара, бескрупулозног режимског пиона, али пре свега усамљеног и несрећног човека. Предочен колоплет многих чињеничних наратива читаоцу *Невидљивих* допушта да свима приступа као могућим, али не и јединим релевантним знањима.<sup>8</sup> На рецепцијском плану, функционалност потенцијалних наратива најочљивија је у ауторској интенцији приписаној њиховом рецепијенту: она се односи

<sup>7</sup> Тумачећи семантички потенцијал наратије у првом лицу, Долежел упућује на значај читаочевог освешћења чињеницом да „сви Ich приповедачи сами себе конструишу као фикционалне особе“ (Doležel 2008: 167).

<sup>8</sup> Видети Долежелово запажање: „[...] сваки свет и сваки његов ентитет би могли (или су могли) бити другачији. Постмодернистичке прераде израстају из тог плодног семантичког тла. Оне постоје пошто сваки фикционални свет, ма колико канонски, ма колико ауторитативан и ма колико знаменит, може да буде прерађен и замењен алтернативним светом. Комплексност значења постмодернистичких прерада представља изазов за семантичку интерпретацију управо због тога што њихов референцијални оквир не обухвата само властити фикционални свет, него – на различите начине и у различитом степену – и протосвет“ (Doležel 2008: 228).

на захтев да ни о једној од понуђених истина не мисли епигонски већ са свешћу о важности константног преиспитивања, како туђих, тако и својих фикција.

Горепоменута хетерогеност укључује измаштани свет књижевног дела, али и историографску/историјску стварност, према којој је фикционална интерпретација усмерена аналошки, контрастирано или фантастично-мистификацијски. У таквој, саморефлексивној представи реалности Шагал је могао да буде хирург, а Тито да не буде председник Југославије. Гаталичин приповедачки поступак ипак не одступа тако драстично од стварносне грађе јер су протосвет и метасвет историје модерне уметности након прераде (с придодатом идејом о невидљивим контролорима) умногоме остали комплементарни. Гаталица се опредељује за ређе заступљен тип новоисторијске прозе чије је контрачињенично представљање догађаја и личности „суптилно и мање експлицитно“ (Dannenberг 2012: 127), али се ослања на њену конвенцију контрастирања великом, компактном историјском наративу. Употреба стварносне грађе за фикционалну надградњу у роману је извршена преношењем стварносних елемената: референцијалног оквира, препознатљивих хронотопа, друштвено-историјског контекста, актера модерне уметности и уметничких дела. Основни сетинг дешавања, хронотопска окосница историјских догађаја и њихов хронолошки поредак испраћени су у највећем делу романа. Већину измена стварносне грађе Гаталица вишеструко мотивише, најпре да појача основну идеју о изманипулисаном уметничком стварању којом се упућује и на њену основну поруку: о неслободи, озбиљној патологији савременог људског друштва и заблудама о цивилизацијском напретку. Гаталица нас враћа у време зачета модерне уметности чију историју креативно преосмишљава, попуњавањем празнина њених невероватних преображаја и нелогичности, конструишући нову предисторију и, у наговештајима, могућу постисторију. Спрам званичне историографије, фикција *Невидљивих* настаје без тенденције да постане велики наратив, али не и без претензија да буде још једна историјска прича – она трагична.

Како је већ истакао Петар Пијановић, аутор до сада једине монографије о стваралаштву Александра Гаталице, „експеримент, одступање од миметичког обрасца, наглашена (ауто)поетичка свест приповедача – јунака, превласт психолошког над хронолошким временом, интертекстуалност

и интермедјалност, (ауто)цитатност и доминација наративног субјекта који потискује позицију свезнајућег приповедача“ (Пијановић 2015: 15), неке су од кључних одлика целокупне пишчеве поетике. Њима прикључујемо митопоетику, поступак мистификације и онеобичавања стварносне грађе, монтажу, фигуре удвајања и огледала, лажне цитате и парафразе<sup>9</sup>, уз оне скривене, означене, модификоване или дословно преписане.

Чудесни живот Димитрија Герасимовића, главног јунака романа *Невидљиви*, осмишљен је тако да покреће више жанровских и поетичких матрица. Јунаков авантуристички профил, изграђен на подлози динамичне фабуле, пун неочекиваних обрта и разуђеног хронотопа, активира проседе пикарског романа. За лик главног јунака везане су и две тајне које назначавају још једну жанровску линију: неоткривене истине о невидљивим контролорима модерне уметности и ванбрачном детету имплицирају, наиме, конвенције романа о тајни.<sup>10</sup> Увођење многих ликова уметника из последњих деценија деветнаестог и готово целог двадесетог века, мотивисано је темом и хронотопом романа, затим и специфичном професионалном оријентацијом главног јунака. Овај поступак упућује на жанровске конвенције романа о уметницима који потиче из романтичарске традиције. Сегменти посвећени околностима рада са уметницима, као и они с приказима Герасимовог учешћа у разним друштвено-политичким и културно-историјским превирањима, форму романа приближавају мемоарском казивању. Поред наведених жанровских конвенција, одређени сегменти романа опонашају стил тривијалних жанрова, а последњи део с називом *Помен/Obituary* дословно преноси српски превод одломка чланка Џона Расела (John Russell) који извештава о Шагаловој смрти, објављен у рубрици *Obituary* часописа *New York Times*.

---

<sup>9</sup> Према запажању Петра Пијановића, Гаталичина проза добрим својим делом припада „коментаторској књижевности или књижевности парафразе“ која се „храни делима других писаца“ (Пијановић 2015: 77), а чији је родоначелник у српској прози Јован Стерија Поповић с *Романом без романа*.

<sup>10</sup> Наведени поступак кореспондира с Долежеловим тумачењем особина овог жанра: „Епистемички модалитети емитују стваралачку енергију због неједнаке дистрибуције знања међу фикционалним особама. Епистемичка неравнотежа производи основну епистемичку приповест, причу с тајном; догађај који се одиграо у фикционалном свету непознат је (појединим или свим) његовим житељима, или они имају погрешна уверења о њему“ (Doležel 2008: 136)

У поетици Александра Гаталице сам феномен приче има повлашћено место. У *апокрифној историји модерне уметности* (Милосављевић Милић 2010; Пијановић 2015: 15) романа *Невидљиви* писац користи не-књижевну (биографску, аутобиографску, часописну, историографску, па и лексикографску) грађу, укрштајући различите поетичке и жанровске конвенције како би причу (псеудо)документовао, пародирао или иновирао, учинио је узбудљивом, мотивисаном, аутентичном и уверљивом у домену рецепцијског учинка. У причи о животу Димитрија Герасимовића адекватним поступцима Гаталица обезбеђује занимљивост њене садржине и снажну комуникативну везу с имплицираним рецепијентом, чиме је избегао искушење посебно особено писцима постмодернистичке прозе да уметност подреде испразној поетичкој игри без ефекта читалачког задовољства.



## II ДВЕ ИСТИНЕ О ИСТОРИЈИ МОДЕРНЕ УМЕТНОСТИ

*„Језички чинови су минималне основне јединице лингвистичке комуникације.“  
(Ј. Х. Сеарле) Ми их сављамо више под окриље ‘ајона’ (шакмичења, борбе)  
нејо комуникације.*

Жан Франсоа Лиотар

*Уместо да сам неко од кога дискурс појмиче, био бих  
у случају његовој развијања само мајушна лакуна  
и можда шачка мојућеј краја.*

Мишел Фуко



Barbara Kruger, Untitled (*Your Fact is Stranger than Fiction*, 1983)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Преузето са: [skarstedt.com](http://skarstedt.com) [20. 12. 2023]

## Агон(ија) дискурса: Герасимова и историографска истина

Опстајући као комуникацијски канал, умрежен ентитет, (мета)жанр, апстрактни или физички конструкт, носилац моћи, инструмент или колатерална штета, у семантику дискурса се током вишедеценијских културолошких истраживања доследно урезивао симбол *ајона* који је у својим студијама<sup>12</sup> популаризовао и Мишел Фуко (Michel Foucault). Аналогно томе и роман *Невидљиви* обухвата два дискурса која дивергентно представљају историју модерне уметности: први, историографски, и други, дискурс Герасимове истине. Романом су покривена и два различита дискурса о исходишту модерне уметности: Герасимовићева исповест га приказује као последицу моћи невидљивих контролора, док историографија прокламује наратив о уметности која је резултат надахнућа, талента, вештине и иновиране перцепције света. Свака од наведених верзија о зачетку и генези модерне уметности, Герасимова или историографска, приказана је у агону *ризичној њоретика дискурса*, односно у контексту Фукоовог питања: „шта је тако опасно у чињеници да људи говоре и да се њихов дискурс бескрајно множи?“ (Фуко 2007: 7). Увод у одговор на ово питање може бити представа о амбивалентној природи дискурса као „насиља које чинимо над стварима“ (40), али упоредно и као „жртве“ истог насиља над њим самим.

Свестан оног „што је пресудно и одлучујуће“ (5) у дискурсу који ствара, аутентизацијом исприповеданог наратива Гаталица подрива веродостојност историографије, поступно градећи читаочево поверење на порушеном темељу ранијег поимања историје модерне уметности. Стварајући нову њену верзију, наративним средствима и конвенцијама епистоларног жанра Гаталичин Герасимовић паралелно покреће и

---

<sup>12</sup> Реч је о студијама *Речи и ствари* (*Les mots et les choses*, 1966), *Археологија знања* (*L'archéologie du savoir*, 1961), *Рађање биополитике: предавања на Колеж де Франсу* (*Naissance de la Biopolitique: Cours au Collège de France 1978–1979*) и *Поредак дискурса: Присвојно предавање на Колеж де Франсу* (*L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, 1971) које и данас чине темељ филозофских и културолошких изучавања релационизма људског језика, комуникацијског система и феномена моћи.

разоткрива манипулативне механизме, на шта упућују метатекстуални коментари у следећим наводима: „Моја писма нико не отвара и нико не чита, тако да све што напишем сматрајте тачним. Доста сам се у животу бавио пропагандом. Сада умирем и времена имам једино за голу истину.“ (Гаталица 2008: 12); „све што сам писао и писаћу ти догодило се без било каквих улепшавања или претеривања.“ (67) или: „ово што пишем схвати као исповест једног старца на самрти“ (236) и сл. Герасимови коментари доследно одражавају потребу за придобијањем пажње и поверења наратора (Гаталичиног спољашњег, ауторског читаоца и нараторовог унутрашњег, сина Петра), као у примерима: „знам да ти мораш веровати мени“ (44); „рачунам на тебе као читаоца и сабеседника“ (425); „не бих у овим писмима да те лажем јер [...] од обмана немам никакве користи“ (52) итд. Наредно јунаково обраћање Петру садржи експлицитану адресантову (и ауторску) интенцију да обезбеди кредибилитет својој наизглед невероватној причи, од чијег се неприхватања ограђује виртуелним наративом који је мотивише стањем лудила:

Мислићеш можда да су ме из Војно-медицинске болнице пребацили у Јатаган малу, у стару душевну болницу, пошто сам кренуо овако да булазним, али веруј ми – све што будем написао сушта је истина и нећу ти је пренети ни увеличану ни улепшану, јер за тим нема никакве потребе, пошто сам, Петре, био део највеће завере овог столећа, па би свако претеривање кад је реч о овој ствари било неукусно. (Гаталица 2008: 26)

Форме негације („нећу ти је пренети ни увеличану ни улепшану, јер за тим нема никакве потребе“) и потенцијала („па би свако претеривање кад је реч о овој ствари било неукусно“) у наведеном метатекстуалном коментару, могу се сматрати ауторским и јунаковим инструментом за придобијање пажње и поверења спољашњих и унутрашњих реципијената. Мотивисан концептом постмодернистичке саморефлективности, роман *Невидљиви* разобличава дискурзивна средства фикционалног и историографског наратива, показујући да ефикасност сваког од њих почива на извесним прекорачењима или ограничењима, који су у иманентној вези са феноменом моћи. Иронијска компонента и наглашени цинизам оваквих конструкција у роману су ненаметљиво уклопљени, јер таква иронија „обавештава да је савршено свесна себе и да, с тим на уму, представља

настртај иронијске свести на саму иронију“ (Vajt 2011: 12). Посебном типу аутопоетичких саморефлексивних наратива с вишеструким уоквиравањима и умноженим ефектом бленда припадају они о репрезентативном *Уликсу* и постмодернистичким делима изражене метафикционално-сти, којој припада и сам роман *Невидљиви*.

Преклапања наратерових знања о историји модерне уметности, становника фикционалног света и имплицитних читалаца, омогућавају да Герасимова прича има апокрифни значај који јој у нарацији придаје и сам јунак. Гаталичин приповедачки поступак карактерише приближавање позиција унутрашњег наратера оличеног у адресату, и спољашњег, оличеног у читаоцу (в. Слика бр. 1). За успостављање жељене везе с реципијентима, делимично засноване на њиховој радозналости и креирању незваничне верзије историје, наратору (и аутору) одговара читалачко поверење у ауторитет познатог историографског дискурса јер се тек на подлози конвенционалног познавања модерне уметности може засновати ефекат изненађења на коме у великој мери почива иновативност и занимљивост романескне приче. Зато се Димитрије Герасимовић неретко труди да додатно појача тајновитост своје исповести, стављајући доследно адресату до знања да увиђа његову љубопитљивост, али да ће је сачувати, како каже, „по сваку цену“. Наведено запажање се посебно односи на наратив тајне о мистериозним идентитетима четворице невидљивих креатора модерне уметности, у коју се паралелно укључују унутрашњи и спољашњи наратери, аутор и приповедач („али имена четворице господа из Швајцарске, за која питаш, нећу ти одати ни пред каквим наваљивањима“ (Гаталица 2008: 67) и сл.). Још један приповедачев осврт на процес рецепције налазимо у коментарима о претпостављеним адресатовим допунама процепа Герасимовићеве приче: „претпостављаш више него што сам ти дао за право својим питањима из претходног писма“ (51). Осим интригантне фабуле, изостајање форме преписке и одсуство Петрових одговора (они се, наиме, појављују тек у епилошком делу романа, након Герасимове смрти, али не као директан одговор адресанту), ефикасно појачавају комуникативни потенцијал текста јер се имплицираним читаоцу овим поступком олакшава стицање утиска да се јунак приче непосредно обраћа управо њему. Реторичност исказа оснажују и честа поклапања читаочевих реакција и перцепција придодатих адресату Петру, а које су теме Герасимове приче, што је евидентно у следећем одломку:

Још ћеш ти уз мене постати или сликар-аматер, или историчар уметности – аматер, али оно, ‘аматер’ ти не гине. Видим да си у каталозима добро проучио сва француска и британска платна Андреа Дерена која сам, надам се не одвећ патетично, описао у претходном писму. Ти као да не верујеш колико сам им био близу, те си се толико осмелио да дајеш сугестије... (91)

Поступак стратешког придобијања наратера из следећег навода, умногоме подсећа на Еково поређење процеса рецепције са склапањем уговора између текста и читаоца:

Ја, с друге стране, изгледа немам никог осим тебе... Рачунам на тебе као читаоца и сабеседника. Волим те, а по тону твог последњег писма видим да ни ти [...] ниси престао да волиш мене [...] Наша преписка је сада налик пословању на берзи: ти мораш да купујеш акције мог живота, а на мени је да их продајем. Па, да кренемо са трансакцијама? Пристајеш? Наравно, нисам ни мислио да ћеш се противити... (Гаталица 2008: 26)



Слика бр. 1. Близке позиције унутрашњег и спољашњег наратера у роману Невидзиви

Иронични тон наведеног цитата којим се разоткривају фигура вође и универзално актуелна политизована конверзација, на самом почетку романескне приче читаоцу разјашњавају да Невидљиви не остају непознати јер себе „сматрају потпуно неважним“ или зато што су мишљења „да било који радник на терену вреди колико и они“ већ услед нарцисоидног и елитистичког самовредновања:

[...] али имена четворице господe из Швајцарске, за која питаш, нећу ти одати ни пред каквим твојим наваљивањима. Нећу ти рећи пре свега зато што су се они сами сматрали потпуно неважним и, како сам не једном чуо, тврдили да било који радник на терену вреди колико и они и да тек сви заједно, као једна европска кошница радилица, можемо постићи зацртане циљеве. (67)

Мада се Герасим у наративном исказу самопрофилише као велики познавалац и директни сведок новог глобалног поретка, аутор оставља једну кључну, субинску празнину – она се односи на јунакво изостајање из сопственог и породичног живота, који се на самртној постељи показује потпуно промашеним и несрећним. Иако су епистемичка ограничења његове апокрифне приче очигледна у многим сегментима, с највећом уметничком вредношћу у роману су развијене оне иронијске структуре на које поступком самокарактеризације недвосмислено указује сам јунак, не маскирајући хуману страну, усамљеност и проживљену тугу великим знањем, гневом или горким цинизмом:

Шта да кажем напослетку? Из болесничке постеље сада ми је због свега жао, јер ни моје мере нису биле лишене репресије. [...] Ко је био др Димитрије Герасимовић у животу Андреа Дерена? Ко је био друг Герасимович у биографији једног Марка Шагала? Хоће ли ме колико сутра кад умрем бити у мислима мојих последњих штићеника Куна и Јакца? Не, ја нисам постојао. Мене није било... Ја сам бог невидљивог. (266)

Иза скривања идентитета „четворице контролора“ од самог почетка романескне приче стоје две интенције: надређена ауторска и придодата Герасимова, обе фокусиране на задржавање пажње спољашњег и унутрашњег наратора. На крају јунакове исповести, не случајно пред завршетак његовог живота и великих друштвених превирања окончаних

крахом социјалистичког режима, доследно присуство ових интенција добија своје пуно оправдање, премда не у домену историје модерне уметности или глобалне репресије, већ у индивидуализовано-хуманизованој личности Димитрија Герасимовића, приказаним патњама и трагичним судбинама његових сродника.

## Герасимова истина

*Добро измаштану йоезију ййреда чийаийи  
као истйорију некој мојућеі светйа.*

J. J. Брајтингер

Герасимовићева нарација у роману *Невидљиви* изграђује читав систем узрока који прати кључне догађаје развоја модерне уметности, одбацијући, притом, платонистичку и аристотеловску традицију као две основне концепције уметничког стварања (Милосављевић Милић 2010: 183). Јунакова апокрифна историја поништава и романтичарски дојам генијалне, самоизражајне, ослобађајуће или ослобођене уметности, реалистички концепт *мимезиса* и надреалистичко поимање аутоматске уметности. Одбацујући утицај надахнућа, талента и вештине, Гаталичин алтернативноисторијски приступ уметничком стварању као кључни маркира једино удео манипулативних метода: „Људима се зато чини да је нова уметност дошла с неба, из простора несвесног или са граница неких, људима никад јасних *deus ex machina* небеских артистичких сплеткарења. А иза свега заправо смо стајали ми и наш, нама нимало закулисни, него сасвим позитивистички рад“ (Гаталица 2008: 101).

Приметно је да Гаталица иронизује основна становишта позитивистичког метода, придајући уделу вануметничких чинилаца суштински значај у изманипулисаном уметности, премда у овој фикционалној модификацији писац иде и много даље, толико да питање квалификације, талентом и/или образовањем у поменутом „позитивистичком раду“ постаје потпуно неважно. Сасвим независно од кључних уметничких фактора, активности Невидљивих се у основним тачкама одвијају следећим редом: пошто су „тешка срца решили да на себе узму улоге богова“ (60) четворица ментора морају да одаберу активисте организације који би у највећој тајни спроводили њихову визију. Теренски оперативци се, међутим, не бирају из редова квалификованих уметника, нити „досадних познавалаца уметности“ (63) већ се ментори руководе мишљу да су у тимовима далеко кориснији чланови „зарана задођени позитивизмом“ или „психијатри са глумачким амбицијама, вечити студенти наклоњени

говорништву, као и манипулатори и инсценатори свих врста“ (63). На обуку за посао „прављења уметника“ примају се такође „беспризорни, обесни и неуспешни или делимично успешни млади људи који због животних пораза ипак нису одустали од младалачке маштовитости“ (178), а након темељне селекције, одабрани добијају менторе за подучавање манипулативним вештинама. Идентитет четворице контролора до краја остаје непознат и важан костур сатирично-дистопијског наратива о модерном друштву и његовој уметности. За приказ Герасимовог искуства регрутовања и обуке „нових војника уметности“ (180) Гаталица активира и матрицу криминалистичког жанра: „Мени би просто било речено да одем у Букурешт или Милано и да тамо почнем претрагу. Када бих стигао у назначено место, придружио би ми се неко од локалних активиста и ја бих добијао досијеа потенцијалних чланова“ (181). Детективски проседе је употребљен за приказе ангажмана сликарских тимова (како би се добила иста представа о уметности, релевантна на глобалном плану), док је с посебним уделом конвенција детективике представљен рад на Марку Шагалу. У ретроспективним наративима Герасимовић етапно наводи поступање с добијеним материјалом који је једнак почетној фази истражног поступка, наводећи како је Шагалов тим од сарадника из Петрограда добио опис уметника, неколико његових цртежа, два украдена писма потребна за графолошку анализу рукописа и једну уметникову фотографију од сарадника из Русије, Макса Винавера.

Аналогно дистопијској интерпретацији глобалног друштвеног поретка, делатност Невидљивих не покрива само области уметности, него животни и уметнички пут тридесет хиљада штићеника, али и свих људи око њих окупљених, сродника, пријатеља, познаника и организованих тимова. Изграђен дистопијски и антиутопијски универзум *Невидљивих* у коме се мера успеха, подједнако уметника, моћника и свих активиста заснива искључиво на поретку моћи (као манифестацији зла), мотивисан је негативним ауторским вредновањем цивилизацијског напретка. Потрага за културним континуитетом (чему тежи свака историографија) у њему се завршава разоткривањем невидљивих и тешко уочљивих структура зла на којима је, како писац показује, заснован савремени људски свет. Када је реч о валоризацији хумане историје, у роману *Невидљиви* се континуитет добра назначавача само у наговештајима, не би ли се приказао повременим и недовољним за остварење срећне и целовите егзистенције

ликова. Представљеном нецеловитом егзистенцијалном моделу одговарају идентитетска умножавања и раслојавања романескних јунака, међу којима се истичу транссветовни идентитети уметника (усложњени интержанровским и интертекстуалним релацијама), као и фрагментаризовање личности Димитрија Герасимовића. Оно је евидентно у описима прошлог и тренутног јунаковог стања, у умножавању маски, улога и бројних (само) карактеризација графички конкретизованих смењивањем имена, титула и надимака у ословљавањима и потписима<sup>13</sup>.

Самопрокламовани богови Гаталичине визије модерног друштва вешто управљају свим могућим физичким законима, не дозвољавајући да се у афирмисање „штићеника“ умеша случајност. Према основним начелима њиховог рада успех сваког уметника морао је унапред да буде предвиђен: „Мислиш да смо допуштали да и у тај поредак своје прсте умеша логика случаја? Никако. Ни ту нисмо чекали да се таленат овог или оног уметника развије сам од себе.“ (65) Будуће критичаре, галеристе, колекционаре и теоретичаре уметности, Невидљиви стварају баш као и саме уметнике. Четворица контролора вештачки изграђују углед уметника, користе моћ да подижу или обарају вредност уметничких дела, регулишући рад критичара и омогућавајући интересовање публике само за одабране слике или уметнике:

Први колекционар који је по наговору Александра Рајхмана, мог човека задуженог за будуће купце, купио Шагалова платна био је стари галериста Малпел. Малпела смо наговорили да Шагалу понуди двадесет пет франака [...] у случају да његову прву слику изложено у Салону независних нико не купи по већој цени. (115)

<sup>13</sup> Герасимови многилики потписи могу се читати као идентитетска микродрама или микроприча: „Др Димитрије Герасимовић Герасим“ (15), „Д. Г. Герасим“ (22), „Д. Г. Г.“ (29), „Твој Димитрије Г. Г.“ (36), „Твој Герасим“ (44, 175), „Др Д. Г. Г.“ (50), „Твој др Г.“ (57, 186), „Герасим“ (66, 75, 90, 199), „Г.“ (83), „др Г. дереновац“ (98), „Друг Герасим“ (109), „Твој Д. Г.“ (117), „Д. Г.“ (130), „Герасимовић Герасим“ (138), „И данас тужни Герасим“ (145), „Левичарски интелектуалац Герасим“ (153), „Герасим, друг, или господин, како ти драго“ (162), „неиспавани Г.“ (191), „доктор Герасимовић“ (209), „Увек твој Герасим“ (218), „Национално опредељени интелектуалац Герасим“ (227), „Проверени позитивиста Димитрије Г. Г.“ (235), „Ге. Ге.“ (243), „др Д. Г. Г.“ (252), „Герасим, мајор из 1942.“ (259), „Заувек твој Димитрије Герасимовић Герасим“ (266).

Вођени искључиво личним интересима у свом послу, угледни критичари према утврђеном редоследу уметнике сврставају у одређене правце. Утицај и суд чувеног париског критичара Луја Воксела у романескној фикцији такође су део великог уметничког пројекта и резултат рада Герасимовог тима који Воксела вешто наводи на афирмисање назива *дивље звери* у ондашњој штампи. Након трагичне судбине Димитрија Герасимовића као хуманизованог јунака чија се велика патња читаоцу предочава исповедним тоном, у роману су можда најтрагичније интерпретирани манипулативни контекстуални утицаји на слободу уметничког стварања. Њихово дејство је најефикасније предочено изазваним фрустрацијама уметника и растројеним стањима због којих су уништавали своја дела. Оне су, такође, ефектно представљене у екфразама *Невидљивих* којима писац приказује слику у настајању, с увидима у измене њеног колорита мотивисане деловањем репресивних метода. У једном од таквих примера Дереново незадовољство доминацијом сиве боје на платнима Гаталица објашњава утицајима његовог тима, који га најпре наговара на спаљивање двеју слика како би уметник почео да ствара профитабилну уметност и тиме, по трансактивном моделу, отпочео враћање невидљивих услуга ораганизацији – у виду платна *Лондонски мост зими*.

По истом репресивном шаблону, чувени Андре Дерен мора да ствара „онако како се то очекивало од једне ‘дивље звери’“ (92), а након Дереновог преласка у Лондон, невидљиви тим још једном исправно „предвиђа“ да ће нови, разуме се наметнути градски контекст, уметника поново стваралачки инспирисати. На примеру генезе платна *Весџминстерски мост* Герасим темељно показује како се деловање тимова поступно трансформише из невидљиве манипулације у идеју, а затим из идеје у видљиво, конкретно дело. У романескној фикцији главни јунак буквално одводи уметника до Вестминстерског моста да би подстакао предвиђени инспиративни процес и настајање истоимене слике, а наведену причу Гаталица преноси експозиционим моделом бајке („једног дивног јесењег дана пошао сам с Андреом до обале Вестминстерског моста...“ – 91). Уметников стваралачки врхунац тиме одлази у сасвим споредни план, јер Герасим с иронијском дистанцом истиче како је било искључиво важно остварити замисао организације да „њихов сликар“ највећи успех достигне баш на овом месту.

Друштвене и политичке околности Гаталица представља као кључне услове за формирање модерне уметности, у шта су уклопљени и чести коментари Димитрија Герасимовића који имплицирају идеју о културном материјализму. Један од таквих примера налазимо у опису Астрикове прве посете Дереновим платнима у Воларовој галерији: „Платна су на њега оставила ништа више осим планираног утиска, а Астрик ме је научио да се у оваквим приликама имамо држати као добри трговци који само проверавају да њихов трансцендентални обрт ни овог пута није штетовао“ (95). У делокругу исте, културноматеријалистичке идеје, нарочито је ефикасна алтернативноисторијска (и иронизирана) типолошка класификација Деренових платна на пожељна и непожељна. У непожељна уметничка остварења уврштена су платна настала након 1907. године, када је Дерен „почео да потамњује и патинира своју палету“ тражећи „прецизније линије и јасније објекте“ (95). Запажена промена у стваралачкој техници и Деренова потреба за променом израза, нису перципирани као генеза уметничког поступка, а сам покушај изласка из задатих оквира у организацији је негативно вреднован. Вештачким, убрзаним подизањем вредности лондонских платна и експедитивном продајом претходних, иако „мање вредних“ уметникових дела, тим Невидљивих још једном безуспешно покушава да упути Дерена на уносност ранијег манира, тежећи да покаже како је сва каснија неконтролисана сликарева инспирација била усмерена „против његових циљева“ (95). Нови феномен обухваћен наведеним наративом назван је „преписивањем“, не мишљења или укуса већ „потражње“ међу „муштеријама“ која се уклапа у концепт културног материјализма:

већина првих муштерија били су наши људи који су слике куповали туђим, то јест нашим новцем (иако не и за наш рачун, већ за јавне музеје које смо унапред одредили). Тако се продало првих пет енглеских Деренових уља, али осталих петнаест купили су прави колекционари који су, како сам ти већ изразио нашим изразом: почели да преписују потражњу за једном ‘дивљом зверчицом’ Андреом Дереном. (95)

Артистички сукоби су још једна од специфичних уметничких појава својствених модерној уметности коју Гаталица интерпретира у романескној фикцији. Сходно алтернативноисторијском наративу о невидљивој

контроли, неслагања сликара у роману нису узрокована различитим стваралачким сензибилитетима, енергијама, схватањима или образовањима, већ домишљатим смицалицама тимова. Из њихове „кухиње“ излазе Шагалов сукоб с кубистима, Дереново неслагање с Матисом и чувена Матисова победа.

[...] мој први задатак увео ме је у мали рат између два ученика Густава Морао: Андреа Дерена и Анрија Матиса. Ипак, упркос томе што је то био сукоб, немој превише озбиљно да схватиш реч ‘рат’. Групе сликара окупљене око Дерена и око Матиса јесу биле у завади, али и иза једне и иза друге стајали смо ми и ‘сукоб’ подстицали и њиме се користили за своје циљеве. (70)

Попут многих других и ови подаци се у наративи приповедача Герасима помињу с великим уделом иронијских структура, те имплицираним ауторским и јунаковим цинизмом. Заједничко им је што се њихово увођење у дискурзивни модус социјално мотивише, при чему знатан удео психолошке и емоционалне мотивације у предоченој друштвеној представи ефикасно карактерише личност Димитрија Герасимовића као основног носиоца уметничке вредности романа *Невидљиви*.

Попут историјске стварности, у Гаталичином роману су Пикасове *Госпођице* одговор на артистички сукоб с Матисом и његову слику *Радост живописа*, мада са једном, кључном разликом. Често експлицирани паралелизми са светском позорницом, драмом и свим њеним врстама (Герасим, на пример, коментарише да је све везано за модерну уметност „као у некој историјској трагедији било зацртано од почетка“ (97) и сл.), важан су део наратива о артистичким сукобима. У роману се наводи да Анри Матис излази као победник из конфликта са Дереном, али игра улогу губитника у односу с Пикасом за кога је још у време афирмисања фовиста, заједно са Салвадором Далијем предвиђено да иде у ред највећих сликара двадесетог века. Угледни критичар и колекционар уметности Лео Штајн, иначе близак пријатељ историјског Пикаса, уз пратњу великог тима у Гаталичиној је фикцији задужен за успешно афирмисање овог уметника. За платно *Боредел*, познатије под именом *Госпођице из Авињона* Герасим наводи да је било унапред „одређено“ као антологијско.

