

ПЕРЦЕПЦИЈА ПРОТОКА ВРЕМЕНА
У РОМАНУ *КРОТИТЕЉИ ВРЕМЕНА*
МИОМИРА ПЕТРОВИЋА И *ДЕТЕ У*
ВРЕМЕНУ ИЈАНА МАКЈУАНА

Педагошки факултет у Сомбору
Универзитет у Новом Саду

Апстракт: Савремени научни токови дефинишу време као део просторно-временског континуума који, схваћен на апстрактан начин, представља једну врсту координатног система у оквиру којег се одвијају физички догађаји. Више од пола века у британском роману присутна су поигравања на темељу појмова временске инверзије, теорије паралелних и алтернативних светова, квантне механике и постајнштајновске пластичности времена и простора, који јунацима романа омогућавају да, зарад будућности, интервенишу у прошлости. На темељу идеје Зорице Ђерговић Јоксимовић, о времену као равноправном јунаку романа, овај рад бави се употребом различитих аспеката времена као литерарног средства у сврху осветљавања, али и замрачивања топоса губитка и (не)постојања у роману *Кротитељи времена* Миомира Петровића и *Дете у времену* Ијана Макјуана. У том смислу настојаће се повући паралеле између ова два романа, те истаћи сличности и разлике у приступу и третирању поменутих топоса.

Кључне речи: време, губитак, постојање, временска инверзија, епифанија

Увод

Појам времена је нераскидиви део људског поимања стварности и света око себе. Време као загонетна фасцинација и списатељско средство јавља се од детаљних приказа епохе и разочарања која носи сазревање код Марсела Пруста (Marcel Proust), преко вртоглавих унутрашњих експеримената Вирџиније Вулф (Virginia Woolf) и Џејмса Џојса (James Joyce), до дословно обрнутог тока времена Мартина Ејмиса (Martin Amis) и неовикторијанског наратива Сапе Вотерс (Sarah Waters).

Речник Матице српске време дефинише као „један од двају (пored простора) објективних и свеобухватних облика постојања материје који се испољава у виду непрекидног, континуираног трајања“.¹ Према ранијим поимањима времена,² оно је посматрано као апсолутно и непроменљиво, да би Ајнштајнова (Albert Einstein) општа теорија релативности и компоненту времена представила као нешто

1 Дефиниција преузета са <https://archive.org/details/recnik-srpskoga-jezika-2011/page/162/mode/2up> Приступљено: 20. 4. 2024.

2 Видети: Јовановић Козловски, Радмила. 2019. „Функционалистичко објашњење простор-времена“. *THEORIA* 2, No. 62, 119–131.

променљиво и комплексно. Штавише, Ајнштајн је закључио да свако референтно тело има сопствено време, што готово нужно наводи на закључак да време не може да се посматра као нешто монолитно, већ као мноштво разноликих поимања: два догађаја могу деловати истовремена једном посматрачу, али не нужно и неком другом; могуће је и да се два просторно одвојена догађаја појаве по било којем редоследу – у зависности од тога из којег референтног оквира их посматрамо.³

Осим времена, и појам простора перципира се као вишеструк, па тако Миленковић наводи Фукоову (Michel Foucault) тврдњу да простор као једнак себи, као место, у самом себи већ садржи апсолутни други простор, или барем могућност другог простора (2015). Просторно-временски континуум перципира се као четвородимензионални ентитет (три димензије простора и једна временска димензија) чије је једно од најважнијих својстава закривљење под дејством материје. Ајнштајнове теорије релативности подлога су теоријама квантног поља, и појмови којима се оне баве – црна рупа, Шредингерова мачка, парадокс близанца, сингуларност – навели су мислиоце да другачије поимају време и стварност у којој се налазе.

Макјуанов (Ian McEwan) роман *Дејте у времену* (*The Child in Time*, 1987)⁴ већина књижевних критичара сматра прекретницом у његовом стваралаштву, колико с обзиром на начин вођења наратива, толико и с обзиром на садржај.⁵ Наиме, његови претходни романи – *Ушеха страница* (*The Comfort of Strangers*, 1981) и *Бетонски врт* (*The Cement Garden*, 1978), као и збирке приповедака *Прва љубав, последњи обрег* (*First Love, Last Rites*, 1975) и *Између чаршава* (*In Between the Sheets*, 1978) – обиловали су сценама перверзног насиља, физичког пропадања, телесних течности и психопатолошких стања, због којих је писац зарадио надимак Макабрични.⁶ Радња у овим делима тече јасно и равно. Романом *Дејте у времену* пак, Макјуан се удаљава од дотадашњих, до гротеске доведених садистичких призора и, како Брајан Мартин (Brian Martin) оцењује, „његова готичка адолесценција уступила је место увидима живота одраслог и зрелог човека“⁷ (Martin 1987: 40). Малколм Бредбери (Malcolm Bradbury) о Макјуановим романима из осамдесетих година двадесетог века го-

3 Видети: <https://www.technologyreview.com/2012/08/22/184151/special-relativity-and-the-curious-physics-of-chronology/>

4 За потребе овог рада користиће се превод Владимира Д. Јанковића из 2018. у издању Чаробне књиге.

5 Видети: Slay, Jack, Jr. 1996. *Ian McEwan*. New York: Twayne Publishers; Cooke, Judy. 1987. "Time Stands Still". *Listener*; Tonkin, Boyd. 1987. "In at the Birth". *New Statesman*.

6 Ијан Макабрични, енгл. Ian Macabre. Игра речи ауторовим презименом,

7 "His Gothic adolescence has given way to adult life and grown-up insights." Превод на српски: Н. Г.

вори као о приповестима о несавршеној невиности. Место радње у претходним Макјуановим романима неименовано је урбано беспуће (*Бейонски врт*), или се оно час скрива, час разоткрива као Венеција (*Ушеха стиранаца*), док *Детје у времену* јасно дефинише Лондон као место збивања – нејасно у ком периоду, али наслућује се релативно блиска будућност.

Радњу води традиционални непознати наратор и то са тачке гледишта главног протагонисте, Стивена Луиса, чијим виђењем су обојена мишљења и поступци свих осталих ликова у роману. Може се претпоставити да је овакав литерарни поступак у служби третирања времена: Стивен знатан део времена проводи сањарећи и, на тај начин, читалац се креће заједно с њим напред-назад кроз време, сазнаје о трагедији у недавној прошлости која је узрок дешавања у садашњости, као и о детињству проведеном по базама РАФ-а⁸ у топлим крајевима, о путовању по Турској и Авганистану након колача, и амебној дизентерији од које се тамо разболео, каријери Чарлса Дарка, његовог издавача, а касније министра у британској влади. Одјек оваквих техника присутан је касније, у *Искуљењу* (*Atonement*, 2001), Макјуановом метафикцијском роману у којем уз технике вишеструких тачака гледишта, непоузданог приповедача, флешбекова и предвиђања, трагична грешка, губитак, кривица и покушај искупљења призивају *Детје у времену* као мање комплексан наратив, али једнако снажан, дирљив, психолошки уверљив и уметнички беспрекорно састављен.

Роман *Кројшијељи времена* (2023) Миомира Петровића, за разлику од Макјуановог дела, не представља прекретницу у ауторовом стваралачком опусу, већ својеврсни елегантан наставак романа објављеног 2016, *Кућа од соли*. Термин *наставак* овде користимо с извесном задршком, с обзиром на то да се само поједине епизоде и протагонисти *Куће од соли* појављују, попут еха, и у *Кројшијељима времена*, и то управо у сврху сужавања временских ходника којима Петровићеви јунаци главоломно прескачу из прошлости у садашњост и назад, губећи при томе идентитет(е), па и живот.

Веома је упечатљива омеђеност сваког од двадесет једног поглавља Петровићевог романа прецизним временским интервалом, и то већ у самим насловима – као што је, на пример, наслов петог поглавља: „Блага измаглица на површини реке Арно (петак, 22. март 1930. године, од 21.30 до 21.48)“. У поређењу с романом *Кућа од соли*, где су поглавља обележена годинама, овде се уочава убрзавање темпа радње, готово стакато ритам кретања из садашњости у прошлост, и обрнуто, врло вероватно у суженијем маневарском простору, како физичком тако и оном менталном. Тако се радња у *Кући од соли* са Балкана усковитлава и по Бизерти, Риму, Паризу,

8 Краљевско ратно ваздухопловство Уједињеног Краљевства (The Royal Air Force).

Амстердаму и Копенхагену, док се у *Кројинијељима времена* она одвија под компримованим ваздухом тесних београдских улица, додатно загушљивих због слутње надолazeћег ратног обруча чија знамења свако мало искрсавају у тексту, и који ће Европу по други пут бацити на колена.