Трагично дејство великог уметничког пројекта можда је најевидентније у оним методама које припремајући сликаре на предвиђене улоге, нарушавају њихово ментално и емоционално здравље, изазивајући или продубљујући патолошки осећај за себе и стварност. Такве приказе редовно прате Герасимовићеви хумористички коментари (често дати наводно успутно, у форми парентезе), с видним иронијско-циничним подтекстом:

Американац Лео Стајн [...] имао је уза се сарадника задуженог за стишавање уметничког беса, за проналажење нових младих девојака с којима би флертовао пошто је напустио Фернанду Оливије (шта ћеш, готово своднички посао), [...] доктора који је нашег уметника уверавао да има најзаводљивије очи, па чак и једног помоћника за кориду и то-реадоре с којима је овај сликар-еротоман најрадије друговао. (182)

Као вођа тима задуженог за „стварање“ Марка Шагала, главни јунак је највећи број страница својих писама посветио раду на овом уметнику. У исказима о Шагалу, а у опсегу теме културног материјализма, нарочито је функционалан поступак детаљисања и минуциозног бележења многих појединости о Герасимовим активностима. Наратор прецизно наводи датуме преузимања и „пуштања“ Шагала (11. новембар 1910. и 2. јун 1923. године), уз информације о расподели улога међу члановима „Шагаловог тима“<sup>14</sup>. Ни у наративу о Шагалу (или само о „Марку“ како га главни јунак фамилијаризује) не изостају иронијско-сатиричне структуре као важне компоненте јунакових коментара у којима се директно карактерише механистичко функционисање модерне уметности и свих њених актера.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Лисијен Бревал и Жермен Деспарбес пазе на Шагалов колорит; Јарослав Жервуски, који је као „професионални слушалац туђих прича“ постао нечујни сведок епохе“ (Гаталица 2008: 175), био је задужен за слушање сликаревих прича из детињства; Ото Брам и Фаустин Росе одговорни су за будуће галеристе Шагалових дела; Ивета Гилбер је задужена за сликареву жену Белу; Димитрије Герасимовић и Јузеф Хмељник бринули су о сликаревом психичком стању; Жорж Канидо, пријатељ историјског Марка Шагала, у романескној фикцији има тајни задатак да води рачуна о Шагаловим пријатељима; Александар Рајхман је представљао спону са сликаревим купцима, а Емил Фреј и Бронислав Громадски брину о уметниковим противницима.

<sup>15</sup> Поводом афирмисања Марка Шагала Герасим, на пример, коментарише како је требало неколико година и „много [...] повољно окончаних трансакција“ (Гаталица

У Герасимовом казивању је моћ Невидљивих евидентирана и на ширем плану, приказом идентичне ситуације у музичкој и књижевној уметности. Захватајући музичко поље, делатност тајних контролора у роману продукује неке од најславнијих композитора прошлог века. Претпостављамо да је због заступљености на малом романескном простору, казивање о композиторима и књижевницима писац обликовао с набојем хумористичких ефеката, заснованих на израженој сатиричној и иронијској семантици<sup>16</sup>, а у тежњи да и овим важним уметничким подручјима мотивише своју алтернативноисторијску визију. Нагли Џојсов прелазак с *класичних и чак малоірађанских Даблинаца на Уликс*, неочекиван успех симфонија Густава Малера након неуспешне *Прве симфоније...* – у свему томе, како Герасим наводи, није било никаквих случајности: „Судбина? Таленат? Ми у то нисмо веровали. Успех уметника био је сасвим премерљива категорија“ (64). Приметно је да алтернативноисторијски наратив романа *Невидљиви* књижевно и музичко поље захвата са знатно мање детаља, ауторске посвећености и уметничких ефеката. Помињање удела тајне организације у књижевности и музици више је у функцији употпуњавања идеје о општој, глобалистичкој пропаганди

2008: 168), да би стекао славу, те да су му на том путу *срдечно* помагали корумпирани, *уљедни* и *поштовани* галеристи који су „пре личили на своднике него на колекционаре уметницама“ (68).

<sup>16</sup> Поменућемо само неколико ефикасних конструкција које покрећу наведене ефекте и структуре. Гаталица наводи да се циљ рада на музичарима огледао у *ујврђивању месијансјива* уметника и њиховом „подстицању на невероватне и често погубне промене стила“. Тако је „велики А. Ш. направио најмање два крупна заокрета у свом стваралаштву“ и *наравно да је све то шребало биџи* „пропраћено, подстицано и чак антиципирано“ (Гаталица 2008: 189). Нова уметност захтевала је и мале измене метода, па су око композитора морали да се налазе и обдарени сарадници који су антиципирани будући преокрет у њиховом стваралаштву, регрутовани углавном из редова „маштовитих али неиспуњених пијаниста и диригената“ (188). На новом терену активисти организације се не одричу старих, проверених метода, па је „серијом подвала, поткупљивањем музичара, [...] убеђивањем критичара од Швајцарске до Италије и преданим радом да Шенбергови ученици прихвате ову новотарију, серијални поступак постао популаран као мало које накарадно откриће 20. века“ (190). Крајем двадесетих Шенберга су, коментарише приповедач, *као тврду кошчицу ирејусијили јенерацијама слушалаца* који су „морали да га слушају, јер више нико није могао да оспори његову величину“ (190). Како је време рада на неком уметнику било условљено и одазивом публике, рад тима на Стравинском, под вођством Сергија Зилотија, прекинут је када је „публика натерана да заволи и ‘Посвећење пролећа’ и све Игорове руске балете које је на почетку толико мрзела“ (191) и сл.

моћне организације и њеног ширења на све друштвене просторе. Сегменти посвећени утицају Невидљивих на ове уметности дати су из перспективе успутног сведока, а не повређеног учесника (какав је Герасим у односу са сликарима), па су они стога функционалнији у оквирима глобално-социјалне мотивације света приче и наратива о моћи.

Поступак хиперболизације важна је компонента хумористичког поступка и сатиричних ефеката у роману *Невидљиви*, који се неретко развијају до парадоксалног преувеличавања. Хиперболисана је улога организације у казивању о условљености уметничких успеха бројношћу чланова невидљивих тимова (индикативан је Герасимов коментар да се никако не сме занемарити како је на знатно успешнијем Матису радило девет људи више него на Дерену), као и снижавање естетских уметничких критеријума услед којег успех уметничких дела не зависи од логичних квалификација, односно није базиран на критеријуму талента, вештине или креативне инвентивности већ се процењује према „иновативним“ мерама сасвим споредних фактора или, што је још „комичније“ – према пуком случају:

Неко од четворице наших оснивача у Швајцарској *сставио је њрсти њре-ко њејовој имена* и одлучио да треба да радимо на њему. Тако се прославио Марк Шагал. Да нам је јављено да то треба да буде неко други, и тај други би се прославио, јер ми никад нисмо оманули. Ни Шагалову славу нисмо препустили случају. (170; истакла Ј. М.)

Прича о Марку Шагалу заузима велики дискурзивни простор Герасимових писама, при чему је вишеструко функционална несразмерност између уметникове претеране видљивости и, уопште, његовог удела у животу човека којег се и не сећа. Она доприноси хуманизацији једне посве нехумане егзистенције и појачава рецепцијско-емпатијски ефекат, откривајући јунакова нереална и потиснута надања да ће као видљиво биће макар делимично заузети животни или ментални простор њему важног човека (којег је, како наводи „створио“), потом и својих најближих сродника.

Иако рачуна на хумористички учинак у процесу рецепције, јасно је да основа Герасимове комике није утемељена у смешној страни света, него у оној трагичној. Видна несразмера између препуњености Герасимовог

живота великим искуством и празнине која зјапи из његових најинтимнијих животних простора, заснована на мотиву бездомности и типу каријеристе, разобличава „зверске“ друштвене услове (отуда Гаталичино потенцирање покрета *дивљих звери*) који формирају савршено снађеног, али суштински несрећног модерног човека, каквог је приказао још Јанко Веселиновић у роману *Јунак наших дана*<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Попут дезоријентисаности Димитрија Герасимовића, неприлагођеност Сретена Срећковића у *Јунаку наших дана* има трагичне размере, али не зато што јунак не остварује свој велики *каријерни сан* (напротив, његов брзи класни успон идеал је модерног друштва), већ стога што постаје *ошухен* и онемогућен за остварење срећне егзистенције. Таквом типизацијом јунака Веселиновић испољава критички став према колективном лику модерног друштва (српског грађанства из друге половине 19. века), наглашавајући противречности између неухватљиве друштвеноисторијске динамике и унутрашњег живота ликова који не проналазе сопствено место у свету. Тако је у роману Јанка Веселиновића с почетка 20. века „Веселиновићев јунак од ‘јунака наших дана’ [...] прерастао у ‘јунака будућих дана’“ и „обистинио невероватан стваралачки згодитак: остварила му се психолошка аутентичност оне реалности што може обележавати савремености неколиких узастопних временских периода, како његовог, некадашњег, тако и нашег, садашњег“ (Велмар-Јанковић 2013: 175–176). Актуелност (и, испоставља се, не случајна *незавршеност*) Веселиновићевог романа, према тачном запажању Светлане Велмар-Јанковић, показује да, чак и уколико се на ужем историјско-поетичком плану тумачима учини да су можда нови књижевни и животни трендови неповратно засенили раније стваралачке и егзистенцијалне обрасце, дубљи поглед у прошлу и садашњу књижевноуметничку и хуману реалност открива сасвим другачију истину. (в. Велмар-Јанковић 2013)

## Модерна уметност и њена публика

*Ако ти кажеш да је Шајал сликар кога волиш,  
ја ти саветујем да мислиш да је одарен.*

Александар Гаталица

Тумачећи однос уметности и стварности још је Аристотел у *Поетици* разматрао разлике у условима истинитости историографских и фикционалних текстова, да бисмо данас у *Невидљивима* уочили два начина примене критеријума истинитог и лажног: први се тиче мотивације увођења различитих стварносних елемената усклађених с логиком приче, док се други односи на усмереност фикционалног ка спољашњем контексту и свету читаоачеве реалности. Представе стварног света у текстовима који претендују на истинитост, према схватању постмодернистичких теоретичара и аутора, по правилу су подложне процедурама потврђивања и оповргавања. Представе стварног света у фикционалним текстовима, с друге стране, подлежу овим критеријумима уколико имају облик „представљачких дигресија (метаприповести)“ које су „утраћене у фикционални свет, али изражавају ставове (уверења) о стварном свету“ и по томе се јасно разликују од „фикционалних коментара који се односе на ентитете фикционалног света“ (Doležel 2008: 39). У роману *Невидљиви* њихову функцију најчешће врше информативни, иронијски и сатирични коментари, уз афористичке форме које доследно прате алтернативноисторијску конструкцију приче, али садрже интенцију да поремете читаоачев ментални и емоционални конформизам. Једна од таквих, узнемирујућих чињеница фикционалног света *Невидљивих* несумњиво је проблематичан однос модерне уметности и публике којим се разматра питање њене прошле, садашње и будуће судбине, као и тема уметничког стварања, тумачења и вредновања. Неправилна перцепција уметности, одговорност публике за неумесно поигравање *Невидљивих* са стваралаштвом двадесетог века и велики уметнички преврат започет пре Првог светског рата, спадају у групу кључних тема њене алтернативноисторијске интерпретације у Гаталичином роману.

У роману се наводи да је кључни окидач за активизам четворице „месија“ био умртвљен статус уметности након 1870. године: „Према њима,

у последњој трећини 19. века уметност је остала без своје публике. *Стршан йодайтак и када се сада након йолико времена найише*. Уметници су због тога постали као распуштена деца која више немају ни судија, ни водича, ни светла на крају тунела“ (Гаталица 2008: 60; истакла Ј. М.). Беживотност модерне уметности не односи се, дакле, на њено ишчезнуће, већ подразумева изостанак повратне реакције кроз везу с публиком. По моделу мита о златном рецепцијском добу, а сходно дистопијским конвенцијама, у роману се наводи паралела с некада преданом публиком и релевантно аргументованим критичким проценама, којој се супротставља 1870. година откада се „здрави и природни однос артистичког прихватања због нечега пореметио“<sup>18</sup> (59). Без икаквих илузија „да би се стари односи могли вратити“ у Гаталичиној фикцији четворица непознатих моћника предузимају драконске мере верујући „и данас се чини сасвим исйравно, да су публика и уметност кренули на две стране да се више никад не сретну“ (60; истакла Ј. М.).<sup>19</sup> Маркираним деиктичким упутима Гаталица осавремењује релевантност јунакових тврдњи, приближавајући искуство аутора, наратора, унутрашњег и спољашњег наратора истоветним истинама фикционалног и реалног света.

Домишљате алегорије наратива о односу уметности и публике (попут: „Чинило нам се као да се свет сам одрекао водовода и канализације, а ми смо га, ванредним и посве вештачким напорима, даривали само септичким јамама, које су, са своје стране, једва спречавале веће заразе и поморе.“ (100) и сличних) писац неретко надограђује функционалним

<sup>18</sup> Тумачећи уметничко стваралаштво двадесетог века у књизи *Уметност и њена историја* историчар Ернст Х. Гомбрих (Ernst H. Gombrich) анализира ову ситуацију слично Гаталичином гледишту: „У свест јавности усадила се замисао да је уметник човек који прави Уметност исто онако као што обућар прави обућу... Али и критичари и ‘упућен свет’, такође, понекад су одговорни за сличне неспоразуме. И они веле уметнику да прави Уметност; и они су склони да о киповима и сликама мисле као о примерцима за будуће музеје“ (Gombrich 1980: 554).

<sup>19</sup> Одломак из интервјуа с Александром Гаталицом потврђује да се ради о друштвеној појави и колективном прототипу који је писац преузео из непосредног стварносног окружења: „Када сам почињао да пишем роман *Невидљиви* интригирала ме је идеја да веома мали број читалаца-гледалаца-слушалаца посеже за једним уметничким делом самостално, а да одиста велики број њих јесте спреман да купи књигу, оде на концерт или посети изложбу ‘уколико то сви раде’. Из овог првобитног нуклеуса настала је идеја о ‘контролорима модерне уметности’ [...] Збиља, зашто веома мали број људи истражује која би књига била погодна за њега, а врло велики број склон је ‘преписивању’ и купује ону књигу коју сви читају?“ (Гаталица 2015: 801)

компарацијама, мешовитим учешћем унутрашњег и спољашњег наратора („И шта је уопште, запитај се, слава у 20. веку?“), деиктичним удаљавањима од приповедног времена и приближавањем инстанци аутора и приповедача („Ко данас стварно воли мог Дерена или малог победника у њиховом дуелу Матиса? Ко стварно љуби Пикаса, Брака или Дишана?“ итд.). У наведеном типу наратива ефикасно су комбиноване негације, реторска питања и сугестивна читања („Не мисле ли сви људи да су они и даље луди и да им је сликарство такво да га никад не би ставили на зидове свог малограђанског дома?“) иза чега најчешће следи поента у виду контраста („Али, упркос томе, Петре, нико више не може да оспори величину ових уметника.“ – 100).

Новонасталу уметничку кризу интелептирану у романескној фикцији, моћна организација одлучује да разреши вештачким путем, „на нездравим и на сваки начин гњилим основама“ (100), принудно успостављеним везама с публиком. Опширно приказана ситуација са Шагалом један је од наратива који најдетаљније репрезентује поменути везу, с акцентом на значај контекстуалног утицаја, манипулација стваралачким процесом и уметниковом жељом за афирмисањем. Сажето предочен, узрочно-последични приказ тог односа изгледао би овако:

ШАГАЛ СЛИКА НАДАЈУЋИ СЕ ДА ЋЕ ПУБЛИКА (ЗАЈЕДНО С  
КОЛЕКЦИОНАРИМА И КРИТИЧАРИМА УМЕТНОСТИ) ПРЕПОЗНАТИ  
УМЕТНИЧКУ ВРЕДНОСТ ЊЕГОВИХ СИМБОЛА И ИДЕЈА, КАО И ДА ЋЕ ОДМАХ  
НАКОН ТОГА УЋИ У САЛОН →

УЛАЗАК У САЛОН И ЉУБАВ ПУБЛИКЕ ДИКТИРАНИ СУ ВОЉОМ  
НЕВИДЉИВИХ →

НЕВИДЉИВИ МЕЊАЈУ УМЕТНИКОВ СТВАРАЛАЧКИ МАНИР →

ШАГАЛУ ЈЕ ОМОГУЂЕНА ПАЖЊА ПУБЛИКЕ И ПРИСТУП САЛОНУ.

Ернст Х. Гомбрих закључује како са „мало дисциплине и самопосматрања, и сами можемо открити да је оно што називамо виђењем непрестано уобличавано и обојено нашим знањем (или уверењем) о ономе што видимо“ (Gombrih 1980: 522). Откривајући дејство контекста на рецепцију уметничких дела, Гаталичин приказ рецепцијских услова модерне уметности упућује на исти смисао: „Рећи ћеш да је Марк Шагал имао таленат. Као вође групе око Шагала, ја о томе не знам ништа. Теби је познато наше

мишљење: публика не постоји, па нема никог да потврди или оспори нечији таленат. Ако ти кажеш да је Шагал сликар кога волиш, ја ти саветујем да мислиш да је обдарен“ (170). Тиме Герасимова исповест изнова подрива велики наратив о епохалном значају познатих имена из области сликарске уметности, пребацујући фокус на улогу оних који је диригују. Сви наведени поступци контроле и ограничавања уметничке слободе не сведоче, међутим, само о улози Невидљивих у афирмисању нове уметности, него и о суштинском значају њених тумача, јер организација добија „одрешене руке“ тек након добровољног искључивања публике из тог процеса. У роману се наводи да је упркос томе што се испрва саблажњавала дрским бојама и ритмовима модерне уметности, публика заправо натерана да је заволи: „Решили су зато да нову уметност учине ружном, бучном, апстрактном и да потом публику натерају да је заволи. У ствари, како је новој уметности према њима, било одређено да више не прати умилност, склад и хармонију, било је само по себи јасно да ће она сама најпре похрлити најпре у профано, па потом врло брзо у наивно и чак ружно“ (62).

У Гаталичиној кретаивној визији, уметност с краја 19. века остаје, дакле, без праве публике, због чега су сва њена поља постала доступна вољи, жељи и моћи нових визионара. Трагизам новонастале ситуације писац предочава иронијско-сатиричним структурама, у виду комично-ироничних коментара и алузија на савремени контекст. Међу њима издвајамо Герасимовићево оправдавање нелогичног избора штићеника из редова оних уметника које је публика изричито одбацила и исмејала: „Да ли су тиме они заправо кажњавали публику? Јесу ли бирањем оних најспорнијих оснивачи од почетка хтели да утврде да усвајања уметности више нема и да се свако, али буквално свако, може начинити уметником?“ (62) и сл. Чувена прва изложба импресиониста из 1874. године, такође се уклапа у изнуђен концепт изманипулисаних уметности као „први, потпуно контролисани уметнички догађај“ (62). С хумористичким ефектима Гаталица обликује и сатирични наратив упућен модерној науци о уметности, приказујући њен нагли прелазак из нестабилне зоне некадашњег бојкота, у комфорни простор интересне летаргије, односно смену естетских и научних критеријума логиком сујете и материјалне добити.

Осим начелне неупућености у сврху или доживљај уметности, колективни лик публике у *Невидљивима* суштински одређује и страх од тога да

буде схваћен конзервативним или неинформисаним о најпопуларнијим уметничким токовима. Успех тимова је, сходно томе, принудно заснован на „довољној дози“ вештачки изазване реномираности дела, након које публика по предвиђеном исходишту загарантовано одрађује остатак потребног посла: олако прихвата вредносне ставове о платнима, утркујући се у „разумевању“ нових уметничких поступака.<sup>20</sup> Сукоби међу сликарима, непријатељско расположење критике и публике према импресионистима, експресионистима и разним формама експерименталне уметности, несугласице уметника с критичарима у роману су приказане као лажне или изманипулисане, сведене на импликације ауторске интенције и изграђеног алтернативноисторијског наратива. Непријатељски однос јавности и штампе према поборницима нове уметности и историјске препирке међу сликарима Гаталица неретко ублажава успутним помињањем и штуриим описивањем, померајући читаочев фокус с интригантних детаља расправе на виспреност и, пре свега, делотворну снагу њихових невидљивих иницијатора.

Наратив о Шагаловом развојном путу писан је са знатним уделом конвенција билдунгсромана и информативно-ироничних коментара који прате казивање о уметниковом развоју и подметнутим препрекама на путу ка стицању славе. По унапред предвиђеном сценарију у романоеској фикцији се одвијају Шагалов сукоб са кубистима, године гладовања, непријатност с цензором и сликом *Зелени мајарац и жена* током прве уметникове изложбе. Као инспирација за настајање ове хумористичке епизоде аутору је послужио одломак Шагалове аутобиографије *Мој живој*, онај у којем уметник разочарано описује неуспех своје прве изложбе у чувеном „Салону независних“ изазван гласним негодовањем цензора и захтевом за повлачењем слике *Зелени мајарац и жена*. У аутобиографији се поменутом епизодом наглашава неразумевање Француза, натуралиста, импресиониста и кубиста:

Али цензор се приближава мојим платнима и издаје наредбу да се скине једно од њих: ‘Магарац и жена’.

Мој друг и ја настојимо да га убедимо.

<sup>20</sup> На питање како избећи страх да се укусом може заостати у уметничкој трци, Гомбрих одговара да „таква трка не постоји, али и када би је било – добро би било сетити се басне о корњачи и зецу“ (Gombrih 1980: 572).

Али, господине, нема ту ничег од оног што ви мислите, никакве порнографије.

Ствар је уређена. Слика је поново окачена. (Šagal 1999: 110)

Без сумње, моја прва настојања била су помало страна Французима. А ја сам их са толико љубави гледао. То је жалосно. (111)

Гаталичина хумористичко-иронична верзија наведеног анегдотског предлошка садржи сасвим другачије интенције. Писац значајно модификује чињенични аутобиографски наратив, надограђујући га комичним неспоразумима и детаљима: наглашава да на овом платну није било ничег скарадног и да су Невидљиви заправо дојавили забрану платна *Ја и село*, али да је припит цензор одабрао оно које је њега највише вређало. Након помињања цензорове негативне оцене Шагаловог платна, Герасим наводи да је уметник истеран из Салона, иако у аутобиографији о томе нема података, као ни о тврдњи да је цензурисана слика постала атракција изложбе јер је изазвала интересовање за укупан Шагалов рад. Осим у функцији карактеризације (Герасимови комични наступи указују на тип духовитог јунака, изузетних беседничких способности), преношење овог бизарног догађаја у Гаталичином роману има и своју идеолошку позадину, с обзиром на то да је наведена анегдота само параван за интерпретацију теме уметничког стваралаштва. Модификованим анегдотским предлошком, надограђеним мноштвом перипетија, уз однос модерне уметности и њене публике, аутор проблематизује и питање валидности критичког суда. Цитираним одломком се коментарише и епигонски нагон масе, презентован праксом слепог преписивања захваљујући којој Невидљиви могу да реализују мегаломанске планове. Мада подрива јавну историју модерне уметности, Гаталица не доводи у питање вредност њене заоставштине, већ критички разобличава равнодушну сагласност и неадекватну рецепцију савремене публике. На њу се указује и приповедачевим хумористичким наставком приче о страху Невидљивих да ће пијани цензор ићи до краја с цензурисањем слике, заборављајући на новац који је од њих добио, како би последњим редовима посвећеним овом догађају ефикасно увукао имплицитног читаоца, рефлектујући идејни садржај фикције на стварност његовог света: „*Масиурно њоіађаш*. Дело Зелени мајарац и жена постало је атракција изложбе“ (2008: 126; истакла Ј. М.).

Промишљајући однос уметности и њеног контекста, у завршном поглављу књиге *Умειносѝ и њена исѝорија* Гомбрих закључује да је подједнако несмотрено бити за модерну уметност као и против ње јер је ситуација у којој је настала „наше“ дело (као публице) колико и „за-слуга“ уметника. (Gombrih 1980) Гомбрихово проницљиво запажање кореспондира са многим кључним маркерима модерне уметности чије алтернативноисторијске верзије доноси исповест Димитрија Герасимовића, међу њима и чувене изложбе *Дејенерисане умειносѝи*. У Гаталичиној фикционој преформулацији управо страх и лични интереси публице доприносе да изложба у Берлину, чији је један од главних организатора Адолф Циглер, доживи незамислив успех и најава у готово свим немачким градовима:

Ко је био крив? Изгледа *сви ми заједно*. [...] Невоља је била што *нисмо* довољно веровали у уметнике и деценијама *смо били сведоци* само њихових малих и одиста смешних потреба и навика. Због тога *смо ѝомислили* да се и њихова уметност ‘извлачи из шешира’ и публици нуди хотимично, само зато да би она заволела било шта. На тај начин вређали смо помало и публику и уметнике, а тај подсмех у Немачкој је метастазирао у опасни презир са застрашујућим последицама. (235; истакла J. M.)

Приближавање позиција аутора и приповедача, уз форму првог лица множине у наведеном одломку погодују његовом реторичком потенцијалу<sup>21</sup> и учинку на имплицитне читаоце. Њему су, уосталом, намењене смисаоне аналогije иманентне уметности, како Герасимовог и Петровог, тако и Гаталичиног доба. Управо поступци фикционалне прозе омогућавају да се моделована ситуација сагледа као универзални сценарио модерне уметности – који се одвија и пред нашим очима.

<sup>21</sup> Уп. Долежелову опсервацију: „С једне стране, поетска имагинација приликом конструисања фикционалних светова употребљава ‘грађу’ коју проналази у стварности, а с друге стране, фикционални конструкти снажно утичу на наше поимање стварности“ (Doležel 2008: 11).

## Appendix (Други живот): Судбина Герасимове истине

Усклађена са семантиком наслова „Appendix (Други живот)“ последња целина *Невидљивих* отвара „јавности“ ново поглавље историје модерне уметности (односно Герасимове истине) чија се (псеудо)фактографска грађа, сада обogaћена и неепистоларним елементима с функцијом документовања, хронолошки и логички надовезује на претходне сегменте романа. У првом приложеном (псеудо)документу, писму Герасимовог унука, Иван Герасимовић Николајевић<sup>22</sup> обавештава уредника листа часописа *Le Monde* да се латио „незахвалног посла“ сабирања дедине епистоларне грађе с вешћу о плановима да је објави о свом трошку. Други документ је осмишљен као директна апострофа имплицитном читаоцу, у форми Иванове уводне речи уз прво издање писама Димитрија Герасимовића. У њему се дискурс апокрифне историје доводи у директан, оспоравајући поредак с великим наративом енциклопедија и признатих уметничких водича. Аналогно таквој тенденцији, информативни коментари Гаталичине верзије приметно су обликовани неадекватним научним дискурсом, есејизовани, хиперболисани и/или иронизовани:

Било је то, како веле енциклопедије, *бурно* артистичко време када је *ојаки* 20. век узнемирио *духове сиваралаца*, од Москве до Париза, а *чистији* Првог светског рата начинило их *месијама и вођама своје ере*. Додају наши уметнички водичи и то да је првих четрдесет година у уметности *изникло на њлодовима њозијивисџичких їреха* претходне деветнаестовековне генерације... (Гаталица 2008: 294; истакла Ј. М.)

У овом, епилошком сегменту, Иван најављује сасвим ново, „контроверзно“ разумевање европске модерне уметности прве половине 20. века,

<sup>22</sup> Малобројне странице с јављањима Ивана Николајевића садрже исту поетику потписа коју аутор примењује и при Герасимовој карактеризацији: „I. I. Gerasimovich Nikolajevich“ (Гаталица 2008: 293), „Ivan Ian Nikolajevich уредник издања“ (296), „Твој братанац Иван Ијан“ (298), „Ivan Ian G. N.“ (299), „Иван Ијан Герасимовић Николајевић“ (308), „Ivan Ian Gerasimovich Nikolajevich“ (309). Уз специфичан однос јунака према прошлости, њоме се такође имплицирају неутемељеност и идентитетска хетерогеност које карактеришу већину ликова Гаталичине уметничке прозе.

примењујући инспиративне алегорије. Иванов предговор Герасимовим писмима може се читати као метапоетички или аутопоетички спис с експлицитним квалификацијама, не само модерне уметности већ и уметничког поступка:

[...] замислите прост казан који се потпаљује ватром одозго. Управо тако представљала се до сада модерна уметност. Њен развој тобоже су одређивале стихијске силе: немир, генијалност и снага уметности самоуверених стваралаца. Сада Вас позивам да уместо те примитивне слике коју сам представио обичним котлом потпаљеним отвореном ватром, замислите нуклеарни реактор у којем се такође потпаљује нека ватра, али тај атомски пламен контролише се софистицираним методама спуштања уранијумских шипки у језгро реактора... (294–295)

Иванова борба за истину и за Герасима основна је тема другог његовог писма упућеног тетки Јелени: „Ја који сам једини наследник очеве и дедине мисије, сада се налазим у његовом стану, ближе уметности коју је деда креирао, и то ће ми дати још више снаге да са борбом за признање дединог рада наставаим.“ (297) Осим претеране Иванове заокупљености прошлошћу деде (ког највероватније није ни познавао), преношењем Герасимове урне на Пер Лашез „из оне бласфемичне Алеје великана на Новом гробљу“ (где је Герасим уз све почасте сахрањен, али само као комунистички пуковник) садржај писма разоткрива и један крупан парадокс: у њему се приказује борба за Герасимово афирмисање, не и за кажњавање непоштеног посла тимова (који са објављивањем „Листе уметника и вођа тимова“ постају видљиви), дискредитацију уметника и модерне уметности. Упркос озбиљном и документованом компромитовању свих актера уметности прве половине 20. века, она ни у Гаталичиној фикционалној интерпретацији не губи свој кредибилитет, што се потврђује придодатим извештајем о Шагаловој смрти у угледном америчком листу *New York Times*.

Објављивање преписке баца ново светло на Герасимову исповест, откривајући поново њену повезаност с механизмима жеље и моћи. Док четворица контролора остају неприметни јер тако желе (невидљивост је у овом случају начин чувања моћи), Герасим показује жељу да своје учешће у конструисању модерне уметности изведе из невидљиве сфере и новом истином надјача јавни, историографски дискурс. Да би то постигла,

Герасимова истина мора да ступи у ширу јавност, па последње поглавље романа појашњава покушај јунаковог прекорачења невидљивог, преласком у видљиво поље јавне историје. Међутим, као и илузији коју стварају Невидљиви, и овој истини треба моћан посредник да би постала званична. Ту улогу у последњим сегментима романа на себе преузимају јунакови наследници, најпре Петар Герасимовић, иначе још један моћник, власник компаније „Gerassimovich Industrials“, а његову борбу наставља син Иван, као наследник очеве Индустрије и приређивач дедине преписке. Након објављивања, писма добијају статус документа чији приређивач (Герасимов унук Иван) додатно уверава у његову истинитост, чиме је остварена велика жеља главног јунака да заједно са својом причом изађе из невидљивог домена.

Редуктивним коментарима Герасим неретко инсистира на илузији да је ток збивања који су Невидљиви предодредили, једина могућа смерница свих догађаја: „Године рада научиле су ме да о томе неко брине и да ствари под нашом контролом непогрешиво долазе на једино могуће и извесно место“ (184). Сличним искључујућим јунаковим становиштима и освртима на друге верзије историје модерне уметности (међу њима и оне јавне), Гаталица упућује на различите сценарије који, између осталог, доводе у питање релевантност једне велике, иако апокрифне истине. Сходно постмодернистичком релативизму, према којем су се приказани фикционални догађаји увек могли одиграти и другачије, попут историографске и Герасимову истину писац у значајној мери обликује ироничним структурама. Јер Димитријева писма ако и постану део јавне историје, као чињенична грађа неминовно постају подложна новим процесима контрафактуализације и полазиште за стварање нових контрачињеничних дискурса. У завршном делу романа Гаталица не открива читаоцу дали је објављена корекција историје модерне уметности успешно изменила њен конвенционални садржај. Такав епилог приче остаје само у домену (не)остварене могућности. Премда читаоца оставља у недоумицама пред важним проблемом, не случајно незавршене и умногоме актуелне судбине модерне уметности, завршетак романа импликује и нека нова сазнања о свету (приче). Једно се односи на чињеницу да нова историја уметности не поништава дејство старе која је већ утицала на будуће уметничке токове, док се друго односи на глобални проблем моћи, жеље и идеје који Гаталичина фикција тематизује. У роману *Невидљиви* креативно

је приказан домет њихове репресије на формирање и афирмисање једне истине (о модерној уметности): било преко приче о невидљивим моћницима који њоме управљају, или посредством у роману неостварене, али ипак отворене вероватноће да Димитријева преписка буде повод за смену јавног дискурса историје. Темом контролисања (четворице моћника, Герасимовог, Петровог или Ивановог) Гаталичини *Невидљиви* свакако интерпретирају увек актуелни цивилизацијски проблем репресивног глобалног друштвеног структурирања.

Треће Иваново писмо има форму захвалнице упућене Енрикеу Муњозу, који је му је као приређивачу Герасимове преписке доставио обећани списак хиспаноамеричких модерних уметника, афирмисаних током акција Невидљивих. Попут претходних епилошких одељака и трећа његова целина проблематизује афирмативни однос према јунаковим активностима и наслеђу модерне уметности, с појачаним присуством иронизованих екскламативних исказа: „То је велики и племенит посао који показује да идеја креирања уметности која је започета у Швајцарској, а бујала је на четири континента, данас проналази свој пут до јавности. Та почели смо да живимо!“ (298) и сл. Након почетног усклика „Још нас има и нисам сам!“ ни завршни, поентиран поздрав из овог одељка: „Нису мртви иако су били невидљиви.“ (299), како се чини, интенционално не разрешава питања: да ли се јунак радује долазећем времену велике истине, дедином, очевом и свом учешћу у појашњавању токова модерне уметности, или Герасимовој улози у њеном стварању (занемарујући, свакако, нездраве основе тог посла). Писац је, изгледа, читаоцу дао довољно простора да Герасимовићеву и Иванову истину остави у домену релативног. А свака од њих ступа у нови поредак одрживих обмана и фикција, друга чак и ненамерно афирмишући манипулативне методе којима се првобитно супротставља.

Наредну псеудодокументарну целину завршног сегмента романа чини исцрпна листа с именима уметника и вођа њихових тимова, уз Иванову напомену да је она далеко мањег обима од комплетног списка јер се, наиме, претпоставља како је „преко 30000 уметника афирмисано радом исто толико група“ (299). Потпоглавље „Уз друго издање писама Д. Г. Герасима: Спомињане слике Дерена, Матиса и Шагала. Репродукције“ представља трансмедијални допринос Герасимовој истини која је „доживела“ и друго издање. У ред потпуно фикционалних чињеница спадају

Шагалова посета Герасимовом гробу, сусрет са Иваном и уметничково даривање посвећеног платна: „Димитрију Герасимовичу, мојој доброј сени и његовим наследницима, сину и унуку“ (309).

У завршним деловима романа Иван остварује три предсмртне жеље Димитрија Герасимовића: објављује његову истину; урну свог деде пребацује из београдске Алеје великана на париско гробље Пер Лашез, поред вољене Доротее Јарошинске, успевајући да издејствује и захвалност уметника чијој је афирмацији главни јунак посветио највећи део своје каријере. Последња целина романа „Помен“ који објављује часопис *New York Times* да извести о Шагаловој (али не и о Герасимовој преписци или ранијој смрти) сасвим извесно показује да је Герасимова истина ипак остала остављена у мрачним запећцима апокрифног и непризнатог наратива. Још једна чињеница да је њен садржај постао важан чинилац менталног и емоционалног, свакодневног века Герасимових најближих, којима је на крају свог усамљеног живота понајвише тежио није, међутим, занемарљива. Ако излазак једне истине на светлост дана може да донесе тражену блискост и хуман контакт са светом који опстаје чак и уколико она остане скрајнута или заборављена, Герасимовићева је истина остварила своју сврху у било ком свету, фикционалном или не – нарочито у овом флуидном а нашем, за који писац настоји да тежи истим стварима.





### **III ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ И ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ КОНТЕКСТ РОМАНА**

## Интертекстуално читање *Невидљивих*

Од *Библије* чији је „смисаони тоталитет загарантован фигуром месије, до фрагментарности савременог романа у којем је свака целина потенцијална, варијабилна и загарантована само читалачком вољом и умећем, може се пратити поетичка линија сачињена од дела која сложеном приповедачком структуром и богатом ерудицијом конституишу визију света као мреже многоструких сазнајних и значењских односа“ (Петровић 2012: 45–46). С истим се значењем прецизна сугестија (или преинструкција) „Пиши и играј.“ (Гаталица 2008: 162) из једног од завршних Герасимових обраћања Петру односи колико на унутрашњег, толико и на спољашњег наратора – читаоца који у умреженом и погрешно месијанизованом друштву не само да чита, него и живи модерну прозу.

Интертекстуалну везу Гаталичине новоисторијске прозе с претходном књижевном традицијом карактерише њено онеобичавање и контрастирано или аналошко умрежавање научног, литерарног и историјског друштвеног искуства које одражава и проблеме данашњице. *Невидљиви* је роман великог броја ликова, сложене композиције и развијене фабуле, динамичног и обухватног хронотопа од готово читавог једног века. Роман је усложњен уношењем и модификовањем жанровски разноврсне интертекстуалне грађе чије је препознавање важно, али захтева квалификованог, заинтересованог и ерудитног читаоца. У сложену слику се такође уклапа фрагментарна и трансмедијална конструкција романа чија интерпретација подразумева мешовити приступ умреженим наративима из различитих медија: текстуалних (књижевне фикције, историје, аутобиографије) и визуелних модалитета (уметничких слика).<sup>23</sup> Преузету текстуалну и нову романескну грађу Гаталица повезује експлицитном (конкретним упућивањима) и имплицитном интертекстуалношћу.

---

<sup>23</sup> Уп. примедбу Предрага Петровића о функционалном релационизму нелинеарних, фрагментарних наратива и концептуалне целовитости романа као полифонијске и умрежене конструкције: „Разлози који оправдавају одлуку да приповедање преузме облик нелинеарне, хипертекстуалне па у том смислу и енциклопедичке форме, свакако не могу бити произвољни већ остају у домену иманентне поетике романа која подразумева и свест о целини језичког, књижевног и културног система“ (Петровић 2012: 54).

Идентификацију имплицитних интертекстова (неозначених цитата, алузија итд.) у процесу рецепције условљава читаочева информисаност или истраживачка упорност, због чега ови наративи лако могу остати незапажени или нерастумачени. Ако занемаримо потенцијалну рецептивну рестриктивност обилних интертекстуалних веза, ова грађа је у свет приче најчешће функционално уклопљена, тако да се може протумачити и без идентификације интертекста, иако његово откривање отвара одређене семантичке оквире.

Роман *Невидљиви* садржи велики број репрезентативних личности (в. Табелу бр. 1.) и локалитета модерне епохе. Интерпретирани историјски догађаји који чине тематску окосницу романа тичу се двају различитих, али међусобно повезаних хронотопа. Основни сетинг романа, који прати макрохронотоп модерне историје, тематски је окренут његовим кључним тачкама од 1874. до 1952. године. Временски он обухвата: период романтизма (по доласку у Беч главни јунак постаје романтичарски песник и патриота); позитивизам и психоанализу (у Фројдовом бечком стану Герасим се придружује психоаналитичарима); модернизам и у оквиру овог периода симболизам, импресионизам, експресионизам, надреализам, неоимпресионизам, серијализам итд. (као активиста организације Невидљивих, главни јунак учествује у устоличавању модерне уметности и обликовању многих њених актера); Први светски рат и међуратни период (при чему је нарочита пажња посвећена приказу утицаја ратног контекста на рад организације и развој модерне уметности); совјетску Русију (током посете Шагалу, Герасимовић борави у совјетској Русији и упознаје се с њеним друштвено-политичким приликама); нацистички период у Немачкој (по одласку у Берлин, Димитрије с Волфгангом Вилрихом обилази Рајх-министарство и посећује изложбу *Дејенерисане уметности*); Други светски рат (пре Хитлерове окупације Париза Герасим емигрира у Лондон) и поратно доба комунистичке Југославије (као члан КПЈ-а и изасланик Министарства просвете, главни јунак креира нову сцену југословенске уметности). Паралелно с широким историјским оквиром, на микрохронотопском плану пратимо ужи простор индивидуалне животне историје Димитрија Герасимовића.

Гаталица у роман инкорпорира бројне локалитете, догађаје и репрезентативне личности с простора социјалистичке Југославије, међу њима и Митру Митровић и Милована Ђиласа. Фокусирајући се на њихов рад

у комунистичкој партији, аутор помиње Ђиласов чланак у *Борби* који је био повод да се у Београду, 16. и 17. јануара 1954. године одржи Трећи ванредни пленум ЦК СКЈ-а. Као један од важнијих историјских догађаја из овог периода, операција позната под називом *Хидра* такође је нашла своје место у псеудоисторијском свету романа *Невидљиви*. Уз чланове мисије познате из историографије (мајора Теренс Атертона, капетана краљевског југословенског ваздухопловства Радоја Недељковића и радио-телеграфисте, наредника Патрика О'Донована), с њом у вези се помиње и Димитрије Герасимовић који преноси директне вести о заједничком пристизању с целом *Хидрином* екипом на црногорску обалу: „Искрцао сам се на црногорској обали заједно са осталим члановима британске мисије *Хидра*: мајором Теренсом Атертоном, капетаном предратног југословенског ваздухопловства Радојем Недељковићем, и наредником Патриком О'Донованом.“ (253) Додатну фикционализацију преузетог наратива Гаталица остварује банализацијом извештаја о приспећу и његовим учесницима, постигнутом неодређеном квалификацијом заменицама „онај“ и „неки“, те необјективним појашњавањем изразима „у ствари“ и „јасно је“. Фикционалана интерпретација садржи, такође, и комични коментар о Герасимовом прибојавању да не буде окривљен за спровођење операције с чијим се организаторима „сасвим случајно“ нашао у превозу:

*Онај* ваздухопловни капетан Радивоје Недељковић који је са мном долетео, здружио се с неким Љубом Новаковићем и наговорио остале из експедиције да пребегну на четничку територију. У *ствари*, четника су се докопали само Новаковић и Недељковић, док се Атертону и О'Доновану изгубио сваки траг.

Пошто смо сви заједно долетели из Лондона, јасно је да је сумња пала и на мене... (257; истакла Ј. М.)

Димитрије Герасимовић присуствује и састављању писма Миловану Ђиласу којим Тито свог партијског колегу обавештава о операцији *Хидра*, а преобликовано за потребе романескне фикције, писмо има следећу форму:

Сећам се да сам седео заједно с њим док је диктирао писмо другу Ђиласу. [...] Викао је својој лепој секретарици Даворјанки: Ђидо, енглески гости припремили су нам велико изненађење. Ове ноћи сва тројица

нестали су без трага, заједно са старом лопужом генералом Новаковићем и још пар цивилних лица. Ја мислим да су они кренули или према Санцаку, или према Црној Гори, иако је она стара генералска лопужа у свом стану оставила једно писмо у којем нам прети са неких пет хиљада босанских Срба. Предузми све да их задржите ако се појаве на вашој територији. (258)

У поређењу с оригиналном верзијом писма<sup>24</sup> овај документ је евидентно модификован нараторовим инсистирањем на перспективи поузданог сведока, односно на непосредном учешћу у приказаним догађајима, али и његовом хуманизацијом (Герасим се, наиме, сећа лепоте Титове секретарице). Осим наведених експлицитних интертекстова, *Невидљиви* се документују и скривеним цитатима готово дословно преузетим из књиге *Бојовна њланина (The Embattled Mountain)* Вилијема Дикина (William Deakin) као мемоарског сведочанства о Другом светском рату у Југославији.<sup>25</sup> Гаталичина допуна Дикиновог сведочења огледа се у приповедачевом присвајању првобитне, ауторове перспективе придодатим исказом „касније сам сазнао“:

Касније сам сазнао да су Атертон и његов радио-телеграфиста О’Донован самостално напустили партизанску територију и пошли ка селу Татаровина. Ту их је опазио и део пута пратио неки четник Дакић. После тога нико их више није видео. Дакић, који се доцније појавио у Михаиловићевом штабу са Атертоновим чизмама на ногама и његовим двогледом, вероватно их је обојицу заклао, узевши велику количину златних фунти које је Атертон носио са собом. (258)

<sup>24</sup> В. оригиналну верзију Титовог писма Миловану Ђиласу: „Енглески гости припремили су нам велико изненађење. Ове ноћи нестали су без трага сва тројица, заједно са старом лопужом генералом Новаковићем и још пар цивилних лица. Ја све мислим да су они кренули или према Санцаку или према Црној Гори, иако је она стара генералска лопужа оставила у свом стану једно писмо у коме нам прети са неких 5.000 босанских Срба. Предузмите све и са ваше стране да их задржите ако се појаве на вашој територији“ (Дикин, интернет).

<sup>25</sup> Видети оригинал: „Атертон и његов радио-телеграфиста О’Донован напустили су Челебић 22. априла и пошли ка селу Татаровини. Део пута пратио их је Дакић. После тога нико их више није видео. Дакић, који се доцније појавио у Михаиловићевом штабу са Атертоновим двогледом и носећи његове чизме, вероватно је обојицу убио, узевши велику количину златних фунти које је Атертон носио са собом“ (Дикин, интернет).

Тема реквизирања се, као још један пример цивилизацијског насиља, интерпретира приказом политичких кретања Ђорђа Андрејевића Куна у комунистичком Београду. По истом моделу присвајања улога и аналогно перспективи сведока, одлуку о Куновом смештању у стан предратног сликара Бранка Поповића у фикционој верзији овог догађаја аутор приписује Димитрију Герасимовићу<sup>26</sup>. Из репортаже о покретању захтева за Поповићеву рехабилитацију, чији се садржај увелико поклапа с оним из Гаталичиног романа, налазимо преузету информацију да су захтев Окружном суду у Београду поднели уметникови синови Симеон, Пријезда и Боривоје.<sup>27</sup>

Током трајања свог партијског ангажовања, Герасим у *Невидљивима* обнавља рад Опере Народног позоришта, Београдске филхармоније и креира концепт „штафете младости“ (у историјској стварности њен творац је омладина Крагујевца). За приказ уметничког пута Мирка и Јелене преко „историје срамног позоришног живота за време окупације“ (Гаталица 2008: 13) аутор је користио грађу историографског типа, књигу *Позоришће у окупираној Србији: Позоришна историја у Србији 1941–1944* Боре Мајданца. Глумци Јелена Марић и Мирко Ристић, које Мајданац наводи као чланове *Издјеличког позоришта*<sup>28</sup>, писцу су могли бити прототипови за ликове Јелене и Мирка Марића. Аналогно историјском наративу, у

---

<sup>26</sup> Герасим наводи: „Куна сам уселио у стан предратног сликара и сарадника окупатора Бранка Поповића. Нашем ратном графичару ласкало је што је постао државни артиста и што је у једном дану добио и кућу и покућство. Позвао ме је на славље поводом усељења и неукусно наздравио речима: ‘Ово су ракијске чаше Бранка Поповића, а то сам сад ја!’“ (Гаталица 2008: 262).

<sup>27</sup> Одмах по проглашењу Бранка Поповића сарадником окупатора, уметникову кућу у Кнез Михаиловој 24 присваја режимски сликар Ђорђе Андрејевић Кун. О Куновом односу према затеченом инвентару које и Гаталица помиње у роману, сведочи казивање једног од Поповићевих синова из репортаже Дијане Димитровске: „Славни ратни сликар спавао је у кревету Поповића, покривао се њиховом постељином, јео из њиховог прибора, живео свој живот на пепелу туђег и – није му било жао. Није га мучила савест. Једном приликом позвао је у свој нови стан све тада угледне сликаре, међу њима и Михајла Петровића, који је ово испричао. У трпезарији, за великим столом од махагонија, за којим је седела сликарска елита, Титов гласовити сликар изрекао је здравицу: ‘Ово је сервис Бранка Поповића, а ово су његове чаше. Пијте из чаша Бранка Поповића!’“ (Dimitrovska, интернет)

<sup>28</sup> Уп: „Прво позориште Удружења глумаца за време окупације било је Издјеличко позориште Радивоја Марића. [...] Прве представе у Београду извело је почетком августа 1941, у башти Професорске колоније. Били су то комади: ‘Моја жена, твоја жена, наша жена’ (Хрестл) и ‘3:1’ (Петар Пеција Петровић). Глумачки ансамбл овог

романескној фикцији 1941. године Јелена и Мирко заједно с одбеглим глумцима оснивају *Избељичко њозоришће*, при чему се у обема верзијама преклапају репертоари њихових улога током боравака у ансамблу: „Преко Удружења глумаца, немачке власти су им дале на употребу лиснату башту у Професоркиној колонији, где је на измаку лета четрдесет прве дружина извела ‘свечану’ представу, Херстлову комедију-водвиљ ‘Моја жена, твоја жена, наша жена’, па одмах потом и комад (надлежни нису могли да кажу име аутора) ‘3:1’“ (13). Од укупно двадесет и пет представа које је трупа *Избељичког њозоришћа* изводила (уп: Мајданац 2011: 110), Герасим помиње још и *Девојачку клетићу*, *Зону Замфирову* и *Крвав јалук* (уп: Гаталица 2008: 13).

Друго позориште окупуране Србије којим се документује фикција *Невидљивих* је *Српско њовлашћено њозоришће*, како се прецизно у роману наводи, основано августа 1941. године. Иако је трупа била позната и под називом *Повлашћено њозоришће Удружења глумаца*, Гаталица овај назив користи за именовање засебног позоришта. Премда су се у његовом историјском саставу нашли глумци који нису били обухваћени ангажманом у *Избељичком њозоришћу* (уп: Мајданац 2011: 112), као чланове ове трупе Герасим наводи и Јелену и Мирка. Док је *Српско њовлашћено њозоришће*, односно *Повлашћено њозоришће Удружења глумаца* престало с радом 24. маја 1942. године, а већина његових чланова добила послове у новоформираном театру *Србозар* (уп: Мајданац 2011: 113), у романескној верзији позориште престаје с радом крајем 1941. године, док Мирко и Јелена прелазе у Животићево *Позоришће удружених глумаца*. Историјске личности Јелена Марић и Мирко Ристић, који су вероватно прототипови истоимених књижевних јунака, нису били чланови ове трупе.

Још једну од инспирација за развијање заплета писац је пронашао у лексикографској грађи, међу одредницама *Речника књижевних њермина* уредника Драгише Живковића. Угледајући се на Живковићево објашњење референце „декаденција, декаденца“ аутор, наиме, развија малу причу о Герасимовом учешћу у формирању првих декадената. Интертекстуална веза уочена у сродној лексици, редоследу навођења речи и семантичкој

---

позоришта чинило је двадесет чланова међу којима су били и Јелена Марић и Мирко Ристић“ (Мајданац 2011: 110).

сличности реченица, биће очигледнија након паралелног приказа садржаја лексиконске одреднице и одељка романа *Невидљиви*:

Поред поменутих појединаца формирају се у међувремену и групе декадната-боема под разним необичним именима: Хидропати, Затисти, Хирсити, Ми други, Црни мачак и др. Појављују се и ефемерна ревија 'La Nouvelle Revue gauche' ('Нови леви часопис', 1882), и часопис 'Лутеција' ('Lutèce')... (Живковић 2001: 124)

Први декаденти [...] организовали су се у групама смешних назива: 'Хидропати', 'Затисти', 'Хирсити' и 'Ми други'. Налазили су се у кафанама и већином изигравали боemiју. [...] волели су да сарађују са часописима које су сами основали и наденули им имена 'Црни мачак', 'Лутеција', 'Нови леви часопис'... (Гаталица 2008: 195)

По угледу на Живковићев наставак објашњења референце „декаденција, декаденца“ („Новинар Лабријер је саркастично стиховима у Фигароу 'дефинисао' декаденте на следећи начин: 'Син модернисте, / Унук идеалисте, / Нећак парнасоваца / У неку руку копице реалиста / И сестрић у дванаестом колену / старог романтичара.“ – Живковић 2001: 124), Гаталица у наставку Герасимовог казивања уноси и Лабријерове стихове:

Један од првих таквих закулиских послова резултирао је чланком у 'Фигароу' осамдесетих година 19. века, када је новинар Лебријер – на наговор вођа наших тимова – направио саркастичан портрет песника црног таласа. Написао је: 'Декадент. Син модернисте. Унук идеалисте. Нећак парнасоваца. У неку руку копице реалиста и у дванаестом колену сестрић старог романтичара.' (196)

Шаховска партија коју Герасим и Петар дописним путем играју из Београда и Чикага, истоветна је с партијом светских шампиона у шаху Роберта Фишера (Robert Fisher) и Ламсурена Миагмарсурена (Лхамсүрэнгийн Мягмарсүрэн), одиграном 1967. године и познатом под називом *Ноћ у Вејасу*. У последњем поглављу романа на њу делимично упућује Герасимов унук Иван Николајевић: „Ова партија, према мишљењу консултованих шахиста представља један од најлепших примера 'Краљевог индијског напада.'“ (296)

Последњи сегмент романа с називом *Помен/Obituary* у преводу на српски језик дословно (не у форми експлицитног цитата означеног наводницима) преноси одломак извештаја о Шагаловој смрти аутора Џона Расела из рубрике *Obituary* часописа *New York Times*.<sup>29</sup> Интертекстулане везе и алузије у роману се такође додатно усложњавају реферисањем на документе попут бројних дела, студија и прогласа из различитих дисциплина<sup>30</sup>, а одређени сегменти упућују и на другу фактографску грађу (часописну), уметничка и научна друштва или догађаје (в. Табелу бр. 3). Осим наведених, неки од најочигледнијих примера фиктивне интерпретације фактографије укључују ликове Марка Шагала, Ван Гога, Паула Реа и Артура Рембоа. Гаталичин Ван Гог се убија сачмаром у житном пољу 1889. године, док се у историјским сведочењима о уметничковој смрти

<sup>29</sup> Оригинал цитираног одељка гласи: „MARC CHAGALL IS DEAD AT 97; ONE OF MODERN ART'S GIANTS / By JOHN RUSSELL / Published: March 29, 1985/ Marc Chagall, for 75 years a prominent member of the international art scene, the originator of images that had an almost universal potency and a master of large-scale commissions that have left a permanent mark on the cities in which they were located, died yesterday at his home in St. Paul de Vence, France. He was 97 years old. During the second half of this century, Chagall had arrived at something close to ubiquity...” (Russell, интернет)

<sup>30</sup> У прилог наведеној тврдњи, наводимо селективни каталог дела и аутора на које се у роману упућује: Данте Алигијери *Пакао*; Вилем Шекспир *Сан лејтње ноћи*, *Млетачки њировац*, *Мајбей*; Бранислав Нушић *Ујез*, *Госпођа министарка*, *Београд некад и сад*; Милован Глишић *Два цванџика*; Љубинко Петровић *Девојачка клејва*; Стеван Сремац *Зона Замфирова*; Манојло Ђорђевић *Призренац Крвав јајлук*; Шарл Бодлер *Цвеће зла*; Артур Рембо *Илуминације*; Џејмс Џојс *Уликс*, *Даблинци*; Луј Арагон *Црвени фронт*; Хорхе Луис Борхес *Мийско оснивање Буенос Ајреса*, *Елеија о двориним вратима*, *Смрт Буенос Ајреса*; Јорис-Карл Уисманс *Пройив сјрује*; Марк Шагал *Мој живој*; Филипо Маринети *Манифест фуџуризма*; Теофил Готје *Предговор за њреће издање Цвећа зла*; Освалд Шпенглер *Пројаси зајада*; Сигмунд Фројд *Расјава о хистирији*, *Тумачење снова*; Пабло Пикасо *Госпођице из Авињона*; Анри Матис *Рагоси живоја*, *Појлед у доји*; Марк Шагал *Зелени мајарац и жена*, *Сеоска љодавница*, *Калварија*, *Париз кроз љрозор*, *Зима у Вишедску*, *Акти са цвећем*, *Ја и село*, *Искушење*, *Уштинуши ојушак*, *Појлед на Вишедск*, *Пурум*, *Продавац новина*; Андре Дерен *Бродови*, *Пуји који заокреће*, *Бродови у улици Колиур*, *Би Бен*, *Моси Блек Фриас*, *Весиминстерски моси I*, *Весиминстерски моси II*, *Кујачице*, *Арлекин*, *Лондонски моси зими*, *Пјеро*; Клод-Ашил Дебиси *Прелид за љојодне једној Фауна*; Арнолд Шенберг *Друји јудачки кварјет*, *Пеји оркестарских комада*; Игор Стравински *Посвећење љролећа* итд. У овом поглављу указујемо на ауторе и дела чијим су помињањем остварене семантички најсадржајније интертекстулане алузије, да бисмо у наредном сегменту студије приступили детаљнијој анализи интертекстуалних веза Шагалове аутобиографије *Мој живој* и Гаталичиног романа, као и функционалности заступљених екфраза у контексту интермедјалног читања.

наводе претпоставке да је самоубиство извршено пиштољем, 23. 7. 1890, уз податак да револвер из кога је пуцано никада није пронађен (уп. Sweetman 1990: 342–343; Walther/Metzger 1994: 669; Hulsker 1980: 480–483). У *Невидљивима* Филозоф Паул Ре себи одузима живот утапањем у реци 1901. године, док се у историографским изворима о филозофовој смрти с резервом говори о суициду и указује на вероватну смрт од повреда након пада с литице (в. Safranski 2002: 182–183). За Рембоову збирку поезије *Илуминације* (*Illuminations*) која је први пут објављена 1886. Гаталица наводи да је штампана више него деценију раније, 1874. године. Премда је међу историјским подацима забележено да је песник постао добровољни војник холандске колонијалне армије искључиво како би бесплатно отпутовао на острво Јава, након чега је убрзо дезертирао и вратио се у Француску, у романескној интерпретацији овог догађаја након што „напусти опасни живот поете“ Рембо се прикључује холандској колонијалној армији и постаје градоначелник града Салатиге (уп. Гаталица 2008: 194). У Салатиги, главном граду Централне јаванске провинције, уз комеморативну плочу и данас постоје документи који подсећају да је Рембо боравио у овом граду, али без информација о томе да је био његов градоначелник. (в. Robb 2000: 224–285). Могуће је да за поједине историјске личности Гаталица израженије користи анахронистички принцип уклапања у свет приче, што може бити случај са личношћу Џорџа/Георга Шиндлера (1929–2015) уколико је писцу послужио као прототип за истоименог вођу тима окупљеног око писца Роберта Музила (1880–1942).

Семантика наратива о модерној уметности и њеним ликовима, његова естетска и етичка компонента у *Невидљивима* произлази, дакле, из суочавања, преплитања и мимоилажења неколико стварности: једне из фиктивног домена књижевног текста, друге историографске, конвенционалне, треће ауторске и четврте, актуелне читаочеве из које се све оне крајње перципирају. Актуелном су имплицитном читаоцу, као важном романескном чиниоцу упућени бројни информативни коментари географског или историографског типа, о историји уметности и оријентацији по њеним прошлим менама. Усмереност *Невидљивих* на вањски свет (не)обавештеног читаоца, мотивисана његовом везом с (чињеничном) историјом, уједно је и један од основних индикатора за стварање алтернативне историје овог романа. А која је њена крајња намена и чему заиста све то покушаћемо да разјаснимо у наредним поглављима.