Проблематиком временских и временско-просторних (не)књижевних загонетки, које неминовно повлаче и оне идентитетске, наговештеном у роману *Кућа од соли* судбином главног јунака који преузима различите идентитете у зависности од географских координата на којима се налази и друштвених околности у датом времену, Петровић се делимично бави и у роману *Средишња џусишња* (2021), али ово дело лишава тајанства и заноса предратних времена.

Јунаци су овде због тектонских друштвених потреса заробљеници просторног симулакрума (који и сам постаје протагониста романа) и принуђени да своје већ дефинисане идентитете преобликују до граница карикатуре. *Средишња џусишња* и *Кројинијељи времена* су, тако, у једном необичном, међузависном односу – иако се радња другог романа дешава више од осамдесет година пре радње првог, и протагонисти нису ни у каквој међусобној вези, она нејасне бојазни оваплоћује, кошмарне слутње остварује на јави, а удаљене прогонитеље доводи тик до кућног прага, те се чини да поновна запитаност у *Средишњој џусишњи* буди авети за које се мислило да су заувек нестале:

Човек одвајкада сањари о пустоловини, често намеће себи лутање, али и лутање на крају проналази неки циљ. Ово пак што осећам под ноћним пустињским небом више је *несијање*. Побећи од света можда значи и толико дубоко заронити у себе самог да се на крају физички нестане (Петровић 2021: 27).

Београдски часовничар и лондонски писац

Представљање главног јунака романа наизглед се нехајно преклапа са јасном, мрачном претњом новог ратног сукоба. Петровић на овај начин појачава утисак *Et in Arcadia Ego*,⁹ продубљујући јаз између мистериозне приче коју бисмо желели да читамо и ужасне стварности која је на „једној удаљеној географској дужини“ (Петровић 2023: 15) у истом том тренутку једина могућа прича неким другим људима. Тако се пред читаоцем ређају идилична јутра на Сењаку, Прва међународна ваздухопловна изложба на Сајмишту, лагани ручкови и првокласним коњакм и

⁹ *Et in Arcadia Ego*, лат. = натпис на надгробном споменику у Аркадији (древној пасторалној области у Грчкој), на слици неокласицисте Николе Пусена, у значењу да је смрт присутна чак и у тако идиличним крајевима каква је била Аркадија, дакле – неизбежна је.

балканском верзијом диксиленда зачињене вечере, раме уз раме са Хитлеровим тајним седницама, рушењем главне синагоге у Минхену и бегом Сигмунда Фројда од нациста. Петровићеви јунаци неретко носе једну врсту трагичне грешке учињене у прошлости, или захваљујући породичном генетском запису, или су пак обележени друштвеним околностима које их бујично носе у правцу на који немају готово никакав утицај, те ни Коста Рибичевић није изузетак – млађи је брат трагично настрадалог Милоша, син је оца разочараног што га овај неће наследити у шпекулантским подухватима, незаинтересовани је љубавник интересантних жена, конструктор је астрономаријума и могуће паклене машине забрањеног знања. Назире се пријатно позната пишчева матрица којом описује углађеног младог господина савршених манира и одеће, и помало анксиозне запитаности над животом и смислом. Можда се чини познатим живописно Костино порекло јер Петровић из романа у роман доследно примењује мајсторство заната сликајући до најситнијих детаља породичне каприце и необичности, од хајдучије, преко дипломатије и морепловства, до тетака уседелица и дворских лифераната. Између ових фактографских вињета, понегде готово неприметно ушушканих у причу, а другде огољених до узнемирујућих, опомињућих детаља, одвија се лична историја Константина Косте Рибичевића, потомка хајдука из подвелешког села Робаћа, сада угледног власника компаније са три продајна салона луксузне робе у Београду.

А онда се тај готово сасвим препознати Коста у својим буђењима указује као особа неухватљивог сопства, и од тог момента пред читаоце израђа својеврсно ремек-дело цикличних идентитета, мотива и догађаја. Узрок свих поступака, веома брзо се открива, јесте наручени астрономаријум, астрономски сат, уређај који у основи садржи вечити календар, мери мене Сунца, Месеца, па и других планета, на различитим географским подручјима. Тек узгред наводећи да Коста одавно сматра да време не тече линеарно и да не одлази нигде неповратно, писац открива булгаковљевску опасност разоткривања знања скривених човеку, знања оностраног, опасност која вреба управо оне које је сама обележила глађу за (са)знањем. Тиме Петровић суптилно сугерише да је конструисање астрономаријума и последица: од момента његовог првог откуцаја развија се прича која уједно води и његовом настанку.

Макјуанов јунак Стивен Луис сличан је Петровићевом Кости јер је дефинисан неиспуњеним очекивањима: он је отац невидљивог детета, супруг отуђене жене, син који се замало није ни родио, дечији писац који није имао намеру да напише књигу за децу и члан Поткомитета за читање и писање чијег је рада резултат донет ван тог тела, без икаквог утицаја његових чланова. Стивен је најпре виђен усред саобраћајног колапса пред Воксол брицом и, захваљујући Макјуа-

новом лаганом увођењу у причу, трагедија коју његов јунак носи са собом још се ни не наслуђује. Уместо тога, већ у неколико првих реченица открива се да је пред читаоцем Лондон са дистопијским елементима, врло вероватно у некој претпостављеној будућности јер, према речима Дејвида Малколма (David Malcolm 2002), у роману су тенденције владе Маргарет Тачер (Margaret Thatcher) из осамдесетих година двадесетог века представљене као остварене чињенице. Дерек Рајт (Derek Wright) истиче да ухваћени у застоју аутомобилског саобраћаја, наспрам пешачког који се креће, имају утисак да их нешто полаганом носи уназад (1996), што се може тумачити у кључу релативности времена и простора, која ће постати видљивија нешто касније у роману.

Зорица Ђерговић Јоксимовић (2009) подсећа да оно што је за јунаке садашњост, то је за читаоце будућност. Лагано се крећући кроз наратив читалац види наоружане полицајце, просјаче са дозволама за просјачење и приватну службу хитне помоћи, те схвата да и Лондон и Вајтхол и састанак Поткомитета, на који се Стивен упутио, представљају само литерарни вео иза којег ће постепено, као у успореном филму, тек на двадесетој страни сазнати окосницу романа и свих Стивенових поступака. Макјуан с лакоћом прелази из пасуса о омраженом лорду Парментеру, председавајућем Поткомитета чији је Стивен био невољни члан, у пасус о Стиеновој трогодишњој кћерки Кејт, за коју, након неколико страница испуњених нимало банално дочараном породичном идилом, писац открива да је нестала док је са оцем, једне суботе, чекала у реду на каси супермаркета. И Стивен и читаоци пребачени су из „утиска пригодне позорности“ (Макјуан 2018: 13) на састанку, у јутро које је почело сањивим супружничким нежностима, дечијим песмицама и женом која продаје лизалице, а завршило се унезвереном потрагом по супермаркету, страхом који је био „превише очигледан, превише силовит“ (Исто: 21), ужасном једноставношћу догађаја: „Отишао је у куповину с кћерком, изгубио ју је и сад се без ње враћа кући да то каже својој жени“ (Исто: 25). Роман обилује оваквим директним нараторовим запажањима у виду Стивенових мисли. Зорица Ђерговић Јоксимовић истиче да код Макјуана супермаркет „израста у злокобни вир цивилизације која гута своју децу, у својеврсно постмодерно светилиште неког злог бога коме се невољно приноси људска жртва“ (2009: 94) и то повезује са Бодријаровом (*Jean Baudrillard*) тезом да супермаркет генерише око себе симулацију, надстварност. Након осећаја да су и време и простор и све у њему стали, насупрот протагонисти који се, као на филму, једини креће – али као на вртешци с које не може да сиђе, Макјуан прелази на звучне манифестације Стивенове трагедије: „У глави му је тутњала музика, бучна, силовита, оркестрална и растројена; нескладни тонови лагано су измицали слуху док је стајао и држао се за рукохват [...]“ (Макјуан 2018: 25). Реченице овако

комплексног језика појављују се углавном у кризним тренуцима у роману, сматра Малколм (2002).

Код Петровића се такође запажа снага звука у служби психолошког ефекта:

Десетак секунди касније, након последње детонације и авионског налета, настао је тако свеобухватан и заглушујући мук да је преживелима деловало да ће оглувети од толике напрасне тишине (Петровић 2023: 48).