## Прилози

Табела бр. 1. Селективни каталог историјских личности из романа *Невидљиви* Александра Гаталице

|                        |                             |                         |                            |
|------------------------|-----------------------------|-------------------------|----------------------------|
| Дража<br>Михајловић    | Ерик<br>Сати                | Александар<br>Хајм      | Менахем<br>Авидом          |
| Слободан<br>Јовановић  | Николај Римски-<br>Корсаков | Габријел<br>Д'Анунцио   | Марсел<br>Пруст            |
| Николај<br>Велимировић | Франциско<br>Гоја           | Сигмунд<br>Фројд        | Пол<br>Верлен              |
| Рубен<br>Дарио         | Рајне Марија<br>Рилке       | Рихард<br>Герстл        | Стефан<br>Маларме          |
| Драгиша<br>Васић       | Хорхе Луис<br>Борхес        | Рајнер Марија<br>Рилке  | Шарл<br>Бодлер             |
| Мира<br>Сањина         | Оскар<br>Кастро             | Ханс<br>Кауфман         | Артур<br>Рембо             |
| Љубиша<br>Јовановић    | Росамел<br>дел Ваље         | Андреа<br>Молинари      | Виктор<br>Иго              |
| Михаило<br>Вукдраговић | Љузепе<br>Верди             | Теофил<br>Готје         | породица<br>Алвеар         |
| Стојан<br>Аралица      | Винстон<br>Черчил           | Жорж-Шарл<br>Уисманс    | Роберт<br>Музил            |
| Алекса<br>Челебоновић  | Ернст Лудвиг<br>Кирхнер     | Сергеј<br>Шчукин        | Роберт<br>Шиндлер          |
| Марко<br>Челебоновић   | Франц<br>Марк               | Оскар<br>Данон          | Владимир<br>Мајаковски     |
| Иван<br>Табаковић      | Макс<br>Бекман              | Патрик<br>О'Донован     | Никита<br>Балијев          |
| Богдан<br>Шупут        | Ото<br>Милер                | Артур Теренс<br>Атертон | Џорџ Робертс<br>(издавач)  |
| Љубица Цуца<br>Сокић   | Фриц<br>Тот                 | Андре<br>Бретон         | Томас<br>Ман               |
| Стеван<br>Боднаров     | Вилхелм<br>Фрик             | Рене<br>Шар             | Жан Луј Ернест<br>Месоније |
| Франо<br>Кршинић       | Адолф<br>Циглер             | Џон<br>Кејџ             | Алан<br>Боске              |

|                            |                           |                    |                               |
|----------------------------|---------------------------|--------------------|-------------------------------|
| Антун Аугустинчић          | Алфред Розенберг          | Луис Буњуел        | Марсел Дишан                  |
| Херман Печарич             | Карл Шмит-Ротлуф          | Оливије Месијан    | Ханс Арп                      |
| Петар Добровић             | Рене Магрит               | Сергеј Иљич Зилоти | Константин Бранкузи           |
| Божидар Јакац              | Волфганг Вилрих           | Јозеф Руфер        | Освалд Шпенглер               |
| Ђорђе Андрејевић Кун       | Алберт Шпер               | Рихард Герстл      | Чезаре Ломброзо               |
| Иван Горан Ковачић         | Ханс Јост                 | Теодор Бауер       | Курт Вајл                     |
| Спасоје Дакић              | Арно Брекер               | Арнолд Шенберг     | Курт Тухолски                 |
| Иван Милутиновић           | Емил Нолде                | Франц Фишер        | Марго Лион                    |
| Митра Митровић             | Кете Колвиц               | Густав Малер       | Марион Палфи                  |
| Милован Ђилас              | Ернст Барлах              | Ђорђо де Кирико    | Игор Стравински               |
| Коча Поповић               | Густав Климт              | Миша Елман         | Лудвиг Рубинер                |
| Љубо Новаковић             | Ерих Хекел                | Макс Регер         | Константин Станиславски       |
| Радоје Недељковић          | Оскар Кокошка             | Роберт Шуман       | Владимир Иљич Лењин           |
| Даворјанка Пауновић Зденка | Јозеф Гебелс              | Паул Ре            | Демјан Бедни                  |
| Радован Зоговић            | Јоаким фон Рибентроп      | Јоханес Брамс      | Михаил Шолохов                |
| Владимир Бакарић           | Адолф Хитлер              | Габријел Форе      | Максим Горки                  |
| Моша Пијаде                | Алберт I (белгијски краљ) | Клод-Ашил Дебиси   | Анатолиј Васиљевич Луначарски |

|                          |                       |                         |                   |
|--------------------------|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| Јован Христић            | Рикардо Рохас         | Николај Успенски        | Лео(н) Бакст      |
| Ксенија Роговска Христић | Рубен Дарио           | Франц Фердинанд         | Емил Фреј         |
| Јосип Броз Тито          | Алберт Гилард         | Константин Бранкуши     | Жермен Деспарбес  |
| Милан Јовановић Морски   | Камиј Сен-Санс        | Жан Молијер             | Гијом Аполинер    |
| Никола I Карађорђевић    | Карлос Марија Окантос | Фредерик Шопен          | Жорж Канидо       |
| Миливоје Костић          | Луј Арагон            | Хуан Миро               | Макс Жакоб        |
| Лазар Докић              | Пит Мондријан         | Макс Ернст              | Андре Соломон     |
| Лаза Станојевић          | Карл Мук              | Вилијам Адолф Бугро     | Блез Сандрар      |
| Милан Јовановић Батут    | Гистав Моро           | Алберт Ајнштајн         | Чарлс Малпел      |
| Милан Савић              | Сергеј Волконски      | Саша Гитриј             | Ото Брам          |
| Антони Гауди             | Амброаз Волар         | Аргур Рубинштајн        | Макс Винавер      |
| Јован Грчић Миленко      | Мелхиор де Полињак    | Албер Марке             | Марк Шагал        |
| Иван Рибар               | породица Ротшилд      | Жорж Руо                | Бела Шагал        |
| Пабло Пикасо             | Салвадор Дали         | Жорж Брак               | Густав Малер      |
| Амедео Модиљани          | Гала Дали             | Жорж-Пјер Сера          | Валентина Бродски |
| Камиј Писаро             | Пер Јакобсен          | Николај Васиљевич Гогољ | Антон Фајстауер   |
| Џејмс Џојс               | Анри Матис            | Пјер Огист Реноар       | Нора Барнакл      |
| Андре Дерен              | Едгар Дега            | Густав Ајфел            | Клод Моне         |

|                      |                        |                   |                  |
|----------------------|------------------------|-------------------|------------------|
| Винсент Ван Гог      | Емил Зола              | Едуар Мане        | Маркиз де Сад    |
| Хелен Дојч           | Алфред Адлер           | Карл Густав Јунг  | Фернанда Оливије |
| Валтер Гропијус      | Јан Сибелијус          | Ана Ахматова      | Валериј Брјусов  |
| Александар Скрјабин  | Жан-Огист-Доминик Енгр | Ђорђо де Кирико   | Едвард Григ      |
| Александар Архипенко | Рене Магрит            | Василиј Кандински | Бела Барток      |
| Казимир Маљевич      | Феручо Бузони          | Александар Блок   | Филипо Маринети  |
| Лео Штајн            | Стеван Боднаров        | Морис Равел       | Едгар Алан По    |

Табела бр. 2. *Ноћ у Вејасу*  
Шаховска партија Роберта Фишера и Ламсурена Миагмарсурена

|   |
|---|
| 1. e4 e6; 2. d3 d5; 3. Nd2 Nf6; 4. g3 c5; 5. Bg2 Nc6; 6. Ngf3 Be7; 7. O-O O-O; 8. e5 Nd7; 9. Re1 b5; 10. Nf1 b4; 11. h4 a5; 12. Bf4 a4; 13. a3 bxa3; 14. bxa3 Na5; 15. Ne3 Ba6; 16. Bh3 d4; 17. Nf1 Nb6; 18. Ng5 Nd5; 19. Bd2 Bxg5; 20. Bxg5 Qd7; 21. Qh5 Rfc8; 22. Nd2 Nc3; 23. Bf6 Qe8; 24. Ne4 g6; 25. Qg5 Nxe4; 26. Rxe4 c4; 27. h5 cxd3; 28. Rh4 Ra7; 29. Bg2 dxc2; 30. Qh6 Qf8; 31. Qxh7+1-0. |
|---|

Табела бр. 3. Селективни попис историјских часописа, друштава и уметничких догађаја из романа *Невидљиви* Александра Гаталице

|                     |  |
|---------------------|--|
| Часописи:           | <i>Трговачко-занатлијски календар, Wiener Klinische Wochenschrift, Wiener Klinische Rundschau, Sturm, Neue Freie Presse, Насион, El Hogar rason, Борба, Црни мачак, Луѓиџија, Нови леви часопис, Надреализам у служби револуције</i> |
| Друштва:            | <i>Српско културно друштво Зора, Прво психоаналитичко друштво Сиџмунда Фројда, Јесењи салон, Салон независних, Српски културни круг у Лондону, Немачко уметничко друштво</i>   |
| Уметнички догађаји: | <i>Прва изложба импресиониста (Париз, 1874), Прва изложба фовиста у Јесењем салону (Париз, 1905), изложба Дејенерисане уметности (Берлин, 1937)</i>  |

## Догађајност у идентитету: транссветовне верзије Марка Шагала



Марк Шагал у Паризу, 1930.  
(Marc Chagall à Paris, '30 © Chagall ® SABAM Belgium 2015)

Чињеница да име Марк Шагал паралелно реферише на историјску личност, али и на јунака фикционалног наратива оправдава Долежелово становиште о постојању „ликова парњака“ чија повезаност „трансцендира границе света“, као и да су „фикционалне особе и њихови стварни прототипови повезани транс-световним идентитетом“<sup>31</sup> (Doležel 2008: 29). Мотивисано наведеном тврдњом, наше даље тумачење алтернативноисторијског наратива *Невидљивих* укључује стратегије којима су догађаји, особе и хронотопи Шагалове аутобиографије *Мој животи* (*Моя жизнь*, 1923) трансформисани у ентитете фикционалног света, затим увиде у историјска својства уметникове личности и живота, с нагласком на уметничке ефекте њихове интенционалне модификације књижевним поступцима. Наведеним аналитичким концептом потврђујемо апликативност трансжанровског и трассветовног приступа роману, који заснивамо на компаративном интерпретативном моделу. Примењујући раније образложено начело идентификације (панданских релација, сличности

<sup>31</sup> Уместо за синтагму *йрансвейовни иденйийейей*, Дејвид Луис (David Lewis) се опредељује за термин *йарњак* (*On the Plurality of Worlds*, 1986), док Марголин говори о односу *йандана* (Margolin 1997). Термине *йрансвейовни иденйийейей*, *верзија*, *йарњак*, *йандан* и *двојник* у овој књизи употребљавамо за све видове транссветовних путовања јунака.

или разлика фикционалне и аутобиографске верзије), истраживачку пажњу у овом поглављу фокусирамо на различито жанровско порекло парњака, степен њихове контрачињеничне измене, мотивацију увођења, интензитет конкретизације и приповедне стратегије којима је одређена врста односа реализована. За тумачење назначених документарних и фикционалних аспеката Гаталичиног романа, најрелевантнијим се показао типолошки приступ транссветовним идентитетима књижевних јунака теоретичарке Хилари Даненберг, који разликује: екстратекстуалне верзије историјских личности присутне у различитим фикционалним и нефикционалним жанровима, затим интертекстуалне варијанте неисторијских ликова из фикционалних жанрова, као и интратекстуалне верзије ликова у једном књижевном делу, настале услед путовања из актуелног у виртуелни или кроз виртуелне светове. (Dannenberg 2008: 61)

Шири опсег грађе, који превазилази Шагалову профилизацију у роману *Невидљиви*, доприноси увидима у уметникове транссветовне идентитете заступљене у поезији 20. века, документарним и уметничким филмовима, затим у романима *Пред оїледалом* руског аутора Вењамина Каверина (Вениамин Александрович Каверин) и *Меџа Павелић: жив или мртшав* Пера Златара<sup>32</sup>, и може представљати добро полазиште за будућа истраживања трансфикционалних идентитета. Шагалова љубав према родном Витебску инспирисала је Ану Ахматову (Анна Андреевна Ахматова) на писање *Оде Царском селу*, коју је песникиња посветила свом завичају. У збирци *Широм свеџа и дубоко у свеџ* Блеза Сандрара (Blaise Cendrars) две целе песме посвећене су Шагалу (*Портрети* и *Радионица*), као и појединачни стихови других песама. Песма *Шагалови различци* Андреја Вознесенског (Андрей Андреевич Вознесенский) инспирисана је овим честим мотивом на Шагаловим сликама. Шагалу су такође посвећени стихови Вознесенскове поеме *Ров*, уз песме *Висока кайија* и *Беле сџејенице*. Још један осврт на уметников живот и дело налазимо у тексту *Историјски слободан сџих (скоро бајка)* Пимена Панчанка (Пимен Емяльянавич Панчанка), који информације о судбини Марка Шагала и других руских уметника користи за друштвено-сатиричну интерпретацију. Личност Марка Шагала тема је и следећих поетских остварења: поеме

<sup>32</sup> Како не припада основној истраживачкој теми, осврт на појављивања Шагаловог лика у поменутиим текстовима уведен је као допуна, без претензија да се изврши њихова студиозна анализа.

*Ројсож* и песме *Кроз Евроју* Гијома Аполинера (Guillaume Apollinaire); збирке песама *Онај који љовори не рекавши нишија* Луја Арагона (Louis Aragon); песме *Сликару Марку Шајалу* Пола Елијара (Paul Éluard); триптиха *Са Марком Шајалом у Сан Пол де Вансу* Арона Вергелиса (Арон Алтерович Вергелис); збирке песама *Сјаница сјрејње и љубави* Давида Симановича; песама *Зайасники* (рус.) Евгенија Јевтушенка (Евгений Александрович Евтушенко), *Марк Шајал* Роберта Рождественског<sup>33</sup> (Роберт Рождественский), *Поврајшак сновима* и *Ка љорјрејшу* Марка Шајала Ригора Ивановича Бордулина (Рыгор Иванавіч Барадулін). (према: Симанович 2008: 67–79).

Динамичан живот и необична личност Марка Шагала биле су инспирација бројним режисерима за стварање документарних и уметничких филмова: *Ејоха Марка Шајала* режисера Олега Лукашевича (Алег Лукашэвіч); *Марк Шајал - сликар из Русије* Маријане Таврог (Марианна Таврог); *Сјрасји љо Шајалу* Андреја Мелникова (Андрей Мельников); *Машија умејника* Сергеја Зарева (Сергей Зарев) и *Пејиа димензија* Марије Николајеве (Мария Николаева). Франсоа Леви Кунц (François Lévy-Kuentz) режирао је документарац *Шајал: Русија, мајарици и друји*, док је Шагалу посвећен и део циклуса *Генији и зликовци* режисерке Татјане Малове (Татъяна Малова) (*Генији и зликовци. Марк Шајал*). Од уметничких филмова с тематизацијом уметничког живота и дела, снимљени су *Умејносји љубави* режисера Михаила Минкина и *Шајал - Маљевич* из 2014. године режисера Александра Митија (Александр Митта), који претежно приказује витебшки период Шагаловог живота.

Историјски лик Марка Шагала инспирисао је и једну епизоду романа *Пред ојледалом* руског писца Вењамина Каверина (Вениамин Каверин). Настао на обимној документарној подлози и с мемоарским претензијама (њима у прилог иде ауторска напомена о минималним изменама стварносне грађе, уз експлицитну жанровску квалификацију дела као „романа-истине“), Каверинов епистоларни роман обухвата период интензивних друштвених и културних превирања с почетка и средине 19. века. Уз напомену да су због круцијалне вредности историјског материјала у писању била непотребна драстична одступања од његовог садржаја, Каверин сасвим различито од Александра Гаталице фикционалне интервенције своди

<sup>33</sup> Песма је потом преобликована и у истоимену музичку нумеру Олега Митјаева (Олег Митяев), коју је компоновао Виктор Берковски (Виктор Семёнович Берковский).

на избор најзначајнијих писама, допуну преписки неколиким сценама и анонимизацију историјских личности. Приказом кључних животних тачака сликарске Лизе Турајеве, Каверин, с друге стране, обухвата теме које су основа Гаталичиног романа, приказујући друштвено-културне и личне немире изазване настајањем модерног друштва, с опсежним увидима у развој његове уметности. Париз, Ротонда и Салон су, као и у *Невидљивима*, интернационални центри окупљања славних имена: Пикаса, Дерена, Брака, Матиса, Кандинског, Монеа, Гогена, Сезана, Луначарског и других. Конкретно у епизоди с Марком Шагалом, Матеја Илић казује Лизи своје мишљење о разлозима Маљевичевих и уметникових несугласица, којим Каверин приказује динамику уметничких праваца у модерној епохи. (уп: Каверин 1989)

У роману *Меџа Павелић: жив или мрт* причом о познатом атентату, насталој, према речима аутора, литерарном надградњом сведочења Благоја Јововића, Перо Златар умеће фикционалну епизоду о Шагаловом сусрету с једним од значајнијих романескних јунака. Од познатих чињеница Шагаловог историјског живота, аутор уноси информације о уметниковом преласку у Париз, повратку у родни Витебск, оснивању сликарске академије, напуштању Русије и посети Палестини. (уп: Zlatar 2010)

Како је Шагалов лик у Гаталичином роману изграђен поступцима понављања, модификовања и прилагођавања, затим имплицитног и експлицитног цитирања сегмената уметникове аутобиографије *Мој животи*, није тешко погодити да добро информисани читалац олако може препознати сличности и разлике ових верзија. Није, међутим, тајна ни да ће поједностављено идентификовање и претраживање фактографске грађе, уз сву сатисфакцију истраживачког посла, бити недовољни оном тумачу који трага за естетским доживљајем књижевног дела. Фактографска засићеност постмодернистичке прозе неретко доводи до таквог рецепцијског незадовољства који спречава емоционално ураћање у наративни универзум приче. Као један од ефикасних начина за превазилажење ове неумесне и нефункционалне постмодернистичке игре, у њеном вишедеценијском трајању посебно се издвојило интенционално читаочево повезивање с књижевним ликовима, њиховим искуственим или виртуелним сусретима у менталним и емоционалним рецепцијским просторима. С обзиром на раније предочен број романескних ликова, за тумачење ове везе у роману *Невидљиви*, наведено интерпретативно полазиште испрва може

изгледати донекле ирелевантно. За ефективну везу с читаоцем довољан је, међутим, само један развијенији јунак какав је Димитрије Герасимовић, који је хуманизован адекватним поступцима. Герасимов хумани (умни и емотивни) профил, уз самосвесно саопштено историјско искуство, функционишу као мотивацијска допуна умногоне невероватног животног пута. Остале мање развијене или помињане бројне ликове аутор уклапа у један надређени карактерни шаблон (изманипулисаних актера) и идејни модел (трагичног историјског света). Други развијенији јунак, Марк Шагал, у роману моделује исти посреднички Герасимов наративни глас. Уметникова карактеризација посредством Димитријевог исказа, која се уклапа у поменути идејну и карактерну шаблонизацију, круцијално одређује Шагалов идентитет у роману *Невидљиви*, чинећи га различитим од аутобиографског типа (само)обликовања. Одроз генолошких аспеката (аутобиографске и фикционалне прозе) на формирање Шагаловог транссветовног идентитета нарочито се евидентира у помереној семантици или дисфункцијама до којих долази услед идентитетског бленда и успостављених интержанровских релација. Имплицитним или експлицитним повезивањем Шагалове личности с одређеним наративним обрасцима (идеолошким, историографским, аутобиографским, мемоарским) или поетичким проседеима (сентиментално-романтичарским, реалистичким, модернистичким, неоромантичарским и постмодернистичким), Гаталица ефикасно модификује уметников аутобиографски пандан, најчешће поступком хиперболизације (преувеличавањем у функцији пародирања, банализације, иронизације, колоквијализације, жаргонизације и сл.) видљивим у Герасимовим коментарима: „Али наш млади дивљак морао се навикнути и на цивилизацију, јер само га је друштво могло учинити познатим, а не тамо неки његов Витебск од кога су му у сећању заостале једино слике у боји. [...] Беше потребно мање од године да се Шагал, као самоникла белоруско-јеврејска биљка, прими у Паризу“ (Гаталица 2008: 122). За преношење сасвим новог значења може бити довољно и да поновљени сегменти аутобиографског исказа добију ново текстуално окружење или само једну реч. У том су смислу индикативни примери аутобиографских сентименталних одељака које реципијент у фикционом модусу усваја као ироничне, још патетичније или комичне. Наведене ефекте Гаталица постиже Шагаловом директном карактеризацијом („Мрзео је Шабат, јер су га свеће гушиле, а крв се

изливала и пресијавала као најстрашнији зденац.“ – Гаталица 2008: 122), моделовњем хронотопа („а једног летњег поподнева док се црвенкаста прашина ниско ковитлала по плочицама улице Лафит, скупио је снаге да уђе и у галерију нашег старог сарадника (или боље речено корисника) Амброаза Волара“ – 122), затим хуморизацијом преузете ситуације или неке особине („Марк је молио и ридео као да ће и тај његов магарац, чим се скине са изложбе, ићи право у кланицу у улици Вожирард.“ – 126) и другим књижевним поступцима. Уметникова плашљива природа, која долази до изражаја у бројним аутобиографским деловима, често је помињана и комично обликована у Герасимовим исказима: „наш Моша није успео с њим да прозбори ни реч, јер таман кад је Амброаз мислио да започне разговор и поручи му једну слику за париску галерију, он је утекао из радње. Муку смо мучили с том његовом плашљивошћу...“<sup>34</sup> (122). Једна од развијенијих комичних ситуација, поред раније помињане анегдоте с цензором, приказује Шагалову сналажљивост у преношењу платна великог формата кроз *Кошницу* тако што их је с осталим младим сликарима натоварио на пијачна колица и потерао их ка тргу Алма као да потерује „стоку већ унапред одређену за клање“ или „марву на пазар“ (125). Наведена епизода се у уметниковој аутобиографији само укратко помиње, без сличних идејних импликација и културно-материјалистичке перспективизације уметности коју Гаталица развија.

У форми информативних коментара и каталога<sup>35</sup>, Герсим убрзаним темпом открива појединости из Шагаловог живота, поступком нагомилавања података, препричавања или парафразе уз вишеструко истицање „поузданости“ своје перспективе. На њу се редовно упућује уводним синтагмама „сазнао сам“ („Сазнао сам и како се породица Шагал хранила, и како је преживео пегавац, и како је могао да се утопи.“ – 122) или

<sup>34</sup> Своје шетње улицом Лафит, одушевљење Сезановим, Монеовим, Писаровим платнима, опчињеност Воларовом радњом, али и страх од неуспеха пред ауторитетом познатог галеристе Шагал у аутобиографији приказује без удела наведених поступака: „Нисам се усуђивао да уђем унутра [...] Наслањам се на излог, приљубивши нос, и одједном сударам се са самим Воларом. [...] Он је сам усред радње, у огртачу. Страх ме је да уђем. Има мрзовољан изглед. Не усуђујем се“ (Šagal 1999: 107–108).

<sup>35</sup> Уп: „Научио је француски, упознао се са Аполинером (кога смо наговорили да му посвети поему) [...] скупио је снагу да уђе у галерију...“ (Гаталица 2008: 122). Аполинерова наклоњеност Марку Шагалу и песникова иницијатива за познанство с трговцем Валденом, који ће Шагалу обезбедити чувену берлинску изложбу у просторијама часописа *Der Sturm*, припада домену утицаја невидљиве организације.

наглашеном персонализацијом („Са Амброазом сам лично разговарао“ (122; истакла J. M.) и сл.). Употреба каталога је естетски функционална јер Шагалов живот приказује као таксативни низ унапред предвиђених догађаја, што одговара идејном концепту романа. У истом семантичком контексту, Шагалов избор наслова *Мој животи* (с нагласком на присвојну заменицу „мој“) добија на ирелевантности, на коју је Александар Гаталица очигледно рачунао приликом одабира адекватног документа. Веродостојност Герасимовићеве приче у роману редовно поткрепљују пропратни коментари о беспрекорној обавештености контролора модерне уметности или честа позивања на сведоке из тимова који спадају у категорију најрелевантнијих извора информација. Једну од таквих „поузданих прича“ у наредном примеру уводи метатекстуални коментар с деиктичком синтагмом, којим се тематизује селективност како приповедачаевог, тако и ауторског приступа: „Оно што сам сазнао о Марковој породици и детињству у витебском гету могло би да напуни странице *ове књије*, али овде ћу ти издвојити само најзанимљивије“ (121; истакла J. M.):

Марков отац био је помоћни радник на стоваришту харинги, а његов деда месни рабин. Сазнао сам све и о осталим члановима породице Шахалај: ко му је била мајка, браћа сестре, ујак Зусја, чак и врло пиктуралне тетке (Мусја с дугачким, Гутја с кратким и зубастим носем и Каја готово без носа, само с врећастим носницама изнад усана). Но, Шагал је изгледа највише запамтио дедину кућу. Није заборавио коже које су се сушиле као рубље, уз које се он молио за душе животиња којима је пуштена крв [...] Највише је волео пожаре<sup>36</sup> у Гету, када би се пењао на кров и гледао пламен који је лизао на крововима од кукурузовине и ватрогасна кола која су уз завијање сирена хитала кроз село.<sup>37</sup> (121-122)

<sup>36</sup> У аутобиографском исказу Шагал такође препричава како се пред вече пењао на кров не би ли боље осмотрио град захваћен пожаром: „Толико волим пожаре [...] Још дража, милија, постала ми је моја родна кућа“ (Šagal 1999: 37).

<sup>37</sup> Наведени одломак је скраћена и ауторским претензијама прилагођена верзија уводног дела Шагалове аутобиографије, с прецизним описом уметникових тетака и згражавања над призором клања крава: „Сурово су клали краве, а ја сам за све молио опроштај. Коже су се ритуално сушиле, уз нежне молитве, молиле су оно небо, горе, да опрости грехе њиховим убицама.“ (Šagal 1999: 18); „једна (је) имала дугачак нос, добро срце и туце деце, друга нешто краћи нос и пола туцета деце, али [...] је, пре свега, волела саму себе [...] Трећа са носем као нека Моралесова слика, имала је троје деце од којих је једно било мутаво, друго глуво, а треће још у стадијуму формирања.“ (21)

Поређењем садржаја Шагалове аутобиографије и Гаталичиног романа, посебно у сегментима посвећеним уметниковом детињству, долазе до изражаја одређена прекорачења у погледу Герасимовог знања. У следећем цитату с исценираним сукобом Марка Шагала, Пабла Пикаса и Жоржа Брака<sup>38</sup> се прекорачење у виду нараторовог знања мотивише позивањем на „дојаву“ колеге Бронислава, активисте задуженог за сликареве противнике:

Шагал се једног поподнева дуго расправљао са Жоржом, Браком, а у тај све непријатнији разговор укључио се и Пабло Пикасо. Сва тројица стајала су испред барака Салона независних и ту на тргу Алма викали неком смешном мешавином шпанског, француског, руског и јидиша. Сустизале су се ту, као у некој прасветској кошници, речи мекане као 'искусство' и 'nuage', с грубим и претећим као 'кинцал', 'descubrir' и 'orden'. Бронислав ми је касније све дојавио, а ја сам му дао дозволу и за оштрије акције. (123; истакла Ј. М.)

Попут историјског Шагала, његов пандан у роману *Невидљиви* детињство проводи у кварту сиромашних Јевреја, уметников отац је такође продавац и помоћник на стоваришту харинги, а из раног периода обема верзијама јунака нарочито остаје у сећању дедина кућа. Чињеница да је најмлађим Шагаловим данима у аутобиографији посвећен већи број страница и да оне броје знатно више ликова није занемарљива јер указује на селективни и интенционални приступ у њеној фикционалној реинтерпретацији. Док је опис Шагалових тетака и ујака у роману дат успутно (у коментару парентези), аутобиографски исказ садржи њихов много прецизнији физички и психолошки портрет, а слично је и с портретисањем ујака Зусје, чије детаљно приказивање показује да се ради о веома важној личности из Шагаловог живота (реч је, наиме, о једином породичном члану који је подржавао уметников сликарски позив). У роману се, међутим, запажа и сасвим другачији, редуccionистички приступ (у поређењу с осталим теткама најмлађој тетки Маруши Шагал посвећује највише пажње, док је Гаталица уопште не помиње).

---

<sup>38</sup> Сам вербални сукоб са „фугом“ помешаних језика директно је омаж на помешане језике који се спомињу на почетку Кишове приче „Нож са дршком од рижиног дрвета“ (први пасус), уз навођење тврде речи „кинцал“ и додатак осталих речи које се код Киша не спомињу.

Преузете или модификоване аутобиографске одељке и сегменте посвећене Шагаловој карактеризацији, понекад прекидају уметнути пасуси с приближеним позицијама аутора и наратора. Такав је случај с етничко-имаголошким коментаром упућеним вантекстуалном свету, попут „код Срба менталних обољења практично нема, јер се све психичке бољетице скривају по кућама као стидно изопачење породица“ (51), као и с афористичким формама:

Писма су као лутајуће боце. Ми само мислимо да их пишемо, лепимо шарене марке на коверте и одашиљемо их препорученом или авионском поштом. Моје мишљење је да се писма заправо сама пишу, својевољно и неретко бахато проналазе пошиљаоца и примаоца, и потом тај папир приморавају да их пише и чита, па чак и узајамно један другом одговара. (10)

У уводном делу исказа о Шагаловом детињству аутор се открива метатекстуалним коментаром, у индиректном упућивању на текст „књиге“ уместо на приповедачеву епистоларну форму: „Оно што сам сазнао о Марковој породици и детињству у витебском гету могло би да напуни све странице ове књиге, али ћу ти овде издвојити само најзанимљивије“ (Гаталица 2008: 121). Осим што коментарише новоисторијску поетику и њој својствен уметнички поступак, наведени пасус аналошком везом спаја основну тему романа („прављење“ личности/уметника и модерне уметности) и ауторски посао изградње књижевне уметности и њених ликова. Искази попут: „упознао сам га као мајка дете“ (122), претежно оловљавање Шагала само личним именом, бројне посесивне конструкције којима се одражава Герасимов однос (такође и однос тимова, али и наратора) према уметнику („мој Шагал“, „наш Моша“), као и увиди у Димитријево емотивно растројство након што „остане без уметника“ (лика), уз функције карактеризације и јачања комуникативног потенцијала наративног исказа<sup>39</sup> дефинишу, такође, ауторов однос према књижевним јунацима, али и самом стваралачком поступку:

*Мислим да је и сам лично на јеврејску опсену дибук, али бих лићера-  
тама йрејуситио да измаишјају чийаву слику: Шагал излази на перон,*

<sup>39</sup> Читајући исказе у првом лицу једине у којима се приповедач фамилијаризује с ликовима уметника, читалац лакше може усвојити јунаков однос према њима.

спушта Идочку и у ширем замаху јој показује Париз; онда грли Белу и снажно удише прљави париски ваздух помешан са испуштеном паром локомотива [...] *Можда је све било иако, али ја то не знам*, јер нисмо чекали нашег сликара на станици, иако смо напето очекивали његов повратак. (Гаталица 2008: 165; истакла Ј. М.)

Псеудоинформативни коментари назначене епизоде Шагаловог доласка на париску станицу разоткривају методе изградње фикционалних ликова, усмеравајући исказ ка метафикционалној имагинацији („али бих литератама препустио да измаштају читаву слику“), односно наративу на међи који може, мада не мора бити виртуелни или контрачињенични („Можда је све било тако, али ја то не знам...“). Саморефлективно-субјективан тип исказа главног наратора романа *Невидљиви* показује његову усредсређеност на сам чин стварања дискурса, као и свест о наративном (де)конструисању истине који кореспондирају с концептом „самообнажујућег приповедања“<sup>40</sup>.

У групу изостављених података о Шагаловом одрастању и образовању спадају следећи детаљи: заслуга вајара Гинсбурга који га препоручује мецени барону Давиду Гинсбургу, информације о адвокату Голдбергу – другом уметниковом мецени, анегдоте везане за први сусрет с Леоном Бакстом, физички и духовни портрет Макса Винавера, испољавање захвалности овом уметниковом добротвору („Винавер је од мене направио сликара. [...] Онда ме је Винавер сместио недалеко од свог стана, у Захаријевску улицу, у стан који је држала редакција листа ‘Зора.’“ (Šagal 1999: 98–99) и сл.), који је Шагалу омогућио продају слика, прикупљање новца и одлазак у Париз. Винавер и професор сликарства Лео Бакст у *Невидљивима* припадају групи активиста организације. Након четвородневног путовања до интернационалне престонице уметности, Шагал долази на *Gare de l'Est* у Паризу и приступа Салону независних, где ће га у фикционалној и измењеној варијанти сачекати Димитрије Герасимовић.

---

<sup>40</sup> Према Долежелу у „самообнажујућем приповедању - општепознатом под називом метафикција - чин аутентизације поништава се тако што бива ‘огољен’. Сви поступци стварања фикције отворено се предочавају. Самообнажујућа приповест радикална је манифестација моћи књижевности да генерише нови смисао тако што се размеће властитим скривеним конвенционалним темељима. У парадигматичном случају метафикције, текст у исти мах конструира и фикционални свет и причу о његовој конструкцији“ (Doležel 2008: 170).