У *Крошњимељима времена* снага звука управо је у његовој пригушености:

На кожној подлошци испред њега налазио се лондонски механизам који је, навијен током јучерашњег дана, исправно и тихо куцао. Био је то тек пулс пацијента који је показивао да се организам још бори, да ће успети да настави живот (Исто: 36).

Као да откуцаји механизма астрономаријума диктирају интензитет свих осталих звукова: „Коста је наћулио уши да из шумава и дусања свог помоћника наслути како је дотични господин примио вест“ (Исто: 58). У Костиној радионици, мрачној, баршуном пресвученој, влада тишина прецизности и самосавлађивања, насупрот спољњем свету у којем су све чешћи крвави обрачуни неконтролисано водили општој разуларености. Петровић као да истовремено штити свог јунака од злослутних догађаја само неколико стотина километара удаљених, али га помало и прекорева због несвесности о њима, ненаметљиво на тај начин подвлачећи историјски несклад очекивања, стварности и делања, типичних за ове географске просторе:

У тачно девет часова и четрдесет минута изјутра, док је Коста возио свој кабриолет осунчаним улицама Београда, са тршћанског плочника слатаног од равних камених плоча у преплету три-два-један-три спирана је шмрковима крв двојице Скјавона. Мешавина воде, крви, крљушти, рибљих глава с оближње пијаце и листића са расцветалих ретинодских акација поскакивала је преко граница камених плоча и сливала се кроз масивне гвоздене решетке отвора за канализацију, продирући у подземље лучког града. [...] Седам стотина километара одатле ка југоистоку, Константин Рибићевић је паркирао бугати у Молеровој улици, где је кренуо да посети свог пријатеља, астронома Јована Паламинија (Исто: 77).

И Макјуанов Стивен има свој простор бега од *разуздане њомиле* у којој га његов губитак приморава да борави. Наиме, након нестанка детета, Стивен опсесивно претражује прометне улице показујући фотографије своје кћерке пролазницима, бебиситеркама, мајкама, посећује породице чија су деца преминула у последњих шест месеци, јер је, по једној од његових теорија, Кејт отета да би заменила неко изгубљено дете. Ђерговић Јоксимовић (2009) овде види Стивена као

дете западне вере у рацио и науку, и уверења да за свако питање мора постојати и одговор. Макјуан тврди да су овакве активности на Стивена деловале попут анестезије.

Када се једног дана, тако анестезиран, вратио кући, сазнао је да је његова супруга Џули отишла у некакво одмаралиште у Чилтернсу, на неодређено време. Фотеља у којој је она скутрено седела све време од Кејтиног нестанка, постаће Стивенев простор скривености од спољњег света:

[М]инути су пролазили, време у току којег је могао да осети како збијено пуњење фотеље мења облик и од Џулиних контура поприма његове; бежу то празни минути, као и сви остали. А онда се скљокао, и остао непомичан први пут после ко зна колико недеља (Макјуан 2018: 32–33).

Наведена ауторка тврди: „Тај позитивистички дух дословног изгарања у физичком трагању за одговором довешће га до потпуног слома и кататоније“ (Ђерговић Јоксимовић 2009: 96). Стивен ће наредну годину проводити уз скоц,¹⁰ пред телевизором, гледајући пренос Олимпијских игара и посебан канал који је финансирао влада, специјализован за телевизијске игре, ток-шоу и рекламе. Осим позива пријатеља на које није одговарао, врућине за коју писац сугерише да је тог лета била потпуно неуобичајена за Велику Британију, те одлазака једном недељно на састанке Поткомитета, Стивенева једина копча са реалношћу била је, апсурдно, готово надрелална ескалација совјетско-америчког сукоба на спринтерској стази Олимпијских игара, која је кулминирала међусобним оптужбама за шпијунажу, руским затварањем граничног прелаза код Хелмштета¹¹ и вртоглаво брзим подизањем борбене готовости на нуклеарном нивоу.

Макјуан карикира могућност светског обрачуна који прети да збрише свет какав знамо, што тумачимо двојачко: као опомену невероватној лакоћи повратка на варварски модел понашања (какав се приближава Костином животу) због бесмислених сукоба око, већини обичних људи, апстрактног појма превласти, те као оштар контраст Стивеновој личној, незамисливој трагедији. Транспонујући ову двојачкост на Костину ситуацију могу се поравнати (не) активности обојице као усрдни покушаји да у вртлозима које нису изазвали, нити прижељкивали, сачувају привид обичности сва-

10 Scotch, енгл. = скоц; алкохолно пиће произведено искључиво у Шкотској. Пун назив му је шкотски виски (Scotch whisky).

11 Хелмштет-Мариенборн (немачки: Grenzübergangsstelle Helmstedt-Marienborn) био је највећи и најважнији гранични прелаз унутрашње немачке границе у време поделе на Савезну Републику Немачку (Западна Немачка) и Демократску Републику Немачку (Источна Немачка). Захваљујући свом географском положају који је омогућавао најкраћи копнени пут између Западне Немачке и Западног Берлина, већина транзитног саобраћаја до Западног Берлина и из њега, одвијала се преко овог прелаза.

кодневице која им увелико измиче: Кости ће вештина конструисања астрономаријума донети жеђ за повратком у идиличну прошлост, и брисањем губитка који га је обележио, а Стивену утапање у алкохолу и општа безвољност успоравају време које протиче без вољеног детета.

Проток, губљење и кроћење времена и воде

Костином оцу Матији Рибићевићу је синовљева жеља да се школује у престижној часовничарској школи представљала потврду хроничног губљења времена. Ова синтагма звучи коначно и неповратно, а у парадоксу је са самим појмом изучавања часовничарског заната, који би требало да време мери, кротити и људе натера да га не губе.

Косту је обележио један други губитак. Наиме, Костин старији брат Милош, тада четрнаестогодишњак, страдао је павши са литице на Пељешцу, у тренутку када је десетогодишњи Коста успео да му отме змаја којег су пуштали трчећи. Када је имао тринаест година, преживео је непознату болест која је намучила и њега и све доступне лекаре, видаре, врачаре, да би се он једног дана дословно поново родио скинувши са себе све лековите облоге и уставши из постеље. Таква буђења и долажења свести настављају да се догађају у роману, на различитим местима, и привидно различитим особама. С обзиром на то да ће се читалац суочити с оваквим буђењима и тоњењима у сан готово увек у дугим временским размацима, десет или осам година пре или после средишњих догађаја, постаје јасно да је сведок оживљавања за која ће тек на крају романа моћи да каже да ли подразумевају и нечији нестанак, односно вечни смирај.

Тајна Костиног обољења, а онда и оздрављења, може се протумачити најпре као излечење од осећаја кривице, који је засигурно прогањао дечака због смрти брата, да би се касније могло помишљати и на неку врсту братовљевог васкрснућа у Костином телу. Петровић чак наводи да се до тог тренутка Коста осећао као убица, а онда као да га је мистериозна бољка на неки начин искупила. Само на неко време, испоставиће се, јер Кости потом поново почињу да долазе мисли о погинулом брату, и у сну и на јави – када треба озбиљније да размисли о молби Марка Аранђеловића, чија је сестра Марија погинула у несрећи изнад Дубровника. Та молба односила се на изразу астрономаријума који ће, мерећи кретање небеских тела у Београду и оних која утичу на онострани свет, свет мртвих, наручиоцу омогућити да предвиди расположења своје преминуле сестре, која му је, на Костино запрепашћење, постхумно постала и жена, а због чије смрти је доживео нервни слом.

Од момента када му је ова жеља предочена, Коста је увучен у опсену коју више не успева да контролише, и то чак и пре него што је прихватио да у њој одигра главну улогу. А она је могла бити одиграна искључиво на месту на којем је, једином, Коста осећао да има икакву контролу, и да ради нешто смислено – у његовој радионици иза продајног салона, недоступној свима осим мајстору, радионици која је и почетна тачка настанка и нестанка. Замрачена и мукла, подсећа она на какву метафизичку ковачницу у којој је хаос свуда осим у самоме средишту, у гротлу прецизности прстију и ума, готово као у космосу. Као да је то средиште где настају и нестају астрономаријуми, црна рупа у којој, према квантној теорији,¹² нестају информације и слабаши фотони светлости стварног живота. А у томе средишту скривени механизам тихо, али упорно и равномерно, попут Поовог издајничког срца,¹³ откуцава неке можда последње минуте.