По питању основних информативних садржаја, оба текста садрже исте оквирне податке о уметниковом животу. Шагал 1907. године одлази у Петроград да учи сликарство и тамо упознаје будућу супругу Белу. Затим похађа уметничку школу Леона Бакста и представља се првом посланику у Думи, Максу Винаверу. У престоницу светске уметности одлази 1910. године где стиче бројна познанства и пријатеље (у роману активисте Невидљивих) Блеза Сандрара, Гијома Аполинера и Жоржа Канида. С доласком у Париз уметников стил поприма нове одлике, на које и Гаталица указује. Дескриптивне импресије о Паризу и Шагалово искуство града (превасходно осећања страха, опчињености париском атмосфером и лепотом уметничких музеја) аутор романа *Невидљиви* најчешће додатно сентиментализује, придајући овим наративима иронично-цинична и патетична значења. Ако имамо у виду да је прва Шагалова изложба организована у време када су у Берлину већ били афирмисани кругови немачких експресиониста, наредна констатација Шагаловог пријатеља Рубинера да су његова дела створила експресионизам у овом граду, несумњиво је интенционално наведена у Шагаловој аутобиографији и стога оправдава савремени, проблемски приступ аутобиографској самофигурацији јунака који се сагледава као „фикционално ја“:

Из Немачке песник Рубинер, мој добар пријатељ, писао ми је: ‘Да ли си жив? Говоре да си убијен у рату.’ Знаш ли да си овде славан. Твоје слике су створиле експресионизам. Продају се врло скупо. Ипак, не рачунај на новац који ти Валден дугује. Он ти неће платити јер сматра да ти је слава довољна.’ (Šagal 1999: 176)

У нешто колоквијалнијој и парафразираној форми, цитирано Рубинерово писмо садржи и роман *Невидљиви*:

Отишао је у Берлин и сусрео се са песником Рубинером који је на Александаров наговор сео и Шагалу написао писмо. Писао му је отприлике овако: ‘Где си, Мошо? Говоре да си убијен у рату. Знаш ли да си овде славан? Твоје слике су створиле експресионизам. Продају се врло скупо.’ Када је добио такву пошту, Шагал се, наравно, упутио у Берлин. Тамо се срео са колекционаром Хервартом Валденом, који му, међутим, није дао ништа од зарађеног новца, јер је сматрао да је нашем сликару довољна слава. (Гаталица 2008: 167)

У обе верзије почетком Првог светског рата уметник се враћа у Москву како би подржао свој народ, али због слабе телесне грађе не постаје војник. Током послератног периода 1917. године Шагала именују за комесара уметности области Витебска, након чега оснива академију коју ће похађати знаменити руски авангардисти, а међу њима и Казимир Маљевич. Према историјским сведочанствима, Шагалов рад у новооснованој уметничкој школи прате бројне интриге узроковане непријатељским односом с Маљевичем које уметник не наводи у аутобиографији, а не интерпретира их ни Александар Гаталица. Године 1919. Шагал одлази у Москву и тамо ради на декорацијама за јеврејско позориште Грановског. Према историчари уметности истичу значај овог акта због новостеченог Шагаловог осећаја за сценски карактер, који ће постати одлика каснијег његовог стваралаштва, поменути део у наративни универзум *Невидљивих* Гаталица уноси са сасвим другачијом интенцијом. Наговештај о уметниковом негодовању „представа у реалистичком стилу Станиславског“ (Šagal 1999: 165) аутору је послужио као инспирација за интензивирани приказ позоришних сукоба преко „Шагалових леђа“, којим се заплет динамизује, а прича обогађује још једним неочекиваним обртом. Прилагођен начелној идеји романа, преузети догађај постаје једна у низу планираних ситуација која ће Шагала приморати да напусти Русију и дође у Париз не би ли наставио да слика предвиђеним стваралачким током. Овом догађају је у Шагаловој аутобиографији посвећено неколико страница (уп. Šagal 1999: 165–169), док је Гаталица казивање о њему свео на један пасус, окончан метапоетичким коментаром о наглим променама модерне уметности:

За Старо јеврејско позориште Шагал је направио декор и осликао костиме за једну представу, кад га је позвало и позориште *Хадида* да уради сцену за *Дидука*, што је он, онако гладан наравно прихватио. Тако се нашао између два моћна човека – друга Грановског из Старог позоришта и друга Ваштангофа из *Хадибе*. Обојица су тек недавно одбацили стари позоришни израз и прихватили се моћног театарског реализма Станиславског, а ми психоаналитичари казали бисмо да су у немогућности да се дигну на оца Константина Сергејевича, и један и други ударили на јадног Марка. (Гаталица 2008: 164)

Након несугласица аванградних уметника и политике револуционарне власти, Шагал према аутобиографском казивању сам иницира одлазак из Русије у Париз, док Гаталица заслуге за овај догађај приписује сплеткарењима Невидљивих. Поређењем следећих навода из оба текста издвајамо још један модус фикционализације документарне грађе. Њиме се приповедачу не приписује само Шагалова активност, него и перспектива:

Када су Марку почели да се ругају и на школским седницама, кренуо је у Москву да се пожали другу Горком. [...] Друг Горки нас је примио у свом стану у Кремљу. Не знам да ли је схватио зашто смо дошли, јер се Марк тихим гласићем [...] жалио сад на овог, сад на оног. [...] Горки је читав тај галиматијас из Витебска ипак пажљиво саслушао, а ја сам за то време имао прилику да осмотрим писца романа 'Мати'. По зидовима његовог стана било је много неукусних слика, а велики књижевник лежао је поваљен на кревету и пљувао час у марамицу, час у пљуваоницу. (Гаталица 2008: 159)

Десило ми се једанпут да одем и код Максима Горког, кад сам морао да предузимам неке кораке [...] Ушавши код њега, приметио сам на зидовима толико неукусних слика да сам помислио како сам погрешно врата. Лежао је на кревету и пљувао час у марамицу, час у пљуваоницу. (Šagal 1999: 143)

На путу за Париз Шагал се задржава у Берлину, где ствара серију илустрација за аутобиографију коју је написао у Русији. Шагалов први учитељ сликања Лео Бакст је у свету приче наменски лик за тематизацију друштвено-политичког прилагођавања уметничког поступка (утицају совјетске авангарде). Наруџбина илустрација за Гогољеве *Мртве душе* у аутобиографском исказу има улогу кључног окидача за стицање Шагалове светске славе. До Другог светског рата Шагал (у роману *Невидљиви* према предвиђеном сценарију тимова) наставља да путује по Француској, Блиском истоку (како би прибавио материјал за илустровање Библије коју ради за Волара), Холандији (да би видео Рембранта) и Пољској, а 1941. године емигрира у Њујорк. Током рата колекционарка Пеги Гугенхајм потпомаже финансирање миграција уметника из окупираних земаља: Макса Ернста, Андреа Бретона и многих других, међу којима се нашао и Марк Шагал. Уметника, потом, хапси вишијевска полиција након што на Фрајево убеђивање напусти стару колибу у француском селу

Горд и емигрира у Америку. У фикционалном и историографском наративу Шагала пуштају на слободу тек након Фрајеве претње о обавештавању америчких власти и *Њујорк ѿајмс*-а о уметниковом заточеништву, с том разликом што је у Гаталичином роману и ова заслуга приписана организацији Невидљивих. Са супругом Белом, Шагал је потом избегао из Француске и стигао у Њујорк јула месеца 1942. Након две године Бела умире, а овај податак приповедач *Невидљивих* допуњује ироничним коментаром: „куда ће даље и да ли у животу трпи сликарску кризу, то из болесничког кревета не могу са сигурношћу потврдити“ (Гаталица 2008: 245). Уметник се враћа у Париз 1947. године и до краја живота његов стил нису обележиле битније промене.

За разлику од аутобиографског дискурса, Шагалов лик-парњак је у Гаталичином роману уведен посредно, нарацијом јунака-приповедача којем је препуштен и чин наративне (само)презентације, а појединости о Шагаловом животу аутор неретко приписује одлукама, понашању, изгледу и животу овог лика, као што је случај у следећем наводу где се креативном игром с документарном грађом Герасим облачи у Шагалово рухо:

Оно мало ствари које сам понео [...] поцепало се, и ја сам добио локалну одећу. Обучен у народну рубашку, са чулавим волујским гуњем преко плећа и кожном торбом о рамену, имао сам изглед домаћег совјетског руководиоца. (Гаталица 2008: 158)

Обучен у рубашку, са кожном торбом под мишком, имао сам изглед совјетског функционера. (Šagal 1999: 142)

Преузети аутобиографски исповедни монолози често су препричани или парафразирани, скривено цитирани, поједини приписани аутобиографији иако нису њен део. У једној од фикционализованих, исценираних ситуација чија је стварносна основа наратив о неразумевању Шагаловог сликарског метода (у историографији се оно перципира или интерпретира као „напад“), Герасим добија улогу уметниковог браниоца, којом се мотивише њихов први сусрет. У ову причу Гаталица умеће још један стереотипни наратив о „прождрљивим уметницима и критичарима“, ироничним коментаром да су познаници о Герасимовом трошку разговор наставили уз обилну вечеру у амбијенту првог уметниковог

салона у улици Мен. Низ Шагалових реторских питања и импресија из аутобиографске исповести у роману су пренети формално модификовани и идејно прилагођени дијалогу (шире ситуацији и, у фигуралном модусу – животу) којим управља Герасим као вођа уметничког тима:

Моје питање: 'Шта очекујете од Париза?'

Марков одговор: 'Изгледа ми да у Паризу у великој мери откривам уметност заната. У то сам се свуда осведочио, нарочито у Салону независних, где сам продро у само срце француског сликарства.'

'А Русија?'

'Можда се у моју душу увукао Исток, или у мојој свести још одјекује лавез пса, али чини ми се као да су се овде богови сликарства указали преда мном. Смешно је у овој 1910-тој години поредити свако нефранцуско сликарство са француским.'

'Шта мислите о класичним сликарима?'

'Не желим више да мислим на неокласицизам Давидов или Енгров, ни на романтизам Делакрое.'

'А остали из Салона независних?'

'Не занима ме реконструкција планова Сезанових ученика и кубиста. Мислим да је сликарству потребна душа, а не коцкасте крушке.'

'Хоћете ли се вратити у Русију?'

'Нећу. Не знам. Зашто ми тамо не поклањају поверење? Зашто сам у Русији последња рупа на свирали. И због чега све што сликам изгледа бизарно, а све што они раде мени се чини сувишним? Не могу више о томе да говорим. Волим Русију...' (Гаталица 2008: 113)<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Цитирани одломак романа настао је по угледу на следеће сегменте Шагалове аутобиографије: „Зашто ми не поклањају поверење. Зашто ме уметнички кругови не признају. Зашто сам у Русији последња рупа на свирали.

И због чега све што сликам изгледа бизарно, а све што они раде мени се чини сувишно.

Не могу више о томе да говорим.

Волим Русију. [...]

У Паризу, изгледало ми је да све откривам, нарочито уметност заната.

У то сам се свуда осведочавао, нарочито у музејима, и у салонима.

Можда се у моју душу увукао Исток; или је у мојој свести одјекивао ујед пса.

Онда нисам једино у занату тражио смисао уметности.

Било је то као да су се богови указали преда мном.

Нисам више хтео да мислим на неокласицизам Давидов, Енгров, на романтизам Делакрое и на реконструкцију првих планова Сезанових ученика и кубизма.“ (Šagal 1999: 102);

Податаке о сиромашном и нестабилном уметниковом животу у Паризу, аутор је искористио за аутентизацију и усложњавање фабуларног заплета, а не за приказ тешке животне приче каквој тежи натурализоване исповест Шагалове аутобиографије, као у примерима: „И сама пијаца где сам због оскудице у новцу куповао само комад дугачког краставца...“ (Šagal 1999: 103) или: „По даскама пода распрострарене репродукције Грека, Сезана, заједно са отпацама харинге коју сам поделио на два дела, глава за један дан, а реп за сутрадан, и хвала богу, корица хлеба.“ (104) и сл. Модификацијом аутобиографских одломака Гаталица гради епизоду о Герасимовој блискости с уметником: „Шагал је на крају заплакао. Пожалио ми се да на пијаци купује по краставац, а порцију харинги дели на пола, па један дан једе делове са главом, а други парчиће с репом...“ (Гаталица 2008: 114). С истом интенцијом Гаталица често развија читаве приче из преузетих оскудних информација. Тако ће кратак аутобиографски извештај „г. Малпел ми је понудио 25 франака за слику изложену у Салону у случају да је не продам. ‘Али, одлично, зашто да чекамо‘“ (Šagal 1999: 105) након фикционе обраде бити проширен низом догађаја:

Први колекционар који је по наговору Александра Рајхмана, мог човека задуженог за будуће купце, купио Шагалова платна био је стари галериста Малпел. Малпела само наговорили да Шагалу понуди двадесет пет франака [...] у случају да његову прву слику изложену у Салону независних нико не купи по већој цени. Нисам присуствовао овој сцени, али Ото ми је пренео да је наш јуноша на лошем француском казао: ‘Зашто чековати, додајте ми одмах ти’ 25 франака’ и побегао у свој опскурни атеље у страху да му, ову за њега незамисливу своту, неко опет не украде. (Гаталица 2008: 115)

Жорж Канидо добија нешто другачију улогу од пријатељске (историјске) постајући, као близак Шагалов пријатељ, погодан параван за причу о изманипулисаном уметности. У Гаталичиној фикцији Канидо има тајни задатак да води рачуна о осталим уметниковим „пријатељима“, међу њима

---

„Продро сам у срце француског сликарства 1910.“ (103); „Ту ћу убрзо јасно видети у чему се разликује моје од француског традиционалистичког сликарства. [...] Нека једу колико хоће своје четвртасте крушке на троугластим столовима.“ (110)

о Блезу Сандрару<sup>42</sup>, Андреу Соломону и Максу Жакобу<sup>43</sup>. Аутор, стога, изоставља неколико сликаревих коментара о Каниду који га карактеришу као уметничког добротвора<sup>44</sup> (Шагал са захвалношћу, на пример, предочава како га је Канидо препоручио режисеру филмова о уметницима-сликарима). Код портрета осталих уметничких пријатеља могу се запазити знатна одступања од њихових аутобиографских пандана. У књизи *Мој животи* налазимо свега две реченице о Шагаловом пријатељу Андреу Соломону („Чујем како изговарају његово име. Његово светло

<sup>42</sup> „Блез Сандрар био је песник париских плочника и старих станица метроа са Гимарашовим металним преплетима на улазима. Марк га је звао моја ‘луча’, а ми смо то сасвим озбиљно схватили. Сандрар је био висок као светионик. Носио је цвикере који су му негде у облацима стално клизили низ знојав нос и имао поленску кијавицу која га је терала да се без престанка усекује. Носио је кошуљу наопачке и две различите чарапе, ваљда да покаже да је песник и да презире све свакодневне норме садржане у речима ‘чистоћа’, ‘уредност’, ‘поредак’. За Блеза Сандрара мислили смо да појачава Шагалов детињи дух, па је наш Жорж Канидо увек био ту да га спречи да обуче две исте чарапе, или на улици изађе без смешног жакета, који Шагала није само веселио, већ га је на неколико платана и инспирисао.“ (Гаталица 2008: 120). Наведена верзија аутобиографског одељка има информативно-иронизоване и хумористичке одлике, уведене са сасвим другачијом интенцијом и различитим рецепцијским ефектом од првобитне поетизоване форме:

„Ево још једне луче, нежне и звонке мога пријатеља Блеза Сандрара.

Кошуља хромовожута, чарапе различитих боја. Смирај сунца, беде и стихова.

Танки млазеви боја. Течност блиставе уметности.

Жестина тек рођених слика. Главе, распарчани удови, краве које лете. [...]

Он је први дошао код мене у Кошницу.

Он ми је читао своје поеме и у очи ми се смејао због мојих платна, те смо се обојица забављали.“ (Šagal 1999: 112)

<sup>43</sup> „С Максом је било најтеже радити [...] Био је – тако задригао, са ужасним задахом који је ширио из уста – заправо препредена луталица [...] никад нисмо сазнали где му је убого станиште, нити смо успели било кога да му приближимо. Но и такав, Макс је по нама имао само позитивног утицаја на лудост нашег сликара, јер га је подсећао на Русију која се и у Шагаловим мислима појављивала и нестајала негде у подземљу баш као и Макс.“ (Гаталица 2008: 120)

Уп. са: „Ево и Макса Жакоба. Он личи на неког Јеврејина...

Ево, напокон, његовог стана, његовог полумрака, улазна врата са стране – лице на двориште у Витебску...

[...] Његове су очи стално гореле и колутале. Тело му је дрхтало, стално у покрету. Одједном би се умирио. Смејао се, а његове очи, брада, руке обраћали су ми се, пленили ме.

Говорио сам сам себи: ‘Ако га будем следио, он ће ме читавог прождерати и моје кости бацити кроз прозор.’“ (Šagal 1999: 112)

<sup>44</sup> „Канидо ме је примао топло, и ја му то нећу никада заборавити. Вукао ме је тамо-амо, чак је једне вечери организовао у свом салону изложбу мојих цртежа, распострвши их по столу, фотељама, свуда.“ (Šagal 1999: 112)

лице блиста.“ – Šagal 1999: 112), док је портрет Соломоновог романеског парњака дат са много више појединости. С друге стране, уметников близак пријатељ, песник Гијом Аполинер, у роману се тек успутно помиње, у својству песника којег су чланови организације наговорили да једну поему посвети Шагалу (уп: Гаталица 2008: 122), док је већина његових особина из аутобиографије приписана Соломоновој личности<sup>45</sup>.

Портрети Шагалових незахвалних пријатеља у Гаталичином роману подсећају на малограђанске гласине чији модел „рекла-казала“ додатно колоквијализује Герасимово сведочанство, наглашавајући саморефлексивно слабе тачке и доприносећи утиску „неозбиљности“ изречене, али и сваке друге истине:

Један од њих, кога је чак именовано за заменика, време је проводио у оговарању и слању следовања хране за школу својој породици у Љозно. Једна професорка је флертовала са комесаром града Витебска и према очекивањима окренула га против Марка. Кад је он то открио, рекла му је да све то чини због њега! Трећи професор који је као и ја становао у школи, окуружио се ученицама које су биле занете ‘супрематистичким мистицизмом’, а у ствари му се подавале као робиње. Његов доскорашњи најприврженији ученик клео му се у оданост и тврдио да је Шагал његов сликарски месија, а онда је за флашу вотке прешао у табор противника. Неки школски друг му је дуговао силан новац и уместо да га врати, директора школе је опањкавао да му је дужан као ‘царска Русија.’ (Гаталица 2008: 159)

Док у исповедном, аутобиографском наративу незгоде с незахвалним пријатељима Шагал саопштава сентиментално-патетичним тоном<sup>46</sup>,

---

<sup>45</sup> „Он нам је прокрчио пут стиховима.“ (Šagal 1999: 113); „Док једе Аполинер изгледа као да пева, а јело у његовим устима одјекује. Вино је одзвањало у његовој чаши, месо крцкало под зубима.“ (114) уп. са Гаталичином верзијом: „Други пријатељ звао се Андре Соломон, а тај Соломон је, по нама, био извор смешних и драгоцених звукова [...] Соломон га је разгаљивао звуцима које је пуштао. Чинило се да је Андреово тело било лоше спојено на рођењу: коцке су му крцкале док се кретао, рука цијукала кад се неко са њим руковао. Оброци су били права разбигра, јер Соломонови звонки зуби одјекивали су док је гризао храну, не као да је мрве, већ по њој свирају. Шагал је говорио да га Соломон ‘теши сјајем његових очију’, па ни он није препуштен случајности...“ (Гаталица 2008: 120)

<sup>46</sup> „Један од њих, кога сам чак именовано за директора, проводио је време у слању пакета својој породици [...]

иза навођења свих ових ликова у роману *Невидљиви* стоји другачија мотивација, уклопљена у наивни, детињаст и склон манипулацијама уметников профил који је приповедач изградио директном карактеризацијом и наративним посредовањем: „Јесте, Шагал је имао у себи нечег дечијег, недораслог, бајколиког (баш то данас се непристојно велича)...“ (127). Гаталичин одломак садржи конвенције тривијалног жанра (популарног таблоида) којим имплицитни читалац прати „сочне“ и широкој публици занимљиве (иако нафиловане или умногоме неистините) детаље о животу једне познате личности, посебно (што је још пожељније) о њеним сукобима с блиским пријатељима. Успеху таблоидног уметка додатно доприноси и онај патетични, с информацијама о незахвалности уметникове околине. На ироничну ауторску дистанцу наведених и сличних одељака упућују приповедачеви коментари („чак“, „према очекивањима“), знаци интерпункција (узвичник у трећој реченици), комична или стереотипна поређења („подавале као робиње“; дужан као ‘царска Русија’), неодређене заменице („Неки школски друг...“), колоквијални изрази („силан новац“, „опањкавао“) и сл.

Пошто због слабе телесне грађе није примљен у војску Николаја II, уметник се сели у Петроград, где почиње с радом на војном одељењу и учествује у фебруарској и октобарској револуцији. Након што постане министар, враћа се у Витебск, оснива Уметничку школу и управља њоме. Овој обимној етапи уметничког живота у роману је посвећен свега један пасус, док у аутобиографији он заузима двадесетак страница. Различито је и што Шагалова аутобиографска исповест садржи исцрпне ретроспективне наративе с приказом психичких немира, док Герасим о њима најчешће сажето пише. Како ликови уметника у роману *Невидљиви* нису

---

Једна професорка се забављала тиме што је флертовала са комесаром града, прихватајући радо његово удварање [...]

Трећи професор који је станао у академији чак се окружио женама које су биле занете неким ‘супрематистичким’ мистицизмом. На који начин их је привлачио, то не знам.

Један други, опет мој најприврженији ученик, клео ми се пријатељством и оданостју. Уверавао ме да сам ја његов Месија. Али чим је постављен за професора, прешао је у табор мојих противника, обасуо ме погрдама и исмевањима.

Још један стари пријатељ, школски друг.

Позвао сам га да ради поред мене и да ми буде помоћник. Радио је у неком бироу.

Био је срећан и, као доказ захвалности, пожурио је да пређе на страну мојих непријатеља [...] Ругали су се овим седницама, самој школи, мени, мојим убеђењима.“

(Šagal 1999: 144)

психолошки обликовани ентитети, у том смислу њихове „недовршене“ фигуре више наликују енциклопедијским одредницама, него индивидуализованим књижевним јунацима што, између осталог, показује да је *Невидљиви* писан као роман с тезом, а не сходно конвенцијама романсираних биографија уметника (Милосављевић Милић 2010: 186 – 187).

Ако упоредимо две верзије Шагаловог лика, у светлу контрачињеничног наратива романа *Невидљиви* и материјалистичке концептуализације уметничког позива, запажамо да сликарев лик-парњак није предочен с високим степеном засићености. Самопрезентивна интенција Шагаловог аутобиографског дискурса гради романтичарски тип несхваћеног јунака, с комплетним увидом у његове унутрашње драме и трагичне доживљаје неповољних друштвено-историјских околности које су их узроковале. Редукционистички приступ Шагаловој личности у роману *Невидљиви* није базиран на оскудној психолошкој или емоционалној карактеризацији јунака, избегавању индивидуализације и сл., већ на значајном уделу стратегије потпуне деперсонализације која је социјално мотивисана и долази из невидљивог, али веома утицајног домена. Премда Шагалова фикционална биографија садржи многе податке о уметниковом јавном и приватном животу, чије навођење није својствено енциклопедијском већ књижевном дискурсу, њихово увођење у свет приче није извршено с намером да се јунак индивидуализације, него с интенцијом његове деперсонализације која заправо доприноси карактеризацији Герасима и Невидљивих као главних актера приче о Марку Шагалу. Такав је, на пример, случај са фикционализацијом цензорове посете првој уметниковој изложби којом се евидентира моћ Невидљивих, а приповедач (само)профилише као нарцис, цинични комичар и врхунски беседник. С истим учинком се реинтерпретирају наративи о Шагаловом пресељењу у Париз (које иницирају Невидљиви), затим шаблонски карактеришу уметникови историјски пријатељи (као активисти организације) или иронично префигуришу Шагалови изливи емоција и самосажалења, при чему се читаочева пажња не усмерава ка разумевању уметникових психолошких или емотивних садржаја, него ка праћењу нараторовог односа према њима.

Улогу организатора Шагаловог преласка у Европу и непосредног преговарача с Луначарским у роману *Невидљиви* има Герасим, док је покретач

наведеног догађаја у аутобиографији сам Шагал<sup>47</sup>. Шагалови негативни коментари о наркому су у фикционалној обради иронизовани употребом колоквијалних израза „било како било“, „ни к од културе“, „шта ја знам ко све још“, „обрео“ и комичним поређењем који скупа доприносе комуникативности модификованог одељка:

Лунчарски је био сељачко дете које није видело ни ‘к’ од културе кад је управо културним агит-пропом почео да се бави. Подржао га је друг Горки, друг Шолохов, шта ја знам ко све још. Били како било, он се обрео у друштву превртљивих и вероломних уметника – најгорем окружењу за њега. Зато је увек био намрштен и личио на човека кога мучи пробава. (Гаталица 2008: 156)

Идејна позадина Шагаловог сведочанства о честим комесаревим политичким посетама погодује теми неслободе и концепту глобалне контроле на којима је заснована идеја о изманипулисаној уметности. Наредни одломак Гаталичиног романа настао је изобличавањем аутобиографског наратива о нетрпељивости Шагалових сарадника у ком уметник признаје: „Истина, нисам био много стрпљив. Давао сам им реч, али знајући унапред шта ће рећи, нисам их пуштао да заврше.“ (Šagal 1999: 145), као и података о непријатним Луначарским доласцима и посетама бројних комесара који су (баш као и Невидљиви) тежили укидању уметничке слободе и њеном режимском прилагођавању.

Наш Марк био је прек као комесар. Учествовао је на састанцима *Губисџолкома (Губернијски извршни њолийички комитет)* и тамо саговорницима нестрпљиво одузимао реч, па је и у школи и ван ње направио много непријатеља. Уз све то, наставио је да слика у свом шашавом народном стилу, па су школу посетили и војни комесар, и комесар за јавне радове, и комесар за просвету – и свима њима Марк је морао да објашњава зашто су његове стене краве зелене боје и зашто се модра телад виде у њиховим утробама. (Гаталица 2008: 157)

У аутобиографији *Мој животи* Шагал казује да је руководиоцима комунистичке партије и заговореницима уметности соцреализма редовно

<sup>47</sup> Уп: „Нарком Луначарски смешећи се прима ме у Кремљу у свом кабинету...“ (Šagal 1999: 140).

полагао рачуне о мотивима са својих слика<sup>48</sup>, а забележено је и да је састанцима Губисполкома присуствовао само како би од представника градске власти измолио кредит за потребе своје уметничке школе.

Одређене делове романа Гаталица обликује експлицитним упућивањем на непостојећи садржај приписан Шагаловој аутобиографији *Мој живот*, као у следећем примеру: „На крају је успео да добије дозволу, а у аутобиографији ‘Мој живот’ написао је да му је она уручена изнебуха“ (164). Поступак лажног реферисања може сигнализирати ауторско претендовање на обавештеног читаоца посебних компетенција који ће препознати непоклапање садржаја, његове трансжанровске измене и уметничке ефекте. Петрово писмо упућено Шагалу из другог сегмента романа („Апокрифна преписка: 12 писама“) доноси још један метапоетички предлог и пример псеудодокументарног „кривотворења“ аутобиографске грађе чиме се познато (назив цензурисаног платна) преобликује у мистерију:

Кажете да сам једноставно пажљиво прочитао вашу биографију ‘Мој живот’ штампану у Паризу 1924. и одатле узео податке над којима сам домаштао неко опскурно друштво које вас је пратило и неког Герасима који их је све организовао. У реду, из Ваше биографије – у којој, узгред, срамно не спомињете све оне који су Вас уздигли – могао сам сазнати да сте прво имали атеље у улици Мен, па да сте се онда пребацили у уметничку ‘Кошницу’ у близини кланице у улици Вожирард. Могао сам у Вашим сећањима прочитати и нешто о трауматичном догађају када се на Вашем првом излагању дела појавио цензор, али како сам могао знати да је он хтео да забрани Ваше дело ‘Зелени магарац и жена’ када то *не спомињете у својој аутобиографији*. (Гаталица 2008: 279; иста такла Ј. М.)

Осим што олакшавају изградњу „саморефлексивног“ типа дискурса (Doležel 2008), метапоетички коментари обликовани сличним псеудодокументарним поступцима доприносе рецепцијском динамизму јер читаоца

---

<sup>48</sup> Наведена сведочења Шагал поентира фигуралном конструкцијом питања: „Зашто је крава зелена, зашто коњ лети у небо, зашто?“ (Šagal 1999: 141); „Не питајте ме зашто сликам у плавом или зеленом, или због чега се теле види у стомаку краве, итд.“ (140).

доведе у амбивалентан положај, узрокован непрекидним (само)проценама<sup>49</sup> и колебањима о поузданости исприповеданог. Читаочево дистанцирање подједнако (циљано) изазива невероватна биографија главног јунака, чију комплексност не покрива нефантастична жанровска матрица, премда је она конструктиван ослонац израженим иронијским структурама романа. Смена наратора и тачке гледишта у последања два романескна сегмента гарантује аутентичност Герасимове приче, али реципијента остављају на истом лиминалном положају. Исти учинак има и шесто, Петрово писмо из другог одељка које интратекстуалним исказом понавља (подједнако непоуздане) Герасимове описе тројице Шагалових пријатеља (в. Гаталица 2008: 280). Неколико псеудодокумената приложених уз Димитријеву причу (парафразирани и непотпуни сегменти Шагаловог одговора Петру, Иванова захвалница Шагалу на прослеђеним Петровим писмима из 1956. године и због доласка на Герасимову сахрани) у другој и трећој романескној целини имају исту функцију.

Без обзира на читаочева удаљавања од потпуног поверења према свим приложеним причама (која су резултат интенционалног ауторског ангажовања), важно је истаћи да нарацију најобимнијег сегмента романа *Невидљиви* (чији је део већина наратива о Марку Шагалу) развија приповедач испољене непоузданости којом се ипак не умањује њена релевантност, комуникативни и реторички потенцијал. Функционално прожимање садашње, прошле и будуће временске перспективе у роману има ефикасан реторички учинак јер обилна ретроспективна нарација твори интригантну „апокрифну историју модерне уметности“ (Милосављевић Милић 2010: 183), док бројни антиципативни наративи импликују њену садашњу и будућу – читаочеву стварност. Реторизацију хронотопских приближавања рецепцијског и фабуларног контекста омогућавају употребљене деиксе (сада, овде, ево, ето итд.), као у примерима: „Ето, први пут сам ставио Ваше пуно име и презиме у заглавље овог писма, а сада желим да начиним још један одважан корак.“ (Гаталица 2008: 23); „Ево нама у Београду праве зиме...“ (30); „Ево нас у самом ‘мрачном средишту

<sup>49</sup> Поредѐћи авантуре путовања са авантурама читања, Лубомир Долежел закључује: „Данашњи пикаро не мора напустити своју фотељу или постељу да би посетио свакојака егзотична поднебља и историјске периоде, или да би доживео којекакве узбудљиве авантуре. Да би био дословно транспонован у фикционални свет, читалац треба да пошаље тамо свог парњака...“ (Doležel 2008: 176).

ствари.“ (51); „Ето, тако сам почео посао са мојим Чивутом из Витебска.“ (117) итд. Садржај ретроспективних наратива (који, уз синхронизацију, чини други важан фабуларни рукавац Герасимове фрагментарне приче) читаоцу је неретко приближен поступком временске трансмисије, односно преобликовањем аутобиографских одељака из перфекта у презент, доминацијом презента или садашњег перфекта. Комуникативности фрагментарног исказа с заиста великим бројем информативних секвенци доприносе, свакако, исповедни тон и епистоларна форма, *Ich* наратива и хомодијегетички приповедач који је учесник и непосредни сведок приказаних догађаја.

Металепсу, иначе омиљенији поступак постмодернистичких писаца, Гаталица најочигледније користи за „преплитање различитих нивоа егзистенције“ (Doležel 2008: 272), тј. за изградњу коегзистенционалних односа између историјских и фикционалних личности. Многим металепсама романа *Невидљиви* припадају Герасимови сусрети са Шагалом, као и састајања сарадника тимова (ређе фикционалних, чешће историјских ликова) с уметницима на којима раде. Главни фикционални чинилац већине металепси у роману је приповедач Герасим, док је једна од ретких без његовог директног учешћа осмишљена као фикционални сусрет Ивана Николајевића и Марка Шагала на гробљу Пер Лашез<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> На металепсу упућује садржај Ивановог писма: „Неизмерно Вам се захваљујем и за неочекиване дарове које сте ми уручили након полагања урне: два писма мог оца Петра из 1956. године и једно своје прелепо платно које сте ми дали на дар“ (Гаталица 2008: 309).

## (Дис)функционалност екфразе и репродукција Шагалових слика

Трансмедијалне садржаје последњег поглавља романа *Невидљиви* чине репродукције помињаних Деренових, Матисових и Шагалових слика на које се у наративи реферише формом екфразе. Приложени екфрастички наративи функционални су за иронизовано-трагичне репрезентације историје модерне уметности којом се, међутим, поништава једна од њихових кључних функција, произашла из потребе за вербализацијом садржаја, естетског доживљаја и разумевања једног њеног сектора, оног визуелног, ликовног. Поједностављени описи Шагаловог платна *Зелени маџарац и жена* из 1911. године спадају у индикативне примере такве (дис)функционалне семантизације екфразе:

Две мучене креатуре, старица и нека накарада која у њу упира прстом, као да се гушају око јадне марве која је толико зелена да се гледаоцу чини да ће се сада претворити у брег или утрину. Како бива код Шагала, три прилике нису смештене ни у какав простор, већ се налазе у неком колористичком дводимензионалном свету. Иза њих је брдо индигоплаве боје са кућама у даљини које личе на сојенице грађене на леђима великог кита. (Гаталица 2008: 126)



Марк Шагал, *Зелени маџарац и жена* (1911)

Екфразе романа *Невидљиви* функционишу, дакле, као визуелна псеудодокументарна допуна наратива о креирању уметника, уметничких поступака, глобалном планирању уметности и њене рецепције. У једној од варијанти таквог семантичког хоризонта екфрастички наративи документују причу о успешном контролисању Шагалове традиционалне емоционалности, изазивањем сећања на детињство и родни Витебск у складу с великим планом невидљивих тимова. Стога се чињенице о Шагаловом маниру („готово да нема сликара које се током читавог уметничког живота заправо није померио од родитељског дома и призора родног места, као Шагал од Витебска“ – Гаталица 2008: 122), у роману *Невидљиви* схватају иронично, док је већина њих експлицитно травестијски изобличена есејистичким и/или информативним коментарима („Лисијен и Жермен, она двојица саветника за колорит, ласкали су му због боја и тврдили како оне већ у 1911. певају са платна.“ (127) и сл.). Исти учинак има пресликавање манипулативног и изманипулисаног *метода* (односно уметничког поступка) с платна *Зелени мајарац и жена* на генезу слике *Сеоска њродавница* (1911) у следећој екфрази:



Марк Шагал, *Сеоска њродавница* (1911)

Тако су Лисијен и Жермен наговорили Шагала да у свој дводимензионални свет унесе још чистих боја: боја траве за магарца и модроплава за брег биле су почетак. На платну *Сеоска њродавница* из исте 1911. Марк ће насликати свој Витебск у свим нијансама сунчане и пшеничножуте боје. Још једном ће то бити сокак у две димензије са четири бајколике куће. Неки сељак обрађиваће поље као да се испео на врх пљоснатог и

усправљеног Витебска, а облаци ће се ваљати небом као векне препеченог хлеба. (Гаталица 2008: 128)

Банализовани, дескриптивни коментар у екфрази о Шагаловом платну *Париз кроз њрозор* („у свом стилу представио [је] шарени прозор, човека са два лица налик Јанусу и мачку с људским ликом“ – 116) уведен једном од ретких амбијенталних екфрази у роману („Млади сликари обично на почетку потцене Париз, где Сена излива боје на улице, а градски кровови пресијавају у палети најлепших одсјаја.“ – 116), такође травестира ово уметничко дело. Травестијском интерпретативном моделу умногоме погодују хиперболисане форме на Шагаловим платнима које, наравно, имају сасвим другачију, естетску функцију. Хиперболисање и уопште, претеривање својствено модерној уметности, Гаталица карикира приписујући овај метод активистима Невидљивих контролора: „Наша мерила успеха на платнима била су зато најсличнија стилској фигури званој хипербола. Требало је сликара наговарити да у свему што слика претерује и то му је било једино дозвољено уметничко средство. А ми смо га обилато користили“ (127).



Марк Шагал, *Париз кроз њрозор* (1913)

Коментаришући „чудне приказе с Маркових раних париских дела“ (117) из предратног периода, Гаталица на исти начин помиње платна: *Зима у Витебску* (1911), *Калварија* (1911), *Акци са цвећем* (1911), *Ја и село* (1911), *Искушење* (1912) и *Уштинуту ојушак* (1912).



Марк Шагал, *Зима у Вишњедску* (1911)



Марк Шагал, *Калварија*  
(1911)



Марк Шагал, *Акџ са цвећем* (1911)



Марк Шагал, *Ушџинуџи оџушак* (1912)



Марк Шагал, *Ја и село*  
(1911)



Марк Шагал, *Искушење*  
(1912)

Алузивном и иронијски моделованом екфразом у коментару о Моши Шахалају „који слика рабине који лете изнад Витебска“ (147) у роману се упућује на серију слика из послератног стваралачког периода Марка Шагала (*Појлед на Вишедск, Над Вишедском, Сћари Вишедск* и сл. из 1914. године), с приложеном репродукцијом првог наведеног платна у епилошком сегменту.

Сетинг романа обухвата два предратна, ратна и послератна периода који су интерпретирани посредно, приказом дејства контекстуалних услова на генезу модерне уметности. Паралелно описивање Шагалове уметничке изложбе у Берлину и почетка рата, у аутобиографији *Мој живот* и роману *Невидљиви* подједнако интенционално антиципира ратне услове модерне уметности:

Стотинак акварела нашег сликара већ је пребачено у редакцију часописа *Sturm*, када су у Европи топови почели да се пуне гранатама. (Гаталица 2008: 128)

У две мале просторије редакције часописа Стурм, моја платна без оквира, била су збијено окачена; стотинак мојих акварела били су једноставно распрострајени по столовима.

Моја платна су се спуштала у Постдамштресе, док су у непосредној близини пунили топове. (Šagal 1999: 117)

Освртима на Шагалова ратна и послератна платна у екфразама и коментарима о измењеним уметничким стиливима (о преовладавању мрких боја, гваш-тонова и одразу ране совјетске авангарде), Гаталица посредно моделује ратни хронотоп Европе пре и после Великог рата. Промене у Шагаловим уметничким поступцима презентоване су у освртима на слике *Продавац новина* из 1914, затим *Појлед на Вишедск* и платна *Пурим* из 1918. године, односно из (после)ратног периода.



Марк Шагал, *Појлед на Вишедск* (1914)



Марк Шагал, *Пурим* (1918)



Марк Шагал, *Продавац новина* (1914)

Приказу беде, дискриминације и пљачкања Јевреја у послератној совјетској Русији, у аутобиографији *Мој животи* је додељено више пажње него у роману *Невидљиви*, где се бесмисао ратовања тематизује без директних описа конкретних друштвених и теренских сукоба. Пасажи о ратним неприликама показују како притисак историје утиче на парчање физичког и менталног живота, етике и хуманог идентитета, али и на рад организације (од једанаест Герасимових сарадника рат, наиме, преживљава свега њих седморо<sup>51</sup>). „Губљење целовитости“<sup>52</sup> (Пијановић 2015: 20), уметничке и људске, једна је од основних великих тема прозе Александра Гаталице на коју се формом екфразе, али и осталим документарним или књижевним поступцима романа *Невидљиви* упућује.

\*\*\*

Међу кључним уметничким поступцима којима су у роману *Невидљиви* реализоване модификације прототипске грађе, интертекстуалне и интермедиијалне везе чији је носилац Марко Шагал, издвајамо следеће:

- интенционално модификовање, парафразирање и редуковање аутобиографских садржаја (травестијско изобличавање, изостављање или њихово успутно помињање);
- знатно редукованија дескрипција у преузетим наративима у односу на аутобиографску верзију;
- деперсонализација Шагаловог лика, оскудна психолошка и емоционална карактеризација, изостављање уметничке самокарактеризације (чин наративне самопрезентације

<sup>51</sup> У групу естетски немотивисаних измена историографских података убрајамо непоклапање информација о датумима и узроцима смрти појединих сарадника Невидљивих (Ото Брам умире 1912. у Берлину, а не у Пољској током Другог светског рата, док композитор Емил Фреј умире 1946. године у Цириху и сл.).

<sup>52</sup> „Парадокс историјског тока, како га види Гаталичин приповедач – у томе је што историја својим бешчасћима унижава човека и свет у којем он живи. Двадесето столеће је мера те регресије и по томе је вишеструко занимљив као књижевна тема.“ (Пијановић 2015: 20)

- у Гаталичином роману припада приповедачу Герасиму, а не Шагалу);
- доминантна позиција приповедача Димитрија Герасимовића и посредно увођење Шагаловог лика његовим исказом;
  - замена и присвајање улога (радње које у прототексту обавља Шагал приписују се јунаку-приповедачу; наратор присваја Шагалову перспективу, пријатеље, положај, физички изглед, одећу, па и самог Марка Шагала);
  - концептуална интеграција историјских и фикционалних чињеница;
  - металепа (у виду коегзистенције историјских и фикционалних ликова), прекорачења, али и као показатељ нараторове (не)упућености у предмет приповедања);
  - експлицитна и имплицитна интертекстуалност;
  - цитатност (присуство скривених, означених, модификованих или дословно преписаних цитата);
  - псеудодокументовање и „кривотворење“ грађе прототекста (у виду непостојећих цитата и парафраза који се експлицитно приписују аутобиографији *Мој животи*, затим измена околности које су обликовале догађаје из уметничког живота и модификација преузетих садржаја);
  - мистификација и онеобичавање (ре)интерпретираних елемената протограђе;
  - хиперболизација, иронизација и травестирање осталих инкорпорираних (и трансмедијалних) садржаја.

Фикционалну интерпретацију аутобиографске грађе исказом главног јунака-приповедача, Димитрија Герасимовића, одликују следеће особине: фамилијаризација с историјским личностима; позивање на непосредне сведоке описаних збивања; прекорачења у погледу знања; мета-текстуални и метапоетички коментари; наглашена (ауто)поетичка свест; ретроспекције и антиципације; приближавање позиција унутрашњег и споља-шњег наратора, аутора и наратора; интендирање посвећеног и информисаног читаоца; трансжанровски релационизам, фрагментарност, афористичност и др.

У постмодернистичком значењу уметничке (не)слободе, Гаталица је своју у роману *Невидљиви* искористио за креативну фикционализацију историје и историзовање фикције. Ослобађање фикционалног наратива од историографског и историјског контекста у том је подухвату, како се показало, само привидно, јер поступком понављања, реинтерпретирања, надоградње или модификовања писац интенционално маркира позицију несумњиве зависности. Издвојеним поступцима је језик (ликовне и књижевне уметности, историографске науке) у роману *Невидљиви* приказан у инструментализованој појавности, као пропагандно средство лимитирајуће перспективизације, изобличен у својој друштвеној функционалности – и у оној естетски повлашћеној, уметничкој. Свака људска спознаја лепоте, среће или несреће, креирана дејством таквог језика, несумњиво је спекулативна.

## Аналогије са Кафкиним Процесом

*Не, слободу нисам желео. Само неки излаз; десно, лево, куд било; нисам јоси јављао никакве друје захтеве; ја макар излаз јакође био само обмана.*

Франц Кафка

Премда се односи на историју модерне уметности, друштвени феномен глобалне, систематизоване контроле као основна тема романа *Невидљиви* умногоме кореспондира с њеном интерпретацијом у *Процесу* (1925) Франца Кафке и заједничком заснованошћу на мотиву неслободе, те истоветном приступу релационизму моћи и знања. Унутар наведеног тематско-мотивског комплекса, сличности између ових романа налазимо на више планова.

На истом принципу хијерархизоване расподеле улоге заснован је поредак света приче у оба романа чији писци, такође, поступком хиперболизације романескне јунаке доводе до парадоксалних или апсурдних ситуација. Док бичеваоци из *Процеса* непрестано туку двојицу службеника, беспоговорно вршећи своју дужност („Поставили су ме за батинаша и ја батинам.“ – Кафка 1985: 83), по истом се моделу сви чланови Невидљивих (касније поборници нацистичког и комунистичког режима) профилишу као послушни пиони великог, иако нелогичног плана. Службеници Рајх-министарства су *ћућљиви и шупо одани војници који беспоговорно извршавају наређења* (Гаталица 2008: 230), а активистима комунистичког режима припадају искључиво одани и „сирови људи који су личили пре на полицајце него на познаваоце уметности“ (265). Самокарактеризација је подједнако омиљен поступак Кафки и Гаталици за ефикасни прилаз теми беспућа и представљање безизлазног положаја човека модерног доба. Управо су оне уписане у исказ двојице службеника који приводе Јозефа К., када ефектним самоетикецијама, фигурално и аналогно принципу *pars pro toto* представљају своја пословна и свака друга ограничења: „Ми смо мали *службеници* који се не разумеју много у легитимације и који с вашом ствари имају само толико везе што морају да стражаре код вас десет часова и за то добијају плату. *Ето то смо ми и ништа више...*“ (Кафка

1985: 26; истакла J. M.). На исти смисао указује Герасимово појашњење „необјашњиве“ дужности у следећем цитату:

Требало је само да радим оно што ми се каже [...] и ја сам убрзо почео ‘по дужности’ да слушам [...] казано је да само слушам оно што говори и тако сам и чинио [...] јер сам о свему што смо говорили детаљно извештавао Астрика, не добијајући од њега никакав конкретан одговор, осим једноставног ‘настави да слушаш’, што сам и чинио [...] Слушај и пренеси Астрику. То сам чинио недељама... (Гаталица 2008: 71-72)

Интертекстуално читање *Невидљивих* и *Процеса* показује преклапања и у представљеним апсурдним положајима Димитрија Герсаимовића и вратара из параболе о закону. Обојица јунака добровољно врше функцију у системској расподели друштвених улога<sup>53</sup>, симболички се њоме везујући за једно, предвиђено место (отуда се поджанровско одређење Гаталичиног романа „пикарски роман“ може читати у иронијском модусу). У једној од свештеникових интерпретација параболе, као једини могући искорак из задатог положаја наводи се одлазак у смрт која је, такође, основни узрок напуштања службе међу подређеним члановима Невидљивих. Систематизација тимова који раде на уметницима и у Рајх-министарству подсећа на распоред дужности у *Процесу*, с организованим стражарима, надзорником, иследним судијом, нижим судским чиновницима, вратарем и др. Премда је у Кафкином роману додела улога појачано мистификована и прилагођена изражено апсурдном подтексту, док је у Гаталичином роману она уклопљена у постмодернистичку текстуалну тезију, динамичну фабулу и снажнију мотивацијску мрежу, начелно су обе осмишљене као алегоријски наративи сличних елементарних чиниоца.

О расподели (не)знања у централизованим световима оба романа одлучују утицаји из невидљивог домена. Изабрани послушни појединци, такође, стичу право да буду делимично информисани, али им тај статус ипак не олакшава приближавање центру моћи.<sup>54</sup> Попут Кафкиних

<sup>53</sup> Након испричане параболе о закону, на Јозефов закључак да је вратар преварио човека, свештеник га подсећа како не треба заборавити „да је он био само вратар“ те да је као такав „извршио своју дужност“ (Кафка 1985: 176).

<sup>54</sup> На ујаково питање о положају судије који води његов процес, Јозеф К. одговара: „Он је истражни судија. [...] И опет само истражни судија. [...] високи чиновници

јунака, и Герасим тежи приступу мистериозним просторима невидљивог света у који је само привидно укључен, али његова жеља остаје неостварена. Као и појединце чије судбине (с пристанком) конструишу, животе Димитрија Герасимовића и његових колега, премда мање изражено него у системском ангажовању ликова *Процеса*, подједнако обликују исте силе. Неслобода и отуђеност су заједничка зла и бремена обе групе изманипулисаних јунака.

Према запажању Лубомира Долежела, модерни мит осликава исту несигурност *conditionis humanae* као и класични мит, али „сада када су богови мртви, људи су сами одговорни за хаотичан свет који су створили“ (Doležel 2008: 205). Као и свет Гаталичиног романа „Кафкин видљиви/невидљиви свет поседује митолошку структуру управо због тога што потцртава контраст између људског и антиљудског света“, а оба романа преносе верзију „модерног мита“ која „не пружа никакво натприродно објашњење или оправдање“ (Doležel 2008: 204). Кључни трагизам једног и другог романа произлази из чињенице да (не)хуманим светом управљају сами људи.

Роман *Процес*, као и *Невидљиви* садржи групе актера-посредника са специјалним мисијама у видљивом домену: у свету Гаталичине фикције то су тимови који раде на уметности 20. века, док су њихови представници у Кафкином роману вратар из параболе о закону и истражни судија. У оба романа видљивим извршиоцима инструкције долазе из домена који је невидљив и њима и читаоцима, а премда је неизвесно ко је извор наредби, одлуке из невидљивог домена сасвим извесно одређују егзистенцију видљивог света. У Кафкином роману суд бира оптуженике „на-сумично и каприциозно, попут неког ауторитарног режима“, при чему се видљиво „налази под влашћу и контролом невидљивог домена“, док свет Суда и свет Замка „остају вечита мистерија за житеље видљивог домена“ (Doležel 2008: 200). За разлику од *Процеса*, у Гаталичином роману извршиоци воље невидљивих интервенишу и мењају живот изабраних појединаца неприметно и ненаметљиво, без свести уметника о успостављеној контроли. Како одабрани уметници нису свесни асиметрије моћи и

---

се крију. Али он седи на председничкој столици.“, што се исказом болничарке Лени ефектно преформулише, у складу с трагедијским конвенцијама: „Све је то машта [...] у ствари он седи на кухињској столици на коју је стављено једно коњско ћебе“ (Кафка 1985: 99).

бројних манипулација, нема њихове побуне, па невидљиви домен лакше спроводи своје замисли. За разлику од ликова уметника у Гаталичином роману, Кафкин Јозеф К. је потпуно свестан асиметрије моћи, што је разлог његове одлуке да прекине борбу и препусти се наметнутој вољи.

С обзиром на то да активностима подређеног видљивог света (људи и институција) управља воља непознатих, невидљивих ауторитета, и њихову профилисаност у оба текста карактерише исти степен неодређености. За планирани естетски и идејни резултат очигледно је било довољно да се нагласи велика моћ ових доминантних фигура, позиција неприступачности, недостижности и надређености у односу с видљивим светом (што је евидентно из бројних коментара оних који спровode жеље моћних). Чињеница да светску и људску историју у Кафкином и Гаталичином роману одређује непредвидива и заправо врло проблематична воља неколицине појединаца, доприноси језовитом ефекту оба наративна универзума – теза да се језовито-дистопијска фикција обојице писаца о култури и, уопштено, цивилизацији, савременом читаоцу приказује (опасно) могућом, крајње узнемирујућа је.



## **IV ДИСКУРС МОЋИ И МОЋ ДИСКУРСА**

## Лица и наличја дискурса моћи

Након анализе књижевноуметничкиог и реторичког потенцијала контрачињеничних наратива, сагласја, мимоилажења фикционалних и историјских чињеница, њихових ефеката на имплицитног читаоца у претходним поглављима, последњу већу целину студије посвећујемо још једном виду проблемске интерпретације теме истине у роману *Невидљиви*: њеном промишљању у семантичким оквирима наметнутог знања. Тумачећи повезаност језика, знања и моћи, Хејден Вајт подсећа на Ничеово виђење историјског поља простором манифестовања воља јаких или слабих, закључивши како је њихов однос знатно закомпликован „чињеницом да се у основном закону по коме се оне остварују – у вољи за моћи, налази јединствена људска способност – свест“<sup>55</sup> (Вајт 2011: 354). Односи моћи на којима, према Вајту, почива историја људске културе, успостављени су популаризовањем специфичних концепата историјских процеса, заснованим на строго контролисаним вербалним моделима. Управо њих Вајт разобличава, показујући да се теорија историјске истине прилагођава крајњем, манипулативном циљу и планираном учинку језика. Перципиран једнозначно, искључиво с функцијом средства за конституисање различитих дискурса „у изражавању значења историје“ (Вајт 2011: 267), језик постаје „насиље које чинимо над стварима“ (Фуко 2007: 40) у процесу вербализовања различитих сегмената историјског процеса. А тај га друштвени притисак чини, међутим, и жртвом системског насиља које се над њим кроз историју људске културе врши.

Александар Гаталица романом *Невидљиви* вишеструко проблематизује и концептуализује феномен истине: предочавајући стратегије њене централизације и показујући да се значење *истиниитої* може драстично изменити, зависно од контекстуалних услова и начела перципирања. Обе наведене тематске целине писац темељи паралелно на фабуларном (дијегетичком) наративу и саморефлексивном приповедању, којим се

---

<sup>55</sup> „Људска способност размишљања и, пре свега, човекова способност да именује ствари, да их присваја средствима лингвистике, доводи до уздизања другог илузорног света, одмах поред оног првобитног, сатканог од односа пуке моћи. Историја културе на тај начин изгледа као процес у коме се слаби утркују са јакима за право одређивања како ће овај други свет бити окарактерисан.“ (Вајт 2011: 354)

изграђује надређени универзум сачињен претежно из коментара. Доводећи у везу историографију с механизмима моћи, Гаталичина алтернативна концепција историјског процеса развија представу о свету с прецизно предвиђеном „истином“<sup>56</sup>, уређеном према интересима невидљивог центра моћи. Чињеница да је чак и општепризната историја модерне уметности подложна крупним променама упућује на доминантан, релативистички концепт. Њему одговара избор првог лица једине за основни приповедни глас с којим ће „фикционални свет Ich-form приповести занавек [...] носити интензионални траг свог субјективног порекла“, а који сугерише да „[п]остојати у том свету значи постојати као мање или више аутентична виртуалност“: „Отуда је Ich-приповест прави изазов за читаоца, будући да захтева већи степен његовог учешћа у реконструкцији фикционалног света“ (Doležel 2008: 163).

Таквом, Ich нарацијом и ретроспективним контемплацијама тешко оболели Димитрије Герасимовић своје некада велике истине превалоризује као прошла и погрешна уверења и тренутком одређен, несумњиво краткотрајан доживљај историје. У ироничној интерпретацији позитивистичког залагања за велике истине, услед закаснеле, предсмртне епифаније, јунак ређа аутоироничне коментаре, највише оне о људској моћи и непоколебљивости: „Не могу да се навикнем на ово старо и болесно тело и понекад ми дође да га пустим да само иде низ воду где му је драго. Да могу бар још једном бити млад и под ноктима, и у корену власи, и у оку, као што сам још у души... Зауздао бих и и ново неверничко време као што сам умео да управљам оним старим господским“ (Гаталица 2008: 146). Истом тематиком Гаталица обликује ефектан Димитријев одлазак с романескне сцене, последњим обраћањем у тридесет трећем писму. Он је постигнут градивним антиклимаксом низањем Герасимових професионалних улога, метатекстуалним коментарима и контрастима којима јунак представља своју (не)важност у конструисању нове југословенске уметности. Герасимовићева (само)детронизација посебно долази до изражаја у поређењу с приложеним контрастираним наративима, међу којима наредни обликује хиперболисана перцепција сопствене надмоћи („ја сам био онај који је одлучивао ко ће као уметник преживети, а ко

<sup>56</sup> Фуко истиче да код тенденциозног успостављања одређеног система знања, истинити дискурс није „драгоцен и пожељан“, пошто се не може у потпуности употребити за спровођење моћи (Фуко 2007: 11).

не“), уз појачане исказе „веруј ми“, „рецимо“, „искључиво“, „упро прстом“, „допустио сам“ и сл:

Имао сам *искључиво* право да Божидара Јакца начиним важнијим од истарског графичара Хермана Печарића, *рецимо*. Одредио сам да ће најважнији вајар нове Југославије бити Антун Аугустинчић, али *да сам љезелео друјачије, тјо је мојао дијти Франо Кришинић, Стивен Богнаров или, веруј ми, било ко друји*. [...] Онај у кога сам *ја ујро љрсјом* постајао је велики. [...] Годинама сам био полубожанство, сада сам постао један од оних Швајцараца – бог. Могао сам да зауставим каријеру великих предратних сликара *само једним љојјисом*, а то сам неретко и чинио. [...] *дојусјио сам* да праве каријере наставе само Љубица Цуца Сокић и Богдан Шупут [...] Био сам господар уметности, али и више од тога. Мене су се плашили и они који су другима утеривали страх. (Гаталица 2008: 262–263; истакла Ј. М.)

Доводећи у антитетички поредак своје прошло и тренутно стање (на формалном плану прошло и садашње време), Герасим наставља: „Био сам бог уметника, био сам невидљиви творац њихове славе, а на крају сам постао пали бог [...] Уздигао сам силне уметнике, упропастио исто толико њих“ (266). Из приче о детронизованом Богу који се кретао трагичном линијом, али се успут хуманизовао постајући „*усамљени* архитекта новог југословенског уметничког космоса“ (266; истакла Ј. М.), Димитрије Герасимовић излази, дакле, самопоништен, као „бог Невидљивога“, остајући присуством *нијде*, а емотивно и духовно *љразних шака* (266).

Не, ја нисам постојао. Мене није било. Забављао сам се својим невидљивим концима као зли луткар, а моје посувраћене марионете на крају су нашле начина да се покрену и напусте марионетисту. Пакосном демјургу су у рукама остале једино оне невидљиве узице... Не видиш их? Разумем. Они постоје само за мене, јер...

Ја сам бог невидљивога. (266)

Наративни универзум у коме су људска стварност и истина резултат виспрених манипулација културним, политичким и друштвено-историјским животом, мора да обилује атмосфером борбе, окршаја и сукоба међу носиоцима жеље за увећањем власти. Након четворице ментора и

најрепрезентативнијих моћника, Герасим се издваја као најизграђенији јунак ове групе, затим долазе уметници жељни славе и власти над укусом публике, напослетку и имплицитни читалац ако тежи да укроти фрагментаран и интертекстуално веома садржајан текст. Кључни наратор и имплицитни аутор такође су у *Невидљивима* осмишљени с потенцијалном амбицијом моћника јер скупа показују жељу да надјачају своје емоције и романескне јунаке, на шта може указивати мета/аутопоетички коментар из наредног цитата:

Ми смо га створили, ми смо га водили, ми ћемо га прославити, али у томе за нас није било никаквих емоција. Добро, ја сам нешто мало заволео Марка, па можда и на његово сликарство почео да гледам са извесним симпатијама, али за мој посао то није било ни од какве важности и само сам пазио да емоције не превладају у мени и због тога не начиним неку погрешку. Сећаш се времена кад сам га остављао да гладује, па да слуша рику стоке коју су ударили маљем и сам се бори са непријатељима у сликарској школи? (168)

Демистификацијом стваралачког пута уметника главни приповедач *Невидљивих* успоставља нови наративни поредак, доприносећи, притом, мистификацији твораца модерног друштва и уметности. Није нимало случајно да су четворица управитеља Невидљивих изузетно богати људи, и да само као такви могу да успоставе систем шпијунаже за потпуно контролисање друштвеног и уметничког поретка. Мимикрисање кључне методе моћника у том послу, репресије над истином, Гаталица приказује у различитим социјалним контекстима, који се, упркос привидним разликама, руководе тенденцијом формирања асиметричне моћи, с поделом на надређене (оне који могу и знају све) и подређене (оне који мисле да знају). У том смислу Герсимова прича сугерише образац владајуће социјалне праксе према којој се знање изједначава с моћи у односу с људима, на шта наратор редовно подсећа свог саговорника: „Видиш, и даље све знам – то је знак да сам још моћан“ (186). Општој репресивној атмосфери у роману Гаталица прилагођава поступак груписања ликова, при чему значајан део становника фикционалног света не може да се ослободи наметнутих ограничења јер их уопште није ни свестан, док остали (изузев четворице из Швајцарске) поседују знање о

њима, али вођени личним интересима прихватају наметнуте егзистенцијалне услове. Овој групи ликова припадају чланови тимова Невидљивих, галеристи, колекционари и критичари уметности:

Наравно да никад не би поверовао да је већина тих купаца из 1922. као и његових следбеника изашла из наше кухиње. Током читаве те године Марк није имао праве поштоваоце и сви, али сви који су му тражили слику, држали су наш новац у рукама, или реченице које смо им ми казали у устима. (168)

Ограниченост наметнутим (не)знањем неповлашћени део фикционог света омета у правилној процени свог учешћа у историјском процесу, приватном или јавном уметничком животу. Као евидентни резултат оваквих манипулација у *Невидљивима* се представљају читави животи уметника, приказани у симболичком, минималном покрету по шаблонској матрици аутоматизованог света, која се безболно, у виду тихог насиља остварује и манифестује без трунке осећаја угрожености. Герасимови искази о управљању животима уметника доносе увид у веома широк спектар таквих, невидљивих утицаја:

- на стварање конкретних уметничких дела (попут Дереновог платна *Вестминстерски мост*);
- на честе селидбе уметника (какав је случај са Шагаловим преласком у Париз, Дереновим боравком у Лондону и др.);
- на склапање познанстава (између Шагала и Малпела, затим Вола-ра, Бакста и др.) и пријатељства (попут Шагаловог пријатељства са Жоржом Канидом, Максом Винавером и др.);
- на сукобе између ликова уметника (какав је Матисов сукоб с Пикасом);
- на професионалне и/или животне успоне (попут Шагаловог стицања славе илустрацијама за Гогољеве *Мртве душе*) и неуспехе уметника (чији је пример организовање цензорове посете Шагаловој првој изложби) итд.

Управо призори атмосфере тихог насиља припадају најефикаснијим језовитим наративима у целокупној прози Александра Гаталице. Након разоткривања механизма обмане на којима је успостављена историја

Шагалове уметности, приповедач наратере (реалног и фикционалног читаоца) ироничним тоном усмерава ка садржају енциклопедија, окарактерисаним истим дискурзивним механизмима: „А сад, доста. О осталом обавести се у енциклопедијама, јер је Марк током деценија постао њихов, а престао да буде наш штићеник“ (173). Премда интенционална интерпретација сличних дискурса као врхунских манипулативних конструкта и средстава не открива њихову крајњу сврху која остаје подједнако непозната Герасиму, аутору<sup>57</sup> и читаоцу, она упућује на свет поларизован дејственим пољем суштинских, исто тако невидљивих феномена – добра и зла кроз историју хуманитета.