Ту се у Кости преплићу Кронос и Хефест, једнако се надмећући и гонећи конструктора да у израду астрономаријума унесе сву мајсторску вештину, сав грозничави жар алхемичара и сву тежину братске гриже савести. Може бити да је управо због те упорности и неумитности протицања времена Петровић свог јунака оптерећио и малигним деловањем воде. Наиме, за разлику од *Средишње иусишње*, где је све настало из песка и у песак ће се по свој прилици вратити, а који такође неумитно цури каогод и време, јунака *Крошишње* времена прогони вода: њени шумови, клокотање, падови у воду, потонућа и грчевити покушаји да се грла пуног воде удахне насушни ваздух. Воду писац овде не сматра извором живота – из ње се не рађа, у њу се сурвава, она гута и гуши, за њом се вапи, она је нимфа због чије се заводљиве песме разбијају животи о хриди којима је омеђена: „Пио је, клокотао, гутао и низ врат проливао млаку воду као да је на самрти, као да гаси шталу у пламену у којој је везан његов омиљени коњ“ (Петровић 2023: 108). Песак, вода, време – обухватајући сва три мотива јасно је да је кроћење било којег од њих подухват осуђен ако не на пропаст, а оно на врло тегобан пут.

У Макјуановом Лондону, баште у предграђима спржене су јер су на снази рестрикције у снабдевању водом. У свом познатом духовито-ироничном маниру Макјуан слика улицу у којој живе Стивенови родитељи, и архитектуром кућа предочава жеђ за насушном водом:

Ниске и широке, наврат-нанос пројектоване куће су под усијаним крововима маштариле о далеким пучинама; свака улазна врата имала су велики бродски прозор, а горњи прозори, с металним рамовима, не-

12 Видети: Hawking, S, Penrose, R. 1996. *The Nature of Space and Time*. Princeton: Princeton University Press.

13 Алузија на приповетку Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe), „Издајничко срце“ (“The Tell-Tale Heart”).

спретно су покушавали да дочарају приказ с палубе прекоокеанског брода (Макјуан 2018: 115–116).

Тог пролећа и лета биће и библијских киша, налик набујалим водама из Костиних снова, али чини се да управо недостатак воде најбоље приказује Стивеново суочавање са временом. Наиме, у неколико кључних момената Стивен је под утиском успоравања времена. Најпре непосредно по нестанку кћерке, потом нетом пошто је напустио родитељску кућу са осећајем да је сваки његов одлазак од њих дотад невиђена верзија једног давног одласка, са пустињске писте, када су га родитељи послали на даље школовање у кишовити Лондон. Крећући се сасушеним пејзажем ка једном другом, готово нетакнутом сушом, Стивен успева да избегне камион који се пред њим истумбао неколико пута, и претио да изазове ланчани судар. Он тада поново доживљава ефекат успореног филма, али и својеврсну епифанију:

Услед тог успоравања времена, као да се налазио на новом почетку. Обрео се у тренутку у којем су све околности и сви услови измењени. Важила су ту и нова правила, и у том часу он осети нешто слично страховоштовању, као да сâм пешице улази у велеград на тек откривеној планети (Макјуан 2018: 127).

Макјуан каже да су из Стивена тада исијавале поруке упућене Џули и Кејт, али га је преплавио и осећај тријумфа због успешног избегавања сигурног судара. Макјуан пише:

Био је жељан аплауза, пожелио је да неко седи поред њега, на месту сувозача, и да се окрене према њему с очима пуним сјаја. У ствари, желео је да је Џули ту. Почео је да се смеје и да виче: „Јеси видо? Јеси видо?“ А онда: „Успео си! Успео си!“ (Исто: 125).

Као да је очајнички покушавао да докаже и себи и читавом свету да је макар ту једну несрећу у животу успео да избегне, да је успео да спасе живот барем неком непознатом човеку. Епифанијски моменат успоравања времена траје и даље, али је сада отелотворен у акцији спасавања возача камиона, за коју Пајанде (Payandeh 2004) каже да антиципира Стивеново учешће у пораћању свог другог детета, на крају романа. Наиме, начин на који Макјуан описује извлачење повређеног из кабине камиона неодољиво подсећа на процес рађања.

Убрзо је доњи део почео да гура лимену плочу у страну; са сваким мучним притиском на ручку пукотина се мало ширила. [...] Ишло је тако још петнаестак центиметара, али је дизалица наишла на нешто тешко. Стивен је завирио у мрачну кабину и видео склупчано тело. Крви није било, нити било какве назнаке да је дошло до тежих телесних повреда. Пазећи да не поремети дизалицу, ухватио је човека једном руком за раме, а другу је подвукао под његов образ, и повукао. Возач је зајечао (Макјуан 2018: 132–133).

Као Петровић Кости, тако и Макјуан Стивену даје неколико прилика за поновна буђења, оживљавања и рађања. Међутим, разлика је више него очигледна: док се Коста буди и оживљава, или преживљава, у све кошмарнијим приликама, Стивен се са сваким искуством које подсећа на буђење за корак приближава нечему што би могло да представља искупљење, а онда и својеврсни наставак живота који је од трагедије практично стајао у месту. Једно од таквих искустава биће Стивену кључно како за преживљавање губитка детета, тако и за разумевање природе губитка, и за смањивање неме и тегобне дистанце настале између њега и Џули.

Једног јунског дана који је освануо облачан, по први пут од априла Стивен се запутио до Џулиног новог пребивалишта, и на том путу доживео необично искуство инверзије времена: кадар по кадар, препознавао је околину и предвиђао шта ће следеће да угледа, потпуно уверен да на том месту никад раније није био, али и потпуно свестан осећаја „да је то место замишљао баш тако. А није се сећао да га је замишљао“ (Исто: 75). Киша која је сипила непосредно је утицала на Стиенов доживљај времена: она мења пејзаж у његовом видокругу, те као што вода у Петровићевом роману најављује агоничну борбу за живот, тако је и у Макјуановом делу најпре најавила физички залазак у нестали пејзаж, самим тим и неко прохујало време, а потом ће постати јасно да је одиграла улогу и у заштити живота који је почињао, и о чијој судбини се тек одлучивало. Стивен је „ходао као сањар који зна о чему сања и, премда уплашен, пуштао из чисте радозналости да му се сан одмотава пред очима“ (Исто: 77).

А тај сан (или сновиђење, или можебити нека пренатална прекогниција), омогућио је Стивену да угледа своје родитеље у пабу „Звоно“ у тренутку када су разговарали о вести која их је, још невенчане, обоје затекла (неједнаком снагом) – жена је била у другом стању. Топлина зида на који се Стивен ослонио, и коју је осећао заумно препознајући предео, у оштром је контрасту с оним што се, према сећању Стиенове мајке, дешавало у пабу и пре него што су тамо стигли:

Ветар и киша хладиће јој лице, освежити је, исцелити је. Неће силазити с бицикла ни кад наиђе на успоне. Гураће даље, оставиће далеко за собом тог слабог човека чије ћутање заудара и од којег јој је било мука. [...] „Мислила сам: хајде, испљуни, дериште једно. Хоћу кући.“ Да, родиће дете, то није ни долазило у питање, и овај човек ће јој бити муж. Спустила је шаку на Дагласову подлактицу и прекинула га други пут (Макјуан 2018: 237–241).

Наступиће прва Стиенова епифанија, сновидна и регресивна: у тој жени препознаће своју мајку. Стивен тада не зна да је препознавање обострано, мајка ће му то касније рећи. Она је видела лице детета, тако да Макјуан у овим сценама нуди двоструко поигравање

временом: сензорно путовање у прошлост и судар са будућношћу. Дејвид Пантер (David Punter) истиче двоструки ефекат Макјуанове приповедачке вештине која, врсно приказујући унутрашња стања, истовремено скрива причу наочиглед читаоцу, враћа јој се и пише је поново (2017). Ово је у складу са пластичношћу времена и идентитета, која се чита и код Петровића.

Ђерговић Јоксимовић (2009) запажа занимљивост назива паба, „Звоно“ и девојачког презимена Стивенове мајке, Темперли,¹⁴ те указује на иницијацијски потенцијал читаве сцене која ће у Стивену пробудити давно уснуло дете. Писац свог јунака, у упечатљивој сцени дирљивог детињег осећаја усамљености и неприпадања, и телесно враћа у облик пре рођења:

Очи су му биле крупне, исколачене, смакнутих капака, у очајничкој, узбуњеној невиности; колена су му се савијала док њима није додирнуо браду; прсти су му били налик на пераја прекривена крљушти, шкрге су одбијале секунде попут неодложних, безнадних удара што одзвањају сланим океаном који је прекрио крошње дрвећа и плавио корење; а од свих тих вапаја и дозивања, за која је подозревао да су његова, у глави му се искристалисала једна једина мисао: он сад нема куда да оде, нема тог тренутка у којем би могао да се оваплоти, њега нико нигде не чека, нема за њега ни циља ни времена; јер, све време док се тако силовито кретао напред, он је заправо био непомичан, и махнито се вртео око једне тачке (Макјуан 2018: 81).

Макјуан је спојио живототворну воду, епифанијска пренатална сећања и снагу тоpline познате пути између брачних партнера, и изаткао лековиту нит уз помоћ које ће се рањени родитељи помирити с губитком детета до мере која не води забораву, али покреће из тачке у којој су и временски и емотивно заробљени, те омогућава, мапирањем мање оштећених места на души, исцељење и тела и времена: „[...] дом, где ће он, Стивен, бити нечији и где ће неко бити његов. [...] Време је поново добило своју вредност, поново је имало смисао, јер оно је било средство за испуњење жеље“ (Исто: 87). Зорица Ђерговић Јоксимовић сматра да Макјуан „времену приписује мајчинску, стваралачку улогу, за разлику од уобичајене представе о времену као деструктивном феномену“ (2009: 106).

Управо таква лековита нит недостаје Петровићевом Константину. Иако већ дуже време у вези са Бети Станисављевић, као да је духовни, истински посвећени и будни део Костиног бића припадао искључиво астрономаријумима, а да „меко, податно месо Гертруде Бети Станисављевић“ (Петровић 2023: 59) региструје само онај сомнамбулни Коста који одсутно посећује ресторане и ноћне клубове.

14 Изведено из корена латинске речи *tempus*, *temporis* – време.

Пробудио се са страшном главобољом, а када је отворио очи – пре него што ће са запрепашћењем схватити да је ко зна колико лежао на мокром плочнику – поглед му је био страшно замућен (Исто: 109).

Да је овај главоболни незнацац Коста или, вероватније, један од његових појавних облика, сазнајемо од писца на крају тога поглавља. Слично Стивененом искуству, и Коста кроз кишни предео разазнаје најпре себе, као да се први пут види, а онда, по престанку кише, предео са другом врстом воде. У последњим реченицама овог поглавља одјекује Стивенена епифанијска регресија:

Онда је, незнано како, почео да осећа да бледи, да блеђењем нестаје и стапа се у прамен магле. Више није осећао ништа (Исто: 112).

Писац каже да Коста није могао знати за ово буђење у Фиренци, осам година и два месеца пре тоњења у сан у Београду, након алкохолног дословно утопљеног дана, али је у сваком дамару осетио, у сну, присуство мушкарца чије је лице „четвртасто, са израженим јагодицама, јаким обрвама и широком траком зифт-црних бркова над горњом усном“ (Исто: 115) Кости било познато иако га раније није видео.

Поново је присутна вода која успорава покрете, самим тим и нашу перцепцију протока времена јер Петровић каже да је ово лице нешто говорило Кости, успорено, као у кретању кроз воду, потом лик сањаног бледи и нестаје у праменовима беличастог дима. Више је него јасна повезница фирентинског нестајања и београдског буђења, а оно што је оваква сомнамбулна искуства проузроковало јесте Костина одлука те београдске вечери да се упусти у конструисање астрономаријума по наруџби Марка Аранђеловића, када га је угледао у клубу сугестивног назива „Орфеум“. Петровић умешно преплиће више токова приче, управо онако како се Коста нада да астрономаријум, који ће назвати Орфејева машина, успева да преплете, или барем поравна временске токове овоземаљског и хадског, свесног и ониричког, пруживши прилику не само Марку да своју сестру-невесту назре у временском тунелу у којем је она још жива, него и можда да призна да је „у дубини његове душе чувала потреба да се обрати трагично преминулом брату“ (Исто: 119).

Косту не мучи само осећај кривице због братовљеве погибије, него и спознаја да „јесте био неко ко је живео од брата позајмљен живот, неко коме је у кући у Сењачкој 12 сваког дана понављано да би његов покојни брат био прави наследник, бољи од Косте, фантаста, вагабунда и плејбоја“ (Исто: 120). Може се претпоставити да му је оно лице из сна управо то и говорило. Стивенена славодобитност након успешног избегавања судара и спасавања возача из камиона, и онај осећај корисности, може се повезати са Костином поривом да већ изгубљене животе некако призове – потајно се надајући и некаквом опроштају.

О оваквим елементима научне фантастике и постмодерног романа у *Дејешу у времену* пише Зорица Ђерговић Јоксимовић, а њени закључци могу се применити и на *Кројшићеља времена*. Наиме, мотиви путовања кроз време, и постојања паралелних светова јесу такорећи позајмљени из научне фантастике, али „приметно је да ова два мотива нису приказана на начин својствен модерној научној фантастици, јер је ту пре реч о својеврсним мистичним стањима и заумним доживљајима но о правим SF елементима“ (Ђерговић Јоксимовић 2009: 86). Она такође примећује и да управо то наводи неке критичаре да ове мотиве повежу са магичним реализмом,¹⁵ којем се Макјуан (што за Петровићево штиво примећује Дарко Тушевљаковић¹⁶) приближио у жељи „да појача необичност искуства које доживљава његов јунак“ (Исто: 86).

Оно што елементе научне фантастике дели од магичног реализма јесте постојање снажне везе између неуобичајених дешавања и одређених научних хипотеза, па се тако у *Дејешу у времену* сасвим отворено и стручно говори о квантној физици и разним модерним научним теоријама, које чине објективну подлогу роману. У *Кројшићељима времена* пак, залазимо врло детаљно у уметност часовничарског заната, који дели простор са физиком, како у свом механичарском делу, тако и оном временском, да би потом вештина израде астрономаријума била схваћена као езотеријска, готово магична. Са великом сигурношћу се може применити још једно запажање Зорице Ђерговић Јоксимовић изречено за *Дејешу у времену*, а то је да постоји поступак онеобичавања ствари, о којима говоре и Шкловски (Виктор Шкловский), Сувин¹⁷ и Брехт (Berthold Brecht) и називају га *очућавањем*. Овим поступком писац омогућава читаоцу да препозна субјекат, чинећи га истовремено непознатим.

И Макјуан и Петровић су вешто употребили очућавање. Први је радњу свог романа сместио у време и место које по свему подсећа на свет који познајемо, али се и веома разликује, док је други употребну вредност једне практичне, препознатљиве справе учинио мистичном и, за већину, непознатом, а главном протагонисти мењао идентитет таман толико да наслутимо да би то могао бити и он, али и његов брат.

Изгубљени у коридорима времена

И док Коста конструисањем Орфејеве машине покушава да повеже овоземаљски и подземни свет у нади да ће коридоре времена пређашњег и времена садашњег довести тик један уз други, Стивенс издавач и пријатељ, бивши министар, Чарлс Дарк, практично

15 Видети: Slay, Jack Jr. 1996. *Ian McEwan*. New York: Twayne Publishers.

16 Наведено у кратком коментару на полеђини романа.

17 Видети: Suvin, D. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven / London: Yale University Press.

својим бићем оваплоћује астрономаријум: он доживљава неку врсту нервнoг слома, повлачи се са супругом физичарком на сеоско имање и почиње да живи детињство. Колико су поетични делови оба романа у којима јунаци преиспитују своје идентитете, нестају и опстају, толико је слика некадашњег „златног дечка“ британског издаваштва и парламентарног живота, а сада одраслог човека у дечијој одећи, бизарна, невероватна и тужна:

Дечак је био старомодно одевен – сива фланелска кошуља са засуканим рукавима, неопасан; широке, сиве, кратке панталоне држале су се на пругастом, еластичном појасу с копчом у облику сребрне змије; пунипунцати џепови из којих је вирила ручка од нечега, и крастава, окрвављена колена (Макјуан 2018: 144).

Костини покушаји да, кроћењем времена које подразумева његово враћање, премотавање, надомести губитак брата, а врло вероватно и себе онаквог какав би постао да није било трагедије у детињству, затим Стивенова понављана сањарења о прошлости, што је готово сигурно изазвало епифанијска искуства додиривања временских коридора, те Чарлсово психотично рекреирање детињства, могу се разумети као настојања да се поништи деловање протока времена као катализатора губитка.

Макјуан време, оличено у свакодневном протоку сати, назива безличним у својој незауостављивости, и констатује да „без снарења о њеном животу, који траје, Стивен би се изгубио, време би стало“ (Исто: 7). Ни Петровић није благ када говори о том феномену, а додаје и слутњу онога што ће та незауостављивост у суделовању са људском опачином донети, приметивши да је свако „негде у дубини душе осећао злоћудно планетарно треперење, титраје који ће веома брзо ујединити одвојене потресе у нешто што свет до сада није осетио“ (Петровић 2023: 84).

Кости су насушно потребни хадски мир његове радионице и равномерни откуцаји његових машина да би имао било какав осећај контроле над временом, како механички, док саставља астрономаријуме, тако и посредно, када они оду у руке наручилаца, те на крају и над животом, поседујући старо знање о тумачењу плиме, осеке и космичких кретања.

Он је само једном дозволио да му живот исклизне из руку – у тренутку када је успео да дохвати плутани калем конца на чијем другом крају је био змај – док је његов старији брат секунду касније већ падао у провалију. Стивеново судбоносно исклизнуће догодиће се дословно у трептају ока: окренуо се на каси и Кејт више није била ту.

Та два исклизнућа, и њихове трауматичне последице могу да послуже као потврда тезе о времену као равноправном јунаку, коју поставља Зорица Ђерговић Јоксимовић (2009). Она сматра да је сло-

жена хронолошка структура *Детейта у времену* „не само део формалног постмодернистичког наративног експеримента већ и есенцијални, неодвојиви део романа“ (Исто: 90), а ова тврдња савршено одговара и Петровићевом роману.

Исклизнућем живота, схваћено метафорички али и физички, Стивену и Кости исклизнуло је будуће време, живот какав су могли очекивати пре трагедије. Време овде добија огроман значај јер представља све тренутке који се неће десити, и за којима ће се очајавати, а уместо њих наступа својеврсна ентропија која на плану бола у оба романа прети да уништи човека као јединку, а на плану помахниталости идеологија, у *Кројшићелима времена*, и друштво у целини.

Када прође прва фаза трауме, Стивен ће сопственим непрекидним кретањем улицама Лондона покушати да заустави проток времена не би ли поништио своју наводну инертност док је био са дететом на каси, иако свестан да моментум губитка може поништити искључиво проналажењем Кејт. Наступиће потом стварна инертност оптерећена засебним протоком времена у којем Кејт неминовно расте и развија се, али одвојено од Стивена и Џули, што се може довести у везу са Маријом, настрадалом сестром Марка Аранђеловића. И Кејт и Марија као да се крећу, макар и само у Стивеновим и Марковим мислима, ходницима Еуридикиног света. Разлика је у томе што Стивену овде одговара да се Кејт мења протоком времена, јер то подразумева живот, док Марија остаје замрзнута у времену, и Маркова страсна жеља је да је барем и у виду утваре на тренутак ишчупа из Хадовог света. Тај свет јесте хтонски, али увек постоји обећање постојања Орфеја који би био довољно вешт да их из подземних ходника изведе на светлост дана.

У Маријином случају (као и у случају Костиног брата Милоша), Орфејев астрономаријум је решење, а у Кејтином, Стивен је тај који одржава танану нит наде сталним снатрењем о томе како би Кејт могла изгледати, тражењем сличности између својих сећања и девојчица на које наилази, па чак и уласком у једну школу вођен варљивом сличношћу облика и покрета. Поражавајуће је то што и Марко и Стивен заправо нису сигурни да ли је заиста боље да се њихове Еуридике не осврну: гледајући у њих, буди се подсвесни страх да би им се приближавањем ликови изменили, доказали да то нису и не могу бити оне, те да ће тај тренутак наводног препознавања само појачати губитак, а оно што је до тада емитовало наду, заувек претворити у сазнање које је коначно и непроменљиво.

У истој ситуацији нашао се и Чарлс Дарк. Побегавши у свет детињства он се заправо суочио с јаловошћу покушаја да поврати оно што је изгубио. Маџуан тек пред крај романа открива да је Чарлсу мајка умрла када је имао дванаест година, те да му је отац био човек врло важан у граду, али суморан и тиранин. Даје низ наговештаја

о константној узлазној путањи у његовој каријери, одушевљењу које изазива где год да се појави и чиме год да се бави, управо захваљујући добитној комбинацији дечачког шарма, пословне вештине и довољне дозе хазардерства. Макјуан вешто провлачи чињеницу да се Чарлс оженио Телмом, угледном универзитетском професорком физике, дванаест година старијом од њега, што се може повезати са губитком мајке. Поигравши се Чарлсовим презименом, које у корену има реч *мрак*,¹⁸ и именом његове жене, које води порекло од грчке речи са значењем *воља*,¹⁹ писац је можда наговестио сукоб светлости науке и тмине непрепознатих конфликта душе, можда чак и мушког и женског принципа.

Нилај Ердем Ајулдиз (Nilay Erdem Ayyildiz) примећује да Чарлс Дарк „намерава да врати време не би ли повратио и невиност, спонтаност и једноставност детињства које није могао да проживи као дете без мајке“ (2022: 34).²⁰ Љуштановић (2012) подсећа да се детињство сматра друштвеним конструктом, те да се његов почетак може са извесношћу одредити, али да већина трага за другом временском границом, односно – његовим крајем. Могуће је да Чарлс ту другу границу никад није пронашао, али није успео ни да се врати детету заробљеном у себи, и да га ослободи.

Његова трагедија делимично лежи у томе што је линија будућег времена (попут Хокингове *свреле времена*²¹), у којем су се прилично јасно могла видети напредовања до племићког звања и посла у влади, незауостављиво текла, и тиме Чарлса све више претварала у хвалевердног службеника краљевства, док се његово унутрашње биће једнаком снагом томе опирало „покушавајући да сачува своју невиност“ (Макјуан 2018: 277). Сав апсурд овакве ситуације стао је у једну реченицу: „У панталоницама је седео у својој кућици на дрвету и питао се да ли да узме титулу лорда и буде лорд Итон, или је неко већ узео то име“ (Исто: 277).

Применимо ли вредности Петровићевих астрономаријума и временских ходника на Чарлсов однос са временом и губитком, можемо закључити да је он, освестивши у себи чињеницу да му је детињство изгубљено, једнаком снагом желео да га поврати говорећи да је то неко мистично стање, колико је и жудео за славом коју је, пак, могао стећи само у свету одраслих, те је дословно галопирао и ка једној и ка другој страни, али у истом временском ходнику. Та својеврсна идентитетска дилатација времена у коначници је изазвала пуцање, и Чарлс је морао да умре и као дете и као одрастао човек.

18 Презиме Darke и именица dark, енгл. = мрак, тама.

19 Théléma, грч. = воља.

20 “...and intends to reverse time to embrace the innocence, spontaneity and simplicity of childhood which he cannot live as a motherless boy”. Превод: Н. Г.

21 Видети: Хокинг, С. 2002. *Крајња њовесѝ времена*. Београд: Алнари.

Индикативно је да се покушај оживљавања детињства и, на неки начин, замрзавања времена у којем се Чарлс осећао пријатно (или му се тако чинило), завршио његовим дословним смрзавањем у снегу. Последња копча са светом живих и оних који се такође боре са временом као генератором губитка, за Чарлса је Стивен, који га мртвог носи на леђима. Чини се да Стивен у тим моментима осећа страх не од Чарлса као мртваца, него од тога што он симболизује, а то је неуспело разрешење трауме из детињства. Стивен чак сместа пере руке, након обављеног задатка, „да би поново успоставио границу између живих и мртвих“ (Исто: 272) тим ритуалом. Та јасна граница за Стивена је заправо књига за децу коју је написао, јер се на тај начин изборио са својим детињством, и заштићен је од малигног утицаја оног ко је својој трауми подлегао.

За Марка и Косту, тренутак кад је граница између подземног и овоземаљског света замућена биће пресудан, и они му конструи-сањем Орфејеве машине хрле у сусрет. Наиме, при последњој, црвеној четвртини лунарне фазе, према миту о Орфеју, он је ступио у подземни свет и успео да својом жалостивом музиком омекша Хадово срце, и добије одобрење да врати Еуридику у горњи свет – уз услов да не сме да се осврће све док обоје не изађу на светлост дана. Моменат поравнања Јупитера и Сатурна, који ће измерити Костин астрономаријум у ноћи 26. августа 1938, биће праћен старогрчким речима, након којих би требало да се отворе два пролаза.

Овај данс макабр²² експеримент завршиће се погубно по наручиоца, а идентитетски одсудно за конструктора. Интересантно је да три важна механизма престају да раде након отварања два временска коридора: астрономаријум, Костин ручни сат и Марково срце. Ово се може тумачити у светлу Орфејевог мита: астрономаријум је на неки начин Орфејева лира, моћно оружје које кроти препреке и време, док је Марко попут Орфеја: као што се он осврнуо да види Еуридику, тако је Марко ступио пред Марију, или некакво обличје слично њој, те ју је заувек изгубио, опростивши се тиме и од сопственог живота, потпуно поражен својим губитком. Слично Макјуановом Чарлсу Дарку, покушај повратка у прошлост, и измене садашњости, завршио се фатално.

Чини се да Макјуан и Петровић овим шаљу сличну по(р)уку: они који успеју да се у времену активно развијају, упркос болној потреби за враћањем времена (Стивен и, делимично, Коста) – опстају, док они који истрајавају на покушајима повратка у нешто непроживљено, одузето (Чарлс и Марко) – нестају. Стивен Луис је након Чарлсове смрти „у потпуности сигуран у себе и свој идентитет – он напокон више не мора да лута, он се враћа кући, он зна ко је и шта

22 Danse macabre, фр. = језива игра, мртвачки плес; средњовековни алегоријски приказ игре у којој учествују људи свих стајежа, а који симболише једнакост свих људи након смрти.

је, он је зрела личност“ (Ђерговић Јоксимовић 2009: 112), а Константин Рибићевић ће након дебакла са Орфејевом машином запросити Бети Станисављевић (и сам изненађен својим поступком), што у неписаном друштвеном закону значи својеврсно „смиривање“, тиме и потврду одређеног мушког идентитета. Разлика је у томе што је у овом Кости присутан и његов брат Милош, те се не може говорити о знању „ко је и шта је“, као код Макјуановог протагонисте.

Свлачење свлака

Стивен и Коста успели су да избегну смртни исход поигравања временом и губицима. Осим што је, написавши књигу за децу (која му је донела и финансијску стабилност), своје потенцијалне трауме из детињства разрешио, Стивен је, разрачунавајући се са ефектима разорне личне трагедије, суочавањем са губитком и временом као катализатором различитих перцепција губитка, разрешио и своју позицију у широј слици својеврсног временског платна. Макјуан дозвољава свом јунаку катартично искуство спасавања живота, потом стварања новог живота, а онда и највећу награду: доношење на свет тог новог живота у ритуалу који је неодољиво древан: док трају порођајне контракције, Стивен и Џули воде љубав у коначном међусобном опраштању, и победи живота над смрћу и губитком.

Овај ултимативни чин потврде живота антипод је Марковој сеанси. Сугестивно, топло приповедање оживљава магију долажења на свет, атмосфера је интимна, згуснута од ишчекивања среће помешане са зебњом, и поново је на делу успоравање времена и промена у звуцима: „Наступио је шок, потрес, па неко успоравање – време јаве уступило је место времену сна. Нека тишина га обухвати са свих страна“ (Макјуан 2018: 300). Петровићева тишина је злокобна: „Ђутали су и тешко дисали и у просторији су се могли чути само откуцаји три механизма“ (Петровић 2023: 191). Ова сцена дочарава тескобу и исконски страх какав, претпостављамо, влада у круговима пакла, а све то смештено под сводове велелепне, галеријски уређене виле Марка Аранђеловића: „Неколико секунди касније Кости се учинило да је у салону постало толико вруће да су представе пред очима почеле да лелујају од јаре, међутим реч је била о правој промени материјалног поимања света“ (Исто: 191).

Потрес какав искуси Стивен сасвим је другачији од оног који доживљава Коста: „Из дубине, негде испод најдубље укопаних храстових греда на којима је стајао камени темељ куће, зачуо се страшан хук као да ће се земља ускоро расточити и прогутати читав град“ (Исто: 192). Писац повезује личне, друштвене, физичке и метафоричке потресе, пуштајући их да предвиђају једни друге, и међусобно да се узрокују. Док Стивен види „само дугачка леђа, моћна и кли-

зава, са жлебовима мишићаве кичме“ (Макјуан 2018: 301), пред Петровићеве јунаке

Из те љигаве чауре са Костине стране полако је, уз напоре смицања змијског свлака, изашла црнокоса девојка изузетно бледог лица. [...] Непосредно након тога из оног сивкастог вртуљка сада је излазило, као из опне, неко друго биће. На крају се на ову страну искобељао мушкарац (Петровић 2023: 192).

Контакт са новорођеним телом је непроцењив животни импулс Стивену и Џули. Они су се инстинктивно вратили у заштитнички родитељски модус, напукао и запуштен већ две године: „Стивен се попео на кревет, легао поред Џули, и тако су грејали бебу између себе. Дисање је постало ритмично, а кожа је попримила топлију боју, тамноружичасту“ (Макјуан 2018: 301). Изгубљени животни сокови поново су бујали, време се покренуло, садашњост је пркосила и прошлости и будућности. Интересантно је запажање Мајкла Берна (Michael Byrne) да рођење новог детета Стивена и Џули доводи најближе могуће до стања изван времена, упркос неким критичарским гласовима који су Макјуану замерили додворавање феминисткињама оваквом завршницом романа.²³

Контакт са телом које се појавило захваљујући дејству Орфејеве машине, означава тријумф прошлости. Петровић каже да је призиваче прострелио лудачки поглед некога ко обитава између светова, с једне стране, и страшан и сурово дубок умор у очима појаве, с друге стране. Физички контакт са женском утваром донеће Марку Аранђеловићу смрт, а из Костиних уста ће након овог искуства покуљати црна, тамна течност, густа попут нафте, и попут љигаве опне из које су утваре изашле.

Писац сад сасвим отворено говори о паралелним временским тунелима постојања, и доводи једног Косту другом, онаквом каквим га је отац одувек желео: узорним наследником компаније „Рибичевић и синови“. Тај нови Константин, више трговац него конструктор, ожениће се Бети Станисављевић и, као да је том кораку био неопходан онај убиствени претходни, који је можда деловао као противотров: „...као да је личним излагањем духу Милоша Рибичевића... у себи пробудио нови живот“ (Петровић 2023: 212).

Осим што све време кокетира са могућностима преклапања идентитета, и не преза од сталног обележавања својих јунака судбоносним догађајима из прошлости, Петровић ни садашњост не оставља нетакнутом. Не једном, пишчеви описи беспрекорног, дендијевског Костиног стила, овог пута на венчању, завршавају се успутном опаском која има снагу усијаног жига:

23 Видети: Mars-Jones, A. 1990. *Venus Envy: On the WOMB and the BOMB*. London: Chatto Counterblasts.

Носио је лаковане ципеле малатеста са белим рисом а на себи је имао тамносиви фрак од енглеског штофа поручен из Манчестера, с белим каранфилом у реверу. Одело је било по мери скројено у чувеној радионици *Марић*, и то руком Јована Јанковића, најталентованијег њиховог кројача, једног од пет илгалаца које ће Немци обесити на Теразијама 17. августа 1941. због покушаја убиства агента Управе града Београда Животе Јермића (Исто: 213).

Константинову трансформацију у способног трговца пратиће пад читавог друштва, можда не из раја, али засигурно у пакао, пакао Другог светског рата, стварајући осећај да се време вратило, док је оно, заправо, незадрживо цурило. У том ковитлацу уништења читавих градова, народа и основних принципа људскости, он ће схватити да трансформација која му се догодила није готова, те да у временским коридорима, уколико се поклопе, може у одређеном тренутку постојати само један брат.

У једној ранијој прилици, Коста и Бети седе у сепареу блештаво преуређеног подрума хотела „Мажестик“ и све је седефастобелог, палацио²⁴ тона, у очигледном напору да се створи утисак дневне светлости – као да би уопште било могуће подземно изједначити са надземним. Биће им послужена ретка и скупа птица ортолан, за коју се сматра да је некада обитавала у рају, а која се по француском рецепту кљука, жива потапа у првокласни коњак и у њему дави, а потом пече на маслацу од млека алзашких крава. Ноншалантност с којом се прихвата суровост зарад, наводно, врхунског гастрономског ужитка, као да уживаоце додатно обележава за неку каснију трагедију, и наглашава врло извесну опасност пада из раја.

Постојање Константина Рибићевића тако је део низа циклуса који Миомир Петровић постепено открива својим изузетно вештим нараторским поступком. Писац као да и сам страсно учествује, водећи свог јунака из једног идентитета у други, и сваки пут га враћајући у онај основни, конструкторски, докле год се под његовим мајсторски прецизним прстима послушно не поравнају кретања Плутона, Јупитера и Нептуна, а ходници рајских и паклених времена не додирну макар и на један пребачај бакарних зупчаника.

Оно највредније у чему Петровић успева јесте да готово анулира важност места и тела, и представи време као једину константу која се, фином иронијом, непрекидно мења, мењајући све(т) око себе. У каденци романа потврђује се оно што се слутило: оба дечака су заправо страдала на Пељешцу, непојмљив родитељски бол је оживотворио једног од њих, а овај заузврат оног другог, и тако се у колоплету оживљавања, преживљавања и преклапања идентитета у коридорима времена Константин сударио са Милошем, алијас

24 Специфична нијанса која асоцира на мермер или камен, дајући утисак луксуза и класичне елеганције; није званичан назив.

Ником Козаревићем, који је краткотрајни смирај нашао одузевши телесност свом рођеном брату, да би и сам за неколико година ишчезао у временским ходницима, врло вероватно зато што га је у несалним циклусима поново заменио Коста.

Да се устројство небеских тела и њихова улога у судбинама Петровићевих и Макјуанових јунака потпуно међусобно разликује, доказ су управо сцене макабричног ритуала призивања преминулих и рођења Стивеновог и Џулиног детета. Наиме, Маркова сеанса условљена је поравнањем Јупитера и Сатурна и компликованим прорачунима у које је Коста, заједно са астрономом Паламинијем, унео сав свој гениј, обременен неугаслим осећајем кривице, не би ли повезао хтонско и уранско, док је рођење детета, исконски чин победе живота над смрћу, поновне потврде непрекидног циклуса стварања, овековечен и лаганим нестанком Месеца и Марса, као да су се и небеса за тренутак умилостивила, прекинула свој древни сукоб са људима и супротстављеним принципима:

Тамо, изван постеље, био је празан простор између борова. Тачно изнад Месеца налазила се нека планета. То је Марс, рекла је Џули. Ту је да их подсети на суровост овог света. Како год, засад су они имуни на то, јер се све то дешавало пре почетка времена, и они су лежали и гледали како планета и месец силазе с неба, које је постајало плаво (Макјуан 2018: 301–302),

Макјуан намерно прећуткује пол новорођенчета, симболично приказујући оба принципа, и мушки и женски у виду поменутих небеских тела, и тиме „указује на његову целовитост и пуноћу“ (Ђерговић Јоксимовић 2009: 116). Управо ће та целовитост бити главно оружје преживљавања времена и губитка, а њен недостатак ће Петровићеве јунаке коштати стварног преживљавања. Ни Константин, ни Милош, ни Марко нису довољни такви какви јесу. Марко је, попут Чарлса Дарка, унапред осуђен, док су Коста и Милош, попут Стивена, непрекидним кретањем, наизменичним оживљавањем очајнички покушавали утећи оном једном страшном губитку. Милошев алијас Нико Козаревић у једном је тренутку рекао да је „престао да *буде* и истовремено се без сећања поново родио“ (Петровић 2023: 227). Са сваки оживљавањем брише се претходно буђење, али остаје довољно елемената за наредно, но увек пуно недоумица и непознаница, и нејасних слутњи. У моментима међусобног братског уништења нестају и сведоци њихових постојања (рођак који је сведочио о њиховој погибији на хридима над морем), као да се и време побринуло да уклони сведоке губитка који ће, баш као и Стивен о гubitак детета, најавити и лични и, како га назива Зорица Ђерговић Јоксимовић (2009), цивилизацијски губитак невиности. Петровићеви јунаци ће живети сумрак Другог светског рата, док ће Макјуанови живети његове последице, константну напетост Хладног рата и све чешћих друштвено-политичких криза.

Закључак

У романима *Кројилијељи времена* Миомира Петровића и *Дејне у времену* Ијана Макјуана време као катализатор губитка фактор је с којим се ваља суочити, и то њихови јунаци и чине, одређујући на тај начин судбину себи, а неретко и људима око себе. Оба писца поигравају се временском осом романа чинећи појам времена засебним протагонистом и наводећи тиме јунаке који су профилисани као главни да прелазе тегобан пут хватања у коштац са губитком из (не тако) давне прошлости, интервенишу у ходницима паралелних стварности, те на тај начин омогућавају или одричу себи развој кроз губитак.

Стивенснова потрага за изгубљеним дететом приближиће га детету у њему самом, отклонити (и)рационалне недоумице о сопственом детињству, некако поравнати однос са родитељима и најзад, најавити и повратак „исконске сврховитости“ (Ђерговић Јоксимовић 2009: 116) рођењем новог детета. Макјуан у сврху преживљавања свог јунака упошљава време, које је Стивену најпре највећи непријатељ, јер његовим протицањем неумитно одлази и нада да ће пронаћи своје изгубљено дете, а због немогућности враћања времена он изнова проживљава трауму губитка без икаквог одговора на питања зашто, где и ко, те запада из опсесивног стања у кататонично.

Из таквог стања буди га управо време, тачније својеврсна инверзија времена, епифанијским искуством сведочења тренуцима одлуке о томе да ли ће се дете Стивен родити или не. Макјуан тако једним делом пише инверзни билдунгсроман и омогућава свом јунаку да поправи распаране шавове сопства, пославши га у прошлост, на тренутак је оживевши, и вративши га у садашњост оснаженог и спремног да употреби за своје добро оно са чим се у стању трауме безуспешно рвао – време. Стивену помаже Макјуан, а овај се обилато користи промишљањима Стивена Хокинга о имагинарном и стварном времену,²⁵ и могућности кретања напред-назад у тим оквирима. Стивен Луис преживљава свој губитак повезујући се истовремено и са дететом у себи и са изгубљеним собом као оцем. Символику плимом разореног пешчаног дворца, који је са женом и ћерком саградио једног дана на плажи, плимом као садејством времена и воде, па и небеских тела, поништиће обнављање присности

25 „...такозвано имагинарно време, заправо, стварно време, док је оно што називамо стварно време само производ наше уобразиље. У стварном времену Васељена има почетак и крај у сингуларностима које образују границу просторвремена и у којима престају да важе закони науке. Али у имагинарном времену нема ни сингуларности ни границе. Према томе, оно што називамо имагинарним временом заправо је темељније, док је оно што називамо стварним временом само замисао коју користимо као помоћно средство да бисмо описали шта мислимо како изгледа Васељена“ – Хокинг, С. 2002. *Крајшка њовесји времена*. Београд: Алнари, 172–173.

које се могло десити тек након тегобног процеса суочавања са губитком и временом. Стварање новог живота свакако је најконкретнији могући симбол преживљавања и наставка кретања такозване стреле времена према напред, упркос непосредној претњи ентропије.

Чарлс Дарк пример је несразмерности протока времена у виду година и достигнуте зрелости. Његову „мрачну игру с временом“ (Ђерговић Јоксимовић 2009: 105), подстакнуту, с једне стране, снажним амбицијом која га гура у све захтевнији свет одраслих (у који је ушао практично још као дванаестогодишњак), а, с друге, све буднијом, очајничком и, испоставиће се, деструктивном жељом да изнова проживи изгубљено детињство, замрзнуће на крају и природа и време. Он не преживљава јер оживљавање детињства на начин који Пајанде назива псеудомистичним (2004: 13), само је кринка изгубљеном сопству, несученом суштински са губитком. Идеја рекреирања представа и предубеђења детињства, без решавања стварних проблема из прошлости, доказ је ентропије како појединца тако и читавог друштва, чији су постулати вероватно великим делом допринели слому појединца.

Заводљиву и интригантну причу о конструисању часовника помоћу којег не само да се може мерити време, него и одређеним прорачунима предупредити догађаји у будућности, Миомир Петровић пише стварајући за своје јунаке просценијум омеђен губитком, осећајем кривице, слутњама сопственог и друштвеног пада у провалију. Невелики простор постаје још суженији минуциозним темпоралним утискивањем. Са сваким откуцајем сићушног сатног механизма, просторвреме сужава своје ходнике мамећи надом у повратак у прошлост, и затицање вољених особа неизгубљеним. Са осећајем за драмску радњу, Петровић Кости и Марку не даје само наговештај овакве могућности, него их и опрема лудачком жељом, племенитошћу занатске вештине и трагичном грешком неопходном да се покрене механизам судбине, а онда их пусти да направе тај додатни корак ка амбису, ван просценијума, у сингуларност просторвремена.

Коста Рибичевић и Милош Рибичевић (Нико Козаревић), трагична браћа предратног Београда, оживљавају један другог у уроборовској агонији константне запитаности ко су заправо и шта им је сврха. То смицање идентитета, а са њима и осећаја губитка, кривице, али и љубави, у *Кројилишћима времена* начин је суочавања са протоком времена које и узрокује губитак. Нажалост, циклична оживљавања нису и гарант преживљавања јер представљају