Фикционални свет *Невидљивих* читаоца суочава с идејом о општој релативизацији, а романескни поредак не приказује прогрес људског знања већ арбитарне режиме његовог дискурса, који увек изнова, само под новим именом испољавају исте односе моћи. Тежећи да покаже како је свака идеја истине израз моћи, те да ниједна није заиста универзална, Александар Гаталица паралелно приказује формирање њених различитих верзија: под маском *ослобађајуће истине* (Герасимов дискурс и позитивизам), те успостављања реда и заштите од опасности (нацизам, комунизам, модерна уметност). Иако релативизиована, истина је у *Невидљивима* схваћена веома озбиљно јер се прича о смени њених модуса не прати једнострано. Предлошком о нацизму и комунизму у роману је показано како скривени дискурс моћи изнова прилагођава манипулативне методе свом делокругу чинећи доступним још један поглед на његове могуће трансформације. А читаоца *Невидљивих* он оставља у истој недоумици у којој се нашао и Мишел Фуко када је деконструисао Хегелова филозофска начела: „шта у нашој мисли против Хегела можда још увек потиче од Хегела; мора се проценити у којој мери је и наша побуна против њега, његова лукавштина“ (Фуко 2007: 54)?

<sup>57</sup> У прилог томе наводимо пишчеве речи из разговора с Татјаном Њежић: „Најгора са тајновитим стварима јесте то што не знамо шта им је циљ, па свака сумња у тајновитост лако скрене у теорију завере. То је главно мотивацијско чвориште и романа *Невидљиви*: све се догодило онако како знамо, а ипак није, и кад се осветли из опскурног угла, добија сасвим другачију нијансу“ (Њежић, интернет).

## Културни контекст модернизма (позитивизам, на(р)цизам и комунизам)

Основна фабуларна линија романа *Невидљиви* прати догађаје везане за културни контекст модернизма: кључна збивања ове епохе (позитивизам као доминантна научна метода на крају деветнаестог и психоанализа почетком двадесетог века, бројни новонастали правци у уметности, два велика рата, период комунистичке Југославије) део су Герасимове алтернативноисторијске приче. Преламајући историју модерне уметности кроз судбине готово стотину фикционализованих јунака чији су прототипови историјске личности, роман *Невидљиви* деконструира велику модернистичку културну револуцију. Појачана интроспективна свест, индивидуализована перспективизација стварности, надреалистичка начела, непосредовано и интимно искуство у уметности, те њено слободно имагинирање у свету романескне приче постају илузивни конструкти. Демистификација Париза као центра модерне уметности, рад бројних авангардних група уметника, раскид с традиционалним композиционим формулама, ослобађање „дивљих звери“, односно уметничких форми и њихових боја... – у контексту материјалистичке позадине модерне уметности у *Невидљивима* се интерпретирају као врхунске модернистичке заблуде.

Илузивни концепт Гаталица оснажује коментарима о Првом и Другом светском рату, с темом изневерених очекивања, мотивом (после)ратног хаоса и колективним ликом изгубљене генерације којем је супротстављено модернистичко схватање цивилизацијског прогреса. Представу о друштвеној атмосфери насиља Гаталица проширује приказом њеног одраза на трагичне јунаке, међу њима и на бескрупулозног Димитрија Герасимовића, која разоткрива све утопистичке заблуде модерног друштва, што овај јунак исказом самопотврђује: „Она мрачна, народњачка страна мог оца пренела се и на мене, а одрастање у Молеровој улици зарана ме је учинило склоним Еросу колико и Танатосу. Ерос ме је терао да срљам у авантуре, Танатос да проналазим мрачне везе које стоје у основи људске психе и жалосних људских односа које зовемо модерним друштвом, демократијом и напредком“ (Гаталица 2008: 28).

Животни пут и личност Димитрија Герасимовића писац осмишљава с интенцијом иронизације научно-објективних начела и метода афирмисаних на размеђи између деветнаестог и двадесетог века. За кључне етапе јунаковог развоја Гаталица бира историјски тренутак у коме позитивистичке епистеме и методе (наизгледно) губе на својој релевантности, приказујући њихову мимикричност и трансформативни процес тј. прелаз из видљивог у невидљиво стање. На Герасимово формирање пресудни утицај свакако има позитивистичка струја: по доласку у Беч јунак постаје близак психоаналитичком кругу и у њему ће, не случајно, бити примећен од стране активиста чија организација успех темељи на истим принципима. Интерпретација позитивистичких начела мотивисана је и хронотопом стасавања главног јунака, као и увођење Фројдове личности у свет приче.

Важан аспект профилизације Сигмунда Фројда у роману *Невидљиви* представља наративно посредовање приповедача Герасима. Свако Фројдово помињање у његовој исповести мотивише се јунаковим иронично-критичким отклоном према позитивистичким методама и ери владавине разума, посебно након суочавања с тежином интелектуалног живота и последица сећања у самртним часовима. Усклађени с таквим интерпретативним концептом, први редови о славном психоаналитичару иронично гласе: „Ах, Фројд. Он је био лекар. Он је био психијатар. Он је био бог!“ (48). Герасим напослетку експлицитно указује на трагичне последице угледања на позитивистичка начела и усвајања епистема чувеног психоаналитичара: „Фројд је био тај који је у мени запалио ватру сазнања, али и пламен презира према свему дотадашњем, према традицији и вери“ (48).

У наративни исказ Фројдов пандански лик Гаталица уводи када разобличава читав корпус метода позитивистичке школе, а који се преноси и с одређеним модификацијама употребљава у различитим периодима и областима људске културе. Позитивистички метод, у оквиру задатка прављења модерне уметности, почива на провереној поузданости и планираном исходу („Рад на уметнику захтевао је планирање, а кад је план једном направљен, све се одвијало по њему.“ – 168), или пак на вештим обманам: „Данас бих ти најрадије писао о томе како је било страшно у зору 6. априла 1941. [...] али било би то превелико лицемерје чак и за једној њозијивисџу, пошто ја бомбардовање нисам доживео у Београду...“

(84; истакла Ј. М.). Пошто по завршетку посла на Шагалу Герасимов метод прављења уметника постане узорни модел будућим активистима, материјална добит се помиње као важно, али не и најзначајније задовољство тог рада: јер највећу срећу јунаку, наиме, доноси титула инструктора која ће му омогућити мобилизацију и конструисање нових послушних активиста, преваходно из редова позитивиста. Гаталица такође интерпретира психоаналитички метод познат под називом „терапија причом“, који Герасимов пацијент Арман Астрик, иначе главни представник непознате четворке из Швајцарске, у тренутку сеансе вешто користи на свом аналитичару, преузимајући улогу испитивача:

Питање: Да ли сте скупљали лептирове. Одговор: Не. Питање: Да ли Вам се чини да сте се некад дигли на оца? Одговор: Ја сам га напустио. Питање: Да ли верујете у бога? Одговор: Више, не. Питање: Да ли сте позитивиста? Одговор: Од првог дана школовања на Великој школи. [...] Питање: Да ли мислите да постоје питања која је боље не постављати и на њих не давати одговоре? Одговор: Не мислим. [...] Питање: да ли бисте били спремни да напустите пријатеље и породицу? Одговор: Већ сам их напустио. Питање: Да ли бисте прихватили мало другачију праксу, докторе Герасимовичу? Одговор: Ко су пацијенти? Његов одговор: Савремени уметници. (55)<sup>58</sup>

Аналогно новом контексту стасавања будућих невидљивих активиста, у послератну верзију истог позитивистичког метода аутор уноси извесне измене (ироничне коментаре), којима се маркира делић трагичног историјског искуства ратне генерације:

Да ли сте некада препарирали животиње? Не. Да ли сте икада пожелели да обесите мачку, или сте то учинили? Пожелео јесам, учинио никад нисам, то је варварски. Да ли сте мобилизацију за Велики рат сматрали варварском? Не, похрлио сам у регрутни биро, јер сам на сукоб гледао

---

<sup>58</sup> Овај метод дословно преузима Томас Ман у роману *Доктор Фаустус*. Пишући брату Хајнриху, Ман у једном писму спомиње да се у роману намучио око компоновања сцене у којој композитор Адријан Леверкин предаје душу ђаволу, јер је хтео да избегне „хокус-покус“ призоре који би га одвукли у *јефџину нарацију*. Зато је, како наводи, преузео истоветни метод „питања-одговори“ на релацији Леверкин – Ђаво. Наведени поступак дословно је пишчев омаж тим страницама из *Доктора Фаустуса*.

као на забаву са парадама и лепим девојкама, уз нешто мало господског војевања. (179)

Тематизацију сличног историјског искуства доносе аналогije између готово истоветних метода организације Невидљивих, нацистичког, комунистичког и совјетског режима. Током посете Немачкој 1937. године, под маском представника Федерације национално одређених француских сликара и у друштву некадашњег колеге Волфганга Вилриха (преображеног у верног присталицу нацизма), Герасим обилази Рајх-министарство, постајући сведок нових мимикрија старих, али додатно разрађених репресивних метода. У овој епизоди Димитрије се суочава са специфичним иновацијама, како наводи, на плану *инжењеринџа људским душама*, што се наглашава експлицираним коментаром о паралелизму ранијих, „невидљивих“ и нацистичких, знатно очигледнијих репресија. А подигнуте на државни ниво нацистичке политике, нове методе, према речима Димитрија Герасимовића, личе „на гротескно појачану баладу коју смо ми нежно и тихо певали готово пола столећа“ (223). Расподела улога у оквиру некадашњих тимова такође је слична оној у Рајх-министарству:

Једно одељење само се старало о производњи пропагандних филмова, друго је планирало велике партијске скупове до најситнијих детаља, треће је имало списак свих уметника који треба да буду подржани, са њиховим исцрпним биографијама, склоностима и малим каприцима којима је – као да су уметници пси који се награђују, требало удовољавати све док за Немачку стварају пожељну уметност. (Гаталица 2008: 230)

Са истим, репресивним конотацијама се активности тимова око Шагала, Далија и Пикаса подударају с захтевом нациста да њихови активисти обавезно поседују листе уметникових „брижљиво скриваних болевости, противприродних склоности ка истом полу или мазохистичким уживањима, све до ожиљака на телу и списка живих чланова фамилије“ (231). На идеју о огледалском преламању метода упућује и сличност у прописаном начину поступања чланова обе организације: „То, међутим, више нису била господа наклоњена један другом и племенитој мисији већ ћутљиви и тупо одани војници који беспоговорно извршавају наређења и личе на људе који стално имају опстипацију. Једни су охрабривали нове

уметнике да праве монументалне примерке нове немачке уметности, други су системски уништавали ону расно нечисту“ (230).

Осим друштвене репресије на макроплану, односно примене метода тоталитарних идеологија у институционалном простору, њихов најтрагичнији одраз представљају приложени увиди у исту атмосферу узурпираних приватних хронотопа. Атмосферу насиља у домену приватности Гаталица показује освртом на изманипулисану „судбину“ Герасимове вољене жене Доротее Јарошинске на којој јунак, како каже, у Београду „вежба“ за посао будућег манипулатора, знатно већег домета. У роману се такође с ироничним конотацијама наводи да је након постигнутих успеха на пословном плану Герасим „сироту Елвиру“ поштедео метода примењиваних на уметницима („Сада ми није падало на памет да жена буде предмет мог хуманог инжињерства, јер су то већ увелико били моји сироти млади уметници на којима сам вежбао своју професионалну изопаченост.“ – 221), чиме писац изнова разобличава социјални контекст хуманитета. У том смислу *Невидљиве* можемо читати и као веома актуелан друштвени роман, а у Димитрију Герасимовићу, с извесним разликама, видети настављача првог у српској књижевности и данас репрезентативног јунака овог жанра – Милана Наранџића.

## На(р)цизам и комунизам

Запажајући да све области дискурса „нису једнако отворене и приступачне“ већ да су неке од њих „у великој мери брањене“ (Фуко 2007: 29), Мишел Фуко наводи три типа рестрикција везаних за људски дискурс: прву назива *шабуом њредмеџа љовора* који указује на чињеницу да немамо право да кажемо све; друга носи назив *риџуал околности љовора*, наглашавајући околности у којима говоримо о одређеним стварима; трећу забрану Фуко именује *џривилеџованим или искључивим џравом субјекџа који љовори*, а она упућује на чињеницу да о одређеним стварима не може свако говорити јер свачија реч није легитимна, нити вредна пажње (Фуко 2007: 8). Као и оне забране о којима Фуко говори, рестриктивни приступ јавном дискурсу (уметности) у нацистичкој Немачкој и на југословенском послератном простору „откривају његову повезаност са жељом и моћи“ (Фуко 2007: 7), а потпомаже их читав институционални систем, често „на присилан, понекад чак и на насилан начин“ (11), потврђујући актуелност Фукоове теорије, али и оправданост страха који је заправо

[...] страх од онога што дискурс јесте у својој материјалној реалности као ствар изговорена или написана; немир у погледу на ово пролазно постојање, коме је без сумње суђено да буде избрисано, али према временском трајању које није наше; немир да се испод ове активности [...] не осете тешко замисливе моћи и опасности; сумњиви немири који слуте борбе, победе, озлеђивање, доминације и поробљавања уз тако пуно речи, чија се грубост, након дуговремене употребе, изгачала. (Фуко 2007: 7)

Нова етапа Герасимовог живота и интерпретиране друштвене реалности даје још један одговор на Фукоово питање: „шта је тако опасно у чињеници да људи говоре и да се њихов дискурс бескрајно множи?“ (Фуко 2007: 7). У трагичним околностима света *Невидљивих* уметност и историографија не могу да искораче с политичке позорнице, постајући део глобалног поретка, одређен вољом недодирљивих ауторитета и невидљиве, централизоване моћи. А у тако осмишљеној уметности, естетско и историјско су приказани као жртве идеолошко-политичке театријализације,

у колоплету трагичних реализација њених репресивних чинова и патолошко-нарцисоидних колективних или појединачних склоности.

Нарцизам спада у групу кључних термина психоаналитичке теорије, а нарцистичко стање људске психе припада домену Фројдових највећих научно-стручних интересовања. На том пољу Фројд је истраживао како претерана самозаљубљеност функционише као друштвени феномен и у каквој је она повезаности с урођеном људском склоности ка испољавању моћи над другима. У роману *Невидљиви* нарцизам се првобитно приписује четворици невидљивих контролора чије преамбициозно пројектовање модерне друштвене стварности садржи аспекте претераног самообожавања и некритичког самоперципирања. Модернистичка начела у различитим својим, мање или више сличним формама (позитивизма, психоанализе, нацизма, стаљинизма, комунизма), у роману су представљени као културно и друштвено изузетно погодни историјски периоди за развој, модификовање и усавршавање нарцисоидних склоности чији су репрезентативни носиоци, такође, и сами ликови уметника.

Ликове уметника, као и чланове организације која их афирмише, у извесној мери одређује позитивистички дух, посебно наглашен у сегментима посвећеним нарцистичком искуству неприкосновености, потреби за апсолутизовањем једног, сопственог стваралачког манира, те у описаном осећају надмоћи из периода врхунске инспирације и славе. Тему уметничког нарцизма у роману *Невидљиви* Гаталица проблематизује доминантним иронично-циничним нотама приповедне инстанце, иза које такође стоји прича о невидљивим боговима. образујући један оквирни наратив у коме сучељава више нарцистичких убеђења, аутор најизраженије маркира оно што им је свима заједничко: заснованост на идеји о надмоћи коју дезилузионише Герасимова животна и завештајна, трагична предсмртна прича. Тема таштине уметника на сличан начин је интерпретирана и у Гаталичиној првој књизи, роману *Линије живојиа*. Окренуто поетици вајарског дела, његово пето поглавље названо „Аутопортрет“ разматра психологију стваралачког чина, доносећи причу о вајару Павлу Јовановићу који, по „налогу таштине и уверења да је живот пролазан док ремек-дело има трајну вредност“ (Пијановић 2015: 131) жртвује сопствени живот не би ли створио скулптуру вредну дивљења. Таштини у оба Гаталичина романа „није заветована само уметност, већ и сваки људски чин усмерен на нешто значајно и непролазно“ (132). Роман

*Невидљиви* је, као и *Линије живоџа* „потврда те чежње и покушај да се у потрази за немогућим, несазнатљивим и апсолутним истражују границе људске моћи“ (132).

Најфреквентнијим наративним поступцима за тематизацију нарцизма припадају корективни коментари приповедача Герасима који подвлаче дејство „невидљивих заштитника“ на све стваралачке потребе и нарцистичка предубеђења уметника. Корективни коментари такође показују да се бреме невидљивости, без обзира на бројне погодности, у нарцисоидно оријентисаном модерном људском свету ипак сувише тешко подноси: „Они арогантнији, попут Пикаса или Стравинског, и своје заштитнике бројали су у глупе обожаваоце и држали се тупаво патерналистички према покровитељима, што су наши људи, наравно, подносили све док су се старали о њима. Нешто затворенији типови уметника упорно су нам забораваљали имена и на оно мало заједничких догађаја морали смо стално да их подсећамо“ (Гаталица 2008: 165). Герасимови ретроспективни наративи видно су оптерећени освртима на тзв. *арџистичке амнезије* током које су, како наводи, уметници били занесени сопственим месијством и заборављали на своје менторе. Често истицане слабости и немоћи изманипулисаних уметника, њихова фигурација као подређених штићеника, уз упорно враћање на утицајност тимова, својеврсна су терапеутска прича повређеног нарциса Димитрија Герасимовића. У истом својству се у роману јавља још једно груписање нарцисоидних ликова, након Герасимовог признања да га је са свим његовим колегама у животу и послу једино одржавало уверење о „прављењу“ нове уметности у којој су сви славни уметници „ништа друго до глина коју ваљају међу прстима“ (166). Један од репрезентативних представника нарцистичког стања психе у целокупној друштвеној историји и Гаталичином роману *Невидљиви* свакако је нацистичка идеологија. Друштвене последице масовног ослобађања самољубља Гаталица презентује ефикасним контрастима, најпре ситуацијом у којој је спољни и контролисани ред у супротности с унутрашњим хаосом „у душама модерних уметника“ (Пијановић 2015: 220), а показало се и у потпуном несагласју са суштинским тежњама Герасимовог бића. Истој фигуралној схеми одговара контрастирање јунакове телесне, старосне слабости и илузије о овладавању натприродним моћима – стицањем нове младости и привидним савладавањем саме природе (током једног од завршних послова Герасим осећа да је „ухватио нову младост као бика за рогове“ – 263).

На апокрифну историју прекретничке модерне уметности из првих деценија двадесетог века, писац надовезује њену постисторију у нацистичком идеолошком концепту, где ће титулу нових, много очигледније наметнутих уметничких идола понети бројни Хитлерови поклоници: вајар Арно Брекер, писац Ханс Јост, архитекта Алберт Шпер, те сликари Волфганг Вилрих, Антон Фајстауер и Адолф Циглер. Вилрих, Фајстауер и Циглер се у Гаталичиној верзији јављају у улози „пребегара“ (из организације Невидљивих) који у новим околностима спознају погодности стварања још тенденциозније уметности. Представнике некадашњих немачких тимова за прављење уметника Гаталица интенционално преобликује у саме уметнике, окупљајући их око високих функционера и демистификујући уметност стварану под окриљем великог фирера, Алфреда Розенберга (једног од водећих идеолога нацистичке партије) и Јозефа Гебелса (министра просвете и оснивача Коморе Рајха за културу као установе која је потпуно управљала уметничким животом нацистичке Немачке). Овим тематским блоком писац експлицитније интерпретира начела формирања уметничких укуса и вредности, приказујући искривљен одраз социјалне функције уметности и њену важну улогу у формирању нове, нацистичке друштвене реалности.

У изопаченој преформулацији, једнако према историји романескног и историјског (ауторовог и читаочевог) света, аутократски нацистички режим (касније совјетски и комунистички) уметност користе за спровођење културног и/или етничког чишћења. О значају који је нацистички режим придавао уметности сведочи и закључак Лин Х. Николас (Lynn H. Nicholas) из књиге *Оймица Европје*, настале као резултат десетогодишњег истраживања судбине европске уметности током Другог светског рата: „Никада уметнички радови нису били толико важни неком политичком покрету и никада нису премештани у толикој размери, попут пиона у циничним и очајничким играма идеологије, похлепе и пуког преживљавања“ (Nikolas 2011: 445).

Посебну пажњу Гаталица посвећује приказу Герасимове посете нацистичкој Немачкој у којој се издваја присуство изложби *Дејенерисане уметности*<sup>59</sup>. За моделовање изложбе писац користи основне чињенице

---

<sup>59</sup> У историјском каталогу изложбе *Entartete Kunst* писало је да она тежи афирмисању политичких, расних и моралних циљева који су стајали иза анархистичких и манипулативних дела модерне уметности. На овој путујућој изложби представљено

историјског наратива, податке о њеној политичкој сврси и заступљености режимских дела која су афирмисала Хитлеров друштвени покрет. Помињу се, такође, подршка Волфганга Вилриха и Адолфа Циглера, председника огранка Коморе Рајха за културу, при организовању изложбе заплених дела модернистичке уметности која су се претходно налазила у галеријама и музејима на поседу нацистичке Немачке. Гаталица с посебном пажњом обликује хронотоп изложбе *Дејенерисане уметносџи* којом су дела реконтекстуализована и приказана као визуелно неадекватна (апстрактна, изобличена) или субверзивна (на сликама с мотивима из Првог светског рата), док су се као нови узорци афирмисали портрети херојских ликова без приказаних емоција, затим идеализоване слике немачких радника, ратника и великог вође „фирера“. Читава модерна уметност проглашена је, како Димитрије у својству ауторског наратора и сведока из прве руке наводи, уметношћу лудака, док су се Немци, „заједно са својим фирером, окренули грчким и римским узорима, реалистичком и натуралистичком кичу и лажном сентиментализму покрета *Blut und Boden*“ (223). У поређењу с приказом претходних уметничких поставки модерне уметности, у овом тематском блоку писац не развија екфразе о уметничким делима, већ се фокусира на моделовање хронотопа политизованог изложбеног простора којим се репрезентује насилно диктирање другачијих (не)уметничких вредности:

Сва изложена дела била су представљена тако да се извргну руглу. Кошкина дела била су набацана као у подруму. Поред Кирхнеровог дела ‘Војнички аутопортрет’ стајао је један ‘савршени’ портрет из Помпеје, не би ли се приметило колико уметник није знао ништа о пропорцијама људског лица. [...] Крај понеких дела [...] биле су изложене и мазарије душевних болесника, па је и необразована публика могла једноставно да их упореди. Исписане су и цене по којима су слике продате музејима,

---

је са негативним конотацијама око 650 уметничких дела. Лин Николас бележи да је изложба циљано постављена хаотично – дела су стајала у уским ходницима, исувише близу како би изгледала што безвредније, те да изложба није само циљано деградирала вредност модерне уметности, већ да ју је паралелно приказивала као учесника у великој завери против немачке државе. Део соба је био организован тематски: дела јеврејских аутора, увреда религије, дела за која се сматрало да вређају војнике, раднике и жене Немачке, док је тзв. „соба лудила“ садржала само апстрактна платна. (Нав. према: Nikolas 2011)

што је требало да покаже како су се у периоду опште беде уметници обогатили на рачун народа. (233)

Видокруг тенденциозне нацистичке уметности утиче на измену Герасимове перцепције некадашњег посла „прављења уметника“, услед чега контролисани Шагалов манир почиње да сматра „искреном сликом уметникове душе“. На изложби *Дејенерисане уметности* јунак долази и до закључка да су претходни тимови подстакли уметнике да створе заиста „оно најбоље, оно најважније и непролазно“ (235). У оквиру теме нацизма Гаталица указује на проблем највеће пљачке 20. века, како се колоквијално назива нелегално присвајање и трговина делима тзв. *дејенерисане уметности* током и одмах по завршетку Другог светског рата. Герасим, на пример, иронично коментарише како је Амброаз Волар током рата постао „нека врста специјализованог старинара и истраживача сликарства“ (246), те да је његово професионално усавршавање у препродаји дела из нацистичке Немачке спречила изненадна смрт 1939. године.

Нова времена захтевала су од „провереног позитивисте Димитрија Г.“ да из наредне тзв. „државне фазе рада на уметницима“ извуче најбољу личну корист, па убрзо након суочавања са нацистичким режимом он одлучује да уплови, како казује, у последњи чин своје животне драме (236). У завршну професионалну фазу „државног инжењеринга уметношћу“ јунак се уводи поступком самокарактеризације који изнова показује Герасимов сасвим модерно-виталистички став према животу („Ипак сам ја био стари позитивиста који се никад није задуго препуштао сузама...“ – 236), одводећи у двадесет деветом писму овог јунака у просторе новог, али не и суштински различитог друштвеног поретка.

Након Другог светског рата додатно усавршени метод контролисања уметничког живота налази своју широку примену у Француској, Белгији, потом и у Русији, где је, према процени приповедача, брига о уметности постала изговор за уништавање свих уметника. Погодности *државној инжењеринга* открива и нова југословенска власт, па је овај метод пустио дубоке корене и на њеним послератним просторима где се одиграва „последња сцена неукусног водвиља“ (252) и живота Димитрија Герасимовића. Њоме се велика пикарска авантура трансформише у причу о несрећном повратнику који је након дугог путовања светом коначни животни смисао потражио у родном Београду. Ни крајња јунакова тежња,

потрага за смислом, није, међутим, ослобођена аутоироније: „Државни инжењеринг сада је био незаменљив и као сваки пали бог и ја сам тражио своју земаљску губернију где ћу се још мало играти људима“ (250). А последању сцену свог „водвиља“ Герасим пролази као истакнути члан КПЈ-а, сарадник Јосипа Броза Тита и креатор нове југословенске уметничке сцене, у друштву фикционализованих историјских представника комунистичке Југославије. Користећи се искуствима ранијег рада на прављењу уметника, као и оним стеченим током посете Рајх-министарству, Димитрије организује „чистку“ међу предратним уметницима, успостављајући нови поредак како уметничких, тако и друштвених – искључиво социјалистичких вредности. Сходно претходним периодима модерне епохе, на југословенској сцени су уметничка продукција и њен простор уобличени сходно Лефевровом виђењу, као „друштвено произведен простор“ (Лефевр 1980), па се можда једно од најзначајнијих питања пред којим сваки читалац и ове Герасимове приче треба да застане тиче (бе)смисла неслободног друштвеног живота и његове целокупне историје, а не само уметности.

## ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Сходно начелном скептицизму модерног доба, новоисторијски правац у књижевности којем припада и роман *Невидљиви* Александра Гаталице, показује велико интересовање за саму форму и поступке формирања историјског наратива, као и за метаисторијски приступ чињеницама прошлости. У тежњи за обухватном причом писци новоисторијске прозе афирмишу жанр алтернативне историје, повезујући њиме различите технике и изворе (документарне, филмске, историографске, мемоарске, дневничке, уметничке, колоквијалне, новинске) који су у корелативном односу. Опсежан новоисторијски приступ има и обухватан резултат јер се поступцима уметничке прозе, семантички и формално не деконструишу само традиционалне књижевне, него и нелитерарне форме, попут енциклопедије, аутобиографије, мемоара, уопштено историографске и научне грађе. Следећи тезу која од Ничеа, преко Барта, Дерида, постмодерниста и теоретичара новог историзма и културног материјализма истиче да је историјска прошлост текстуално посредована, Александар Гаталица у роману *Невидљиви* деконструира конвенције историографског дискурса, њиховом апоретичном и ироничном фигурацијом. Оваквим идеолошким уоквиравањем садржаја јавне историје модерне уметности, а доводећи у питање објективни статус историографског исказа романескна прича показује сву комплексност и/или флуидност оног што називамо „истином“.

Како је основна тематска окосница романа *Невидљиви* о алтернативној историји модерне уметности обликована аналогно (под)жанру историографске метафикције, уводно поглавље књиге доноси увиде у теоријско-методолошке аспекте истраживања овог приступа. У њему износимо неколико релевантних теорија за наредни, аналитичко-интерпретативни део студије: нови историзам Хејдена Вајта, контрачињеничну (Жила Фоконија, Марка Тарнера) и когнитивнонаратолошку аргументацију (Хилари Даненберг). Као релевантно интерпретативно полазиште показала се, такође, теорија дискурса Мишела Фукоа, затим теорија могућих светова Лубомира Долежела, транссветових путовања и трансфикционалних идентитета књижевних ликова, истраживања

виртуелних и алтернативних наративних светова. До сада је у домаћој науци о књижевности пажња приликом обраде новоисторијске прозе преvasходно усмеравана ка психологији ликова, због чега допринос ове студије видимо, између осталог, и у прецизнијој анализи трансформација, поступака прилагођавања и фикционализовања конкретне прототекстуалне грађе (аутобиографских и других текстова историографског типа), посебно имајући у виду популарност наведеног стваралачког метода и актуелности новоисторијских тема у савременој књижевној продукцији с наших простора.

Нарочиту пажњу у студији посвећујемо историографском и дискурсу Герасимове истине, као варијантним наративима о историји модерне уметности. Гаталичина алтернативноисторијска концепција уметности одбацује заслуге надахнућа, талента и вештине, наглашавајући утицај њених контекстуалних услова, вештачки узрокованих радом невидљивих контролора. Уз откривање аналогија с пишчевом и читачевом реалношћу, један сегмент ове целине садржи осврт на нездрав однос уметности и њених рецепијената који репрезентује колективни лик публике.

У наредној целини истраживање проширујемо анализом поступака фикционалне интерпретације фактографске грађе која обухвата историјске личности и догађаје, књижевна дела, студије, прогласе, уметничка платна, музичке композиције, часописе, уметничка и научна друштва. Тумачење интертекстуалног контекста романа заснивамо на: 1. Титовом писму Миловану Ђиласу; 2. књизи *Бојовна њланина* Вилијема Дикина; 3. сведочењу Михајла Петровића о Куновом одношењу према имовини Бранка Поповића; 4. књизи *Позоришће у окућираној Србији: Позоришна њолићика у Србији 1941-1944* Боре Мајданца; 5. на одредници „декаденција, декаденца“ преузете из *Речника књижевних ѡтермина* (ур. Драгиша Живковић); 6. на партији светских шампиона у шаху, Роберта Фишера и Ламсурена Миагмарсурена, одиграној 1967. године, а познатој под називом *Ноћ у Вејасу*; 7. одломку чланка Џона Расела објављеном у рубрици *Obituary* часописа *New York Times*; 8. аутобиографији *Мој живој* Марка Шагала; 9. као и на роману *Процес* Франца Кафке.

У закључним разматрањима поглавља о интертекстуалним и интермедијалним везама романа *Невидљиви* чији је носилац Марко Шагал, издвајамо неке од основних уметничких поступака којима су оне реализоване, а прототипска грађа модификована. Допринос изнетих

запажања видимо у анализи транстекстуалних и трансфикционалних идентитета ликова српске новоисторијске прозе постмодернистичког усмерења. У следећем потпоглављу тумачимо (дис)функционалност екфразе у оквирима иронизовано-трагичне репрезентације историје модерне уметности и визуелног (псеудо)документовања наратива о глобалном креирању уметничких поступака. Последњи сегмент ове целине приказује још један интертекстуални слој Гаталичиног романа, освртом на аналогије с Кафкиним *Процесом*. Кључни резултати тумачења интертекстуалног и интермедијалног контекста *Невидљивих* тичу се статуса фикције и нефикције, естетских и неестетских чинилаца уметничког наратива (модерне ликовне уметности и самог романескног дискурса). Гаталичина алтернативна историја виђена је као креативно и интенционално преосмишљавање историје модерне уметности, а не као строга и научно-тенденциозна опозиција њеним историографским верзијама. У последњој аналитичко-интерпретативној целини, причу о изманипулисаном друштву и његовој уметности заокружујемо освртом на поредак моћи, тему „државног инжењеринга“ и институционалних репресија у нацистичкој Немачкој и комунистичкој Југославији.

Анализа алтернативноисторијских наратива романа *Невидљиви* у овој књизи суштински је била посвећена поетици алтеритета која је у књижевности Александра Гаталице вишеструко функционална: као књижевна стратегија, извор тема и систем спознаје (не)историјског света. Да ли су измаштани сегменти Герасимове приче истинити или лажни – питање је које подједнако укључује доживљаје ликова, читаочев и ауторски дојам интерпретираних тема, њихову естетску вредност и етичка значења. Без обзира на очигледне модификације индивидуалних историјских биографија и наглашене ауторске искорак у домене алтеритета, представљена фикција функционише као релевантна чињеница света савременог читаоца. Управо огледалско преламање улога имплицираних или експлицираних читалаца, односно унутрашњег и спољашњег нартера, аутора и приповедача, стварности и илузије чине да рецепцију романа одликују комуникативност, реторичност и динамичност. Питање применљивости историјског искуства које несумњиво преноси прича *Невидљивих* можда је једно од суштинских за одређивање човековог односа према цивилизацијској култури. Представа о суженом пољу слободног деловања, сугерисана темом историјског рецидива у којем очигледно

учествују сви активисти организације, за имплицитног читаоца може бити продуктивна утолико што делује катарзично и страховито опомињуће. Ако такво, свеукупно лоше историјско искуство, било реално или као у *Невидљивима*, умногоме надограђено и фиктивно, сугерише да у немеханичком, у овом случају уметничком доживљају, чињенице једне замишљене историје могу да опстану знатно изван привидних граница и буду изузетно важан део хуманог (читаочевог) искуства који их чини релевантним, онда је сва срећа његова, баш као и несрећа у измаштаном, у идеји – у фикцији.



## ЛИТЕРАТУРА

Извори:

Гаталица, Александар. *Невидљиви. Пикарски роман у њисмима*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.

Цитирана литература:

Ameel, Lieven, Jason Finch, Silja Laine and Richard Dennis. Urban History and the Materialities of/in Literature. *The Materiality of Literary Narratives in Urban History*. New York: Routledge, 2020, 1–16.

Andrews, Molly. Counter-narratives and the Power to Oppose. M. Bamberg & M. Andrews (Eds.). *Considering Counter-narratives: Narrating, Resisting, Making Sense*. Amsterdam: Benjamins, 2004, 1–6.

Aristotel. *О песничкој уметности*. Prev. Miloš Đurić. Beograd: Dereta, 2015.

Bart, Rolan. Diskurs istorije. Prev. Marija Panić. *Txt: studentski časopis za književnost i teoriju*, 9/10, Beograd, 2005, 38–44.

Bruner, Jerome. The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry* 18, 1–21, 1991.

Велмар-Јанковић, Светлана. *Сродници*. Београд: Стубови културе, 2013.

Dannenberg, Hilary. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008.

Dannenberg, Hilary. Fleshing Out the Blend: The Representation of Counterfactuals in Alternate History in Print, Film, and Television Narratives. *Blending and the Study of Narrative, Approaches and Applications*. R. Schneider and M. Hartner (Eds.). Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2012, 121–145.

Дикин, Ф. Вилијем Д. *Бојовна њланина*. Преузето са: [http://www.znaci.net/00001/5\\_3.htm](http://www.znaci.net/00001/5_3.htm) [28.6.2019].

Dimitrovska, Dijana. *Godine koje su otele očeve*. Преузето са: <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/aktuelno.69.html:191205-Godine-koje-su-otele-oceve> [29.6.2019].

- Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Prev. Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Fauconnier, Gilles and Mark Turner. *THE WAY WE THINK. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- Fuko, Mišel. *Poredak diskursa. Pristupno predavanje na Kolež de Fransu 2. decembra 1979. godine*. Prev. Dejan Aničić. Loznica: Karpos – Beograd: Zuhra, 2007.
- Гаталица, Александар. Темат „висока“ и „ниска“ књижевност – са наводницима или без њих?. *Лейоџис Мајџице српске*, књ. 495, св. 6, 2015, 801-805.
- Gombrih, H. Ernst. *Umetnost i njena istorija*. Prev. Jelena Stakić. Beograd: Nolit, 1980.
- Наџион, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Prev. Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996.
- Hulsker, Jan. *The Complete Van Gogh*. Oxford: Phaidon, 1980, 480–483.
- Кафка, Франц. *Процес*. Прев. Вида Печник. Београд: Просвета – Нолит – Завод за уџбенике и наставна средства, 1985.
- Каверин, Вењамин. *Прег оїлегалом*. Прев. Милица Николић. Београд: Нолит, 1989.
- Lewis, David. *O mnoštvu svjetova*. Prev. Filip Grgić. Zagreb: Kruzak, 2011.
- Liotar, Žan-Fransoa. *Postmoderno stanje*. Prev. Frida Filipović. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1988.
- Мајданац, Боро. *Позоришће у окуїираној Србији: Позоришна џолиїџика у Србији 1941–1944*. Београд: Алтера – Удружење драмских уметника Србије, 2011.
- Margolin, Uri. Characters and Their Versions. C. Andrei Mihailescu and W. Hamarneh (Eds.). *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 1996. 113–132.
- Margolin, Juri. Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva. *Reč*, br. 30, 1997, 88–100.
- Meretoja, Hanna. *The ethics of storytelling: Narrative hermeneutics, history, and the possible*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Милосављевић Милић, Снежана. Апокрифна историја модерне уметности. (Александар Гаталица, *Невидљиви*, Београд, Завод за уџбенике, 2008).

- Градина. Часопис за књижевност, уметност и културу, бр. 35-36. Ниш: Нишки културни центар, 2010, 183-189.
- Милосављевић Милић, Снежана. Негативни светови приче. *Књижевна историја*. Часопис за науку о књижевности, XLVII, бр. 155, 2015, 57-82.
- Nikolas, H. Lin. *Otmica Evrope: sudbina evropskih dragocenosti u Trećem rajhu i Drugom svetskom ratu*. Prev. Staša Bajac. Beograd: Geopoetika, 2011.
- Nježić, Tatjana. Spletkarenje sa tuđim životima. Intervju sa Aleksandrom Gatalicom. Preuzeto sa: <http://www.blic.rs/intervju/spletkarenje-sa-tudim-zivotima/hldw125> [15.8.2019].
- Пијановић, Петар. *Расправа о Гаталици*. Вршац: КОВ, 2015.
- Петровић, Предраг. *Енциклопедичност као њојички модел романа Расика Пејровића*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду, Филолошки факултет, 2012.
- Ryan, Marie-Laure. Introduction. M.-L. Ryan (Ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004, 1-40.
- Ryan, Marie-Laure. From Parallel Universes to Possible Worlds. *Poetics Today*, 27: 4. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006.
- Ryan Marie-Laure, Kenneth Foote and Maoz Azaryahu. *Narrating Space/ Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: The Ohio State University Press, 2016.
- Russell, John. *MARC CHAGALL IS DEAD AT 97; ONE OF MODERN ART'S GIANTS*. Преузето са: <http://www.nytimes.com/1985/03/29/arts/marc-chagall-is-dead-at-97-one-of-modern-art-s-giants.html?pagewanted=all> [3. 7. 2019].
- Robb, Graham. *Rimbaud*. W.W. Norton & Co: New York, 2000, 224-285.
- Симанович, Давид. Шагал и поезија XX века. *Шагаловски сборник. Вып. 3. Материјали X-XIV Шагаловских чћењениј в Вишедске (2000-2004)*. Минск: Рифтур, 2008, 67-79.
- Safranski, Rüdiger. *Nietzsche: A Philosophical Biography*. New York: W.W. Norton, 2002, 182-183.
- Schank, Roger and Robert Abelson. *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.

- Sweetman, David. *Van Gogh: His Life and His Art*. New York: Touchstone, 1990, 342–343.
- Šagal, Mark. *Moj život*. Prev. Danica Pavlović. Beograd: No limit books, 1999.
- Vajt, Hejden. *Metaistorija: istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog veka*. Prev. Ratko Radunović. Podgorica: CID, 2011.
- Zlatar, Pero. *Meta Pavelić: živ ili mrtav*. Gornji Milanovac: Grafoprint, 2010.
- Živković, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov, 2001.
- Walther, Ingo and Rainer Metzger. *Van Gogh: the Complete Paintings*. New York: Taschen, 1994.

## GATALICA'S *THE INVISIBLE*

### **The alternative history of the modern art** in the novel *The Invisible* by Aleksandar Gatalica

#### **Summary**

In this book, our attention is directed towards various events of historiographical metafiction in the novel *The Invisible* by Aleksandar Gatalica. We explore meaningful implications of historiographical metafiction through the author's interpretation of the official history of modern art. We focus on the use of figures and texts that belong to the historical reality and on the self-reflection of the text that we interpret. At the same time pointing out the problems of fictionalization of history and historicizing fiction, considering the ideological implications of narrative historiographical metafiction and its role in creating the world of the story.

Our analysis of Gatalica's novels is mostly based on the theory of counterfactual thinking and conceptual integration (conceptual blending) from Gilles Fauconnier, Mark Turner and Hillary Dannenberg. The act of reception of the novel *The Invisible* rests on the blend of the actual, factual elements on the one hand, and of imagined, fictional on the other, so the analysis of the conceptual integration also included process of reception. In addition to these, in our approach to historiographic metafiction we applied the following methodological approaches: postclassical narratology (cognitive narratology, possible worlds theory, immersion theory), the text world theory, alternative history, poststructuralist critique (new historicism and cultural materialism) and contemporary theories of reading.

Reality structures incorporated into the content of the novel, include historical figures and events, literary works, studies, declarations, canvas art, musical compositions, magazines, artistic and scientific societies and events. Our engagement in the intertextual context of the novel is based on textual material which is listed here: 1. Tito's letter to Milovan Đilas; 2. *The Embattled Mountain* by William Deakin; 3. the testimony of Mihajlo Petrović about Kun's attitude towards the property of Branko Popović (indirectly attached via a

passage from report of Dijana Dimitrovska); 4. *Theatre in occupied Serbia: Theater policies in Serbia 1941–1944* by Boro Majdanac; 5. definition „Decadence, Decadence“ in the *Dictionary of Literary Terms* edited by Dragiša Zivković; 6. chess game of world champions, Robert James Fischer and Lhamsuren Myagmarsuren, played in 1967, known as „A Night in Vegas“; 7. excerpt from John Russell’s article, published in *Obituary* section of the *New York Times*; 8. autobiography *My Life* by Marc Chagall; 9. *The Process* by Franz Kafka.

A special part of this book is dedicated to the research of transworld’s identity of Marc Chagall, mainly based on the artist’s autobiography *My Life* and the novel *The Invisible* by Aleksandar Gatalica. Dealing with extratextual versions of Marc Chagall in the context of the above mentioned texts, included the study of relations between narrative identities presented in the worlds belonging to different genres (fictional and autobiographical). This paper also provides an insight into the different versions of Chagall’s character, present in the 20th century poetry, documentary and art films, as well the novels *Before the Mirror* by Russian author Veniamin Kaverin and *Meta Pavelić: Dead or Alive* by Pero Zlatar.

## НАПОМЕНА О КЊИЗИ И ТЕКСТОВИМА

Текстови који се налазе у овој књизи највећим делом се у њој не појављују први пут. У нешто другачијем облику они су раније публиковани у научним зборницима и часописима.

Подаци о првом објављивању студија:

*Истїина, истїорија и фикција. Конїтрачињенични нараїив у роману Невидљиви Александра Гаїталице.* – Рад је објављен у часопису *Филолої: часоїис за књижевностї, језик и кулїуру*, IX, бр. 18, Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет, 2018, стр. 399–419.

*Фикционализација истїорије и истїоризовање фикције: (de)констїруисање дискурса истїорије у роману ‘Невидљиви’ Александра Гаїталице (I).* – Рад је објављен у часопису *Свеске: књижевностї, уметностї, кулїура*, год. 28, бр. 127, март, 2018, стр. 40–46.

*Фикционализација истїорије и истїорозивање фикције: (de)констїруисање дискурса истїорије у роману ‘Невидљиви’ Александра Гаїталице (II).* – Рад је објављен у часопису *Свеске: књижевностї, уметностї, кулїура*, год. 28, бр. 128, јун, 2018, стр. 49–56.

*Концеїшуална (ре)їрезентїација доїађаја.* – Рад је објављен у зборнику *Метїодолошки изазови истїоријске науке: їематїски зборник међународної значаја*, ур. и прир. Здравко Делетић и Далибор Елезовић, Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2018, стр. 277–287.

*Дискурс моћи и моћ дискурса у роману ‘Невидљиви’ Александра Гаїталице.* – Рад је објављен у часопису *Интїеркулїуралностї: часоїис за їодстїицање и афирмацију интїеркулїуралне комуникације*, бр. 15, Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2018, стр. 72–82.

*Доїађајностї у идентїїетїу: їранссветїовне верзије Марка Шаїала у уметничковој ауїодїоїрафији ‘Мој живої’ и роману ‘Невидљиви’ Александра Гаїталице.* – Рад је објављен у часопису *Philologia Mediana: Годишњак за срїску и комїаратївну књижевностї*, год. X, бр. 10, Ниш: Филозофски Факултет, 2018, стр. 285–299.

## ИНДЕКС ИМЕНА И ПОЈМОВА

### А

алегорија 46, 53, 107  
алтеритет 11, 132  
алтернативна историја, наратив, алтернативноисторијски 6, 11, 12, 13, 15, 18, 19, 42, 45, 49, 51, 68, 73, 118, 131, 132  
Алигијери, Данте  
    *Пакао* 67  
Андрејевић, Ђорђе Кун 33, 64, 70, 131  
Аполинер, Гијом 71, 75, 78, 83, 90  
Арагон, Луј 67, 71, 75  
    *Црвени фронт* 67  
апсурд 106, 107  
Атертон, Теренс 62, 63, 69  
Ахматова, Ана 72, 74  
аутобиографија, аутобиографски 16, 21, 25, 49, 50, 60, 67, 73, 74, 76–81, 83–94, 96, 103, 104, 130, 131, 141  
аутоиронија 129

### Б

Бакст, Лео(н) 71, 82, 83, 85, 116  
Барт, Ролан 12–14, 17, 130  
бленд 18–21, 31, 77  
Бодлер, Шарл 62, 67  
    *Цвеће зла* 67  
Борхес, Хорхе Луис 67, 69  
    *Мийско оснивање Буенос Ајреса, Елеија о дворишним врашима, Смрт Буенос Ајреса* 67  
Брам, Ото 41, 71, 103  
Брекер, Арно 70, 126  
Броз, Јосиф Тито 23, 62, 71, 129

### В

Вајт, Хејден 6, 13, 14, 17, 112, 130, 138

*Метиаисторија* 11, 14

Ван Гог, Винсент 67, 72  
Велмар-Јанковић Светлана 44, 135, 147  
верзија 13, 19, 20, 29, 50, 65, 73, 76, 79, 80, 89, 117, 132  
Веселиновић, Јанко  
    *Јунак наших дана* 44  
Волар, Амброаз 39, 71, 78, 85, 128  
Вилрих, Волфганг 61, 70, 121, 126, 127  
Винавер, Макс 36, 71, 82, 83, 116

### Г

Глишић, Милован  
    *Два цванцика* 67  
глобално 17, 33, 34, 36, 55, 93, 98, 106, 123  
Гогољ, Николај Васиљевич 71, 85, 116  
    *Мртве душе* 85, 116  
Горки, Максим 70, 85, 93  
Готје, Теофил 67, 69

### Д

Дали, Гала 71  
Дали, Салвадор 40, 71, 121  
Даненберг, Хилари 6, 18–20, 74, 130  
Данон, Оскар 69  
Дебиси, Клод-Ашил 67, 70  
    *Прелид за јојодне једној Фауна* 67  
Дегенерисана уметност (*Entartete Kunst*) 51, 72, 126–128  
демистификација 115, 118, 126  
Дерен, Андре 32, 33, 37–40, 43, 47, 55, 67, 71, 76, 97, 116  
    *Весиминсјерски мост* 38, 67, 116  
    *Лондонски мост зими* 38, 67  
    *Бродови*  
    *Арлекин*

Пјеро  
 Мосѝ Блек Фриас  
 Бродови у улици Колиур  
 Биѝ Бен  
 Куѝачице  
 Пуѝи који заокреће 67  
 Дерида, Жак 17, 130  
 Деспарбес, Жермен 41, 71  
 Дивље звери (*Fauves*) 38, 39, 118  
 Дикин, Вилијем  
     *Бојовна ѝланина* 63, 131, 135  
 Димитровска, Дијана  
     *Године које су оѝшеле очеве* 64,  
     135, 140  
 Долежел, Лубомир 21, 22, 51, 73, 82,  
     95, 108, 130  
 дискурс 11–14, 17–19, 21, 27, 29, 31,  
     52–55, 82, 86, 92, 111–113, 117, 123,  
     130, 132, 141  
 дистопија, дистопијски 36, 46, 109  
 Добровић, Петар 77

Ђ

Ђилас, Милован 61–63, 70, 131  
 Ђорђевић, Манојло Призренац  
     *Крвав јаѝлук* 65, 67

Е

екстратекстуални идентитет, путо-  
     вање 19, 21, 74  
 енциклопедизам, енциклопедичност,  
     енциклопедија 60, 92, 117, 130, 137

Ж

Жакоб, Макс 71, 89  
 Живковић, Драгиша  
     *Речник књижевних ѝермина* 65, 131

З

Златар, Перо 74, 76

## И

Игњатовић, Јаков  
     *Милан Наранѝић* 122  
 инстанца, приповедна 47, 124  
 интенција, ауторска, интенционално  
     13, 15, 18, 22, 30, 33, 45, 49, 50, 55, 73,  
     76, 80, 83, 84, 86, 89, 92, 95, 101, 103,  
     105, 117, 119, 126, 132  
 интертекстуално(ст), експлицитна и  
     имплицитна 6, 12, 20, 23, 37, 59, 60,  
     61, 65, 67, 74, 104, 107, 115, 131, 132  
 24, 59, 67, 103, 132  
 интерпретација, интерпретирати, ин-  
     терпретиран 21, 22, 36, 38, 39, 45, 50,  
     53, 55, 60–62, 64, 68, 73, 74, 76, 80,  
     84, 86, 92, 99, 101, 104, 107, 112, 113,  
     117–120, 123, 124, 130, 131, 132  
 интратекстуални идентитет, путо-  
     вање 20, 74, 95  
 иронија, иронизација 15, 17, 20, 30,  
     33, 35, 38–42, 45, 48–50, 52, 54, 55,  
     77, 83, 86, 89, 91–93, 95, 97, 98, 101,  
     104, 113, 117, 119, 120, 122, 124, 128,  
     129, 130, 132, 142  
 историографска метафикција 6, 11,  
     22, 31, 82, 130

## Ј

Јакац, Божидар 70  
 језовито 109, 116  
 Јост, Ханс 70, 126

## К

Каверин, Вењамин  
     *Пред оѝледалом* 74–76, 136  
 Канидо, Жорж 41, 71, 83, 88, 89, 116  
 карактеризација, директна, инди-  
     ректна, психолошка, емоционална,  
     самокарактеризација 33, 37, 40, 50,  
     52, 77, 81, 91, 92, 103, 106, 109, 112

Кафка, Франц

*Процес* 106–109, 131, 132, 136  
когнитивна наратологија 6, 18, 130  
комунизам 61, 62, 64, 106, 117, 118,  
123, 124, 126, 129, 132  
контраст, контрастирање 19, 23, 47,  
60, 108, 113, 125  
контрачињеница, контарчињенични  
наратив 13, 15, 18–22, 54, 74, 82, 92,  
112, 130, 141  
концептуална интеграција, концепту-  
ално спајање 18–22, 104  
коментар, метапоетички, аутопое-  
тички, метатекстуални, хуморис-  
тички, (псеудо)информативни,  
иронијски, имаголошки, есејистич-  
ки, корективни 30, 31, 39, 40–43, 45,  
48–50, 52, 54, 62, 68, 77, 78–82, 84,  
86, 89, 91, 93, 94, 98, 99, 101, 102, 104,  
109, 113, 115, 118, 120, 121, 125, 128  
комуникативност 25, 31, 81, 93, 95, 96,  
132  
контекст 6, 11, 13, 15, 18, 23, 38, 45, 48,  
51, 59, 61, 67, 79, 95, 101, 105, 112,  
115, 118, 120, 122, 127, 131, 132  
Кршинић, Франо 69, 114  
културни материјализам 6, 12, 17, 39,  
41, 78, 92, 118, 130

## Л

Лиотар, Жан Франсоа 11, 27

## М

Маљевич, Казимир 72, 75, 76, 84

Мајданац, Боро 64, 65, 131, 136

*Позориште у окупираној Србији:*

*Позоришна полијтика у Србији*

1941–1944 64, 131, 136

Маринети, Филипо 67, 72

*Манифест фуџуризма* 67

Марић, Јелена 17, 64, 65

Матис, Анри 40, 43, 47, 55, 67, 71, 76,  
97, 116

*Радош животи*

*Поћег у доји* 67

Меретоја, Хана 15, 136

метанаратив 11, 15

метанарација 11

Миагмарсурен, Ламсурен

*Ноћ у Вејасу* 66, 72

Милосављевић Милић, Снежана 6,

13, 21, 25, 35, 92, 95, 136, 137

мистификација 23, 24, 104, 107, 107, 115

Митровић, Митра 61, 70

модернизам, модернистички 11, 61,  
77, 118, 124, 127

мотивација, психолошка, емоционал-  
на, социјална 16, 23–25, 30, 36, 38,  
40, 42, 43, 45, 68, 73, 74, 77, 80, 86, 91,  
92, 103, 107, 117, 119

## Н

наратор 14, 21, 22, 31, 41, 46, 63, 80, 81,  
82, 92, 95, 104, 115, 127

наратер, спољашњи и унутрашњи  
30–33, 46, 60, 81, 104, 117, 132

нарација, Ich 14, 22, 31, 35, 40, 86,  
95–97, 113, 120

наратив, фикционални, историограф-  
ски, аутобиографски, хумористич-  
ки, иронизовани, информативни,  
екфрастички, велики, виртуелни,  
алтернативни, контрачињенични 6,  
12–15, 18, 19, 21, 23, 30, 39, 42, 48–50,  
52, 56, 64, 73, 76, 84, 86, 90, 92, 93, 97,  
98, 105, 109, 112, 114, 127, 132, 141

наративни универзум 21, 76, 84, 109, 114

нарцизам 33, 92, 118, 123–125

Недељковић, Радоје 62, 70

Ниче, Фридрих 17, 112, 130

Николас, Х. Лин 126, 127, 137

*Оймица Евроје* 126, 137

Новаковић, Љуба 62, 63, 70

нови историзам, новоисторијски 6,  
12, 16, 17, 23, 60, 81, 130–132

Нушић, Бранислав

*Београд некад и сад,*

*Госпођа министарка,*

*Ујез* 67

## О

О'Донован, Патрик 62, 63, 69

онеобичавање 6, 24, 60, 104

## П

пандан 19, 20, 73, 77, 80, 89, 119

парафраза, парафразирање 24, 78, 83,  
86, 95, 103, 104

Петровић, Предраг 12, 60, 137

Петровић, Љубинко

*Девојачка клейва* 65, 67

Пијановић, Петар 23–25, 103, 124, 137

Пикасо, Пабло 40, 47, 67, 71, 76, 80,  
116, 121, 125

*Госпођице из Авињона* 40, 67

поетика, прозе, алтеритета, мета-  
поетика, аутопоетика 6, 12, 13, 15,  
22–25, 31, 44, 45, 52, 53, 60, 77, 81,  
84, 89, 94, 104, 115, 124, 132, 137

Поповић, Јован Стерија

*Роман без романа* 24

позитивизам, позитивистички 118–  
120, 124, 128

постмодернизам, постмодернистич-  
ки 11–17, 21, 22, 25, 30, 31, 45, 54, 76,  
77, 96, 105, 107, 130, 132

постструктуралистичка читања 12

## Р

Расел, Џон 24, 67, 131, 137

Ре, Паул 15, 80, 92, 105

реинтерпретација 15, 80, 92, 105

реторичност 13, 31, 51, 95, 112

ретроспекција, ретроспективни 36,  
95, 96, 104, 113, 125

рецепција 17, 19, 20, 21, 25, 31, 32, 43,  
46, 47, 50, 61, 76, 89, 94, 95, 98

Рембо, Артур

*Илуминације* 67, 68

Розенберг, Алфред 70, 126

роман, пикарски, друштвени, о умет-  
ницима, о тајни 24, 107, 122, 135

## С

Салон независних 37, 47, 49, 50, 72,  
76, 80, 82, 87

саморефлексивно приповедање 82,  
94, 112

самообнажујуће приповедање 82

Сандрар, Блез 71, 74, 83, 89

Соломон, Андре 71, 89

Сремац, Стеван

*Зона Замфирова* 67

Стравински, Игор 42, 67, 149

*Посвећење њролећа* 42, 67

Стајн, Лео (Штајн) 40, 41, 72

## Т

Тарнер, Марк 6, 18, 130

теорија могућих светова 6, 19, 130

теорија текстуалних светова 6

теорија урањања 6, 76

тихо насиље 116

трагедија, трагизам, трагично, тра-  
гични јунак 23, 38, 40, 41, 43, 44, 48,  
77, 92, 97, 108, 118–120, 123, 124, 132

травестија, травестијски 99, 103, 104,  
108

транссветовни идентитет верзија, пу-  
товање 19, 20, 37, 73, 74, 77, 130, 141

трансфикционални идентитет 74,  
130, 132

### У

Уисманс, Јорис-Карл  
*Против сјрује* 67

### Ф

фабула, фабуларни 6, 7, 16, 24, 31, 60,  
88, 95, 98, 107, 112, 118  
фамилијаризација 41, 81, 104  
Фајстауер, Антон 71, 126, 141  
фикција, фикционо, фикционално,  
фикционализација, фикционализо-  
ван 6, 62, 85, 86, 105, 118, 129, 131, 141  
Фишер, Роберт 66, 70, 72, 131  
Фоконије, Жил 6, 18, 130  
Фројд, Сигмунд  
*Расправа о хисџерији,*  
*Тумачење снова* 67  
Фуко, Мишел 6, 27, 29, 113, 117, 123, 130

### Х

Хачион, Линда 12, 136  
Хидра 62  
хипербола, хиперболизација, хипер-  
болисање, хиперболисан 43, 52, 77,  
99, 104, 106, 113  
Хитлер, Адолф 61, 70, 126, 127

### Ц

Циглер, Адолф 51, 69, 126, 127  
цитатност, експлицитна, имплицитна  
17, 24, 104  
цинизам, цинично 16, 30, 33, 40, 92,  
124, 126

### Џ

Џојс, Џејмс  
*Даблинци* 42, 67  
*Уликс* 31, 42, 67

### Ш

Шагал, Бела 41, 71, 82, 83, 86  
Шагал, Марк(о) 23, 33, 36, 37, 40, 41,  
43, 45, 47–50, 53, 55, 56, 61, 67, 71,  
73–104, 116, 117, 120, 128, 131, 137,  
141  
*Мој живоџи* 49, 67, 73, 76, 79, 89,  
93, 94, 103, 104, 131, 141  
*Акџи са цвећем*  
*Зима у Виџеџску* 67, 99, 100  
*Ја и село* 50, 67, 99  
*Париз кроз џрозор* 67, 99  
*Зелени маџараџ и жена* 49, 50, 67,  
94, 97, 98  
*Искушење* 67, 99, 101  
*Калварија* 67, 99, 100  
*Поџед на Виџеџск* 67, 101, 102  
*Продаваџ новина* 67, 102  
*Уџџинуџџи оџушак* 67, 99, 100  
Шенберг, Арнолд  
*Друџи џудачки кварџиџи,*  
*Пеџи оркестџарских комаџа* 67  
Шекспир, Виљем  
*Сан леџње ноџи,*  
*Макџеџи,*  
*Млеџачки џрџоваџ* 67  
Шпенглер, Освалд 67, 70  
*Прџиасџи заџаџа* 67  
Шпер, Алберт 70, 126

## БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ

Јелена З. Милић рођена је у Прокупљу (Србија) 28. августа 1991. године. Основну и средњу школу похађала је и завршила у Блацу. Дипломирала је на студијској групи Србистике Филозофског факултета у Нишу. На истом факултету је завршила мастер и докторске академске студије Филологије и одбранила докторску дисертацију *Хронолошом Београда у уметничкој прози Свейлане Велмар-Јанковић* (2023). Током докторских студија стручно се усавршавала на Универзитету у Орхусу, у оквиру курса летње наратолошке школе (*The Summer Course in Narrative Studies*, SINS 21) и међународне „Академије Андрић“ у организацији Андрићевог института (Андрићград – Вишеград, Босна и Херцеговина). Учествоје у истраживачким пројектима, на међународним и домаћим научним скуповима, округлим столовима и стручним семинарима. Научне студије и критике из области српске и компаративне књижевности објављује у домаћим и међународним научним и стручним публикацијама. Запослена је на Високој школи струковних студија за криминалистику и безбедност у Нишу.



Јелена Милић

**НЕВИДЉИВИ ГАТАЛИЦЕ**

Алтернативна историја модерне уметности у роману  
*Невидљиви* Александра Гаталице

*Издавачи*

Архив Војводине  
Нови Сад, Жарка Васиљевића 2А  
[www.arhivvojvodine.org.rs](http://www.arhivvojvodine.org.rs)

Научно удружење за развој српских студија  
Стевана Христића 19, 21000 Нови Сад  
Email: [serbian\\_studies@hotmail.com](mailto:serbian_studies@hotmail.com)

*За издаваче*

Др Небојша Кузмановић, директор Архива Војводине  
Др Борис Булатовић, председник НУРСС-а

*Прелом и техничка обрада фотографија*  
Жељко Радаковић

*Штампа*

САЈНОС, Нови Сад

*Тираж*

300 примерака

ISBN 978-86-88685-13-9

ISBN 978-86-6178-257-2

CIP - Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад  
821.163.41-31.09 Gatalica A.

**МИЛИЋ, Јелена, 1991-**

Невидљиви Гаталице : алтернативна историја модерне уметности у роману Невидљиви Александра Гаталице / Јелена Милић. - Нови Сад : Архив Војводине : Научно удружење за развој српских студија, 2025 (Нови Сад : Сајнос). - 147 стр. : илустр. ; 25 cm. - (Библиотека Посебна издања / Архив Војводине, Нови Сад)

Тираж 300. - Напомена о књизи и текстовима: стр. 141. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија. - Summary. - Регистар.

ISBN 978-86-6178-257-2 (АВ)  
ISBN 978-86-88685-13-9 (НУРСС)

а) Гаталица, Александар (1964-) - "Невидљиви"  
COBISS.SR-ID 179870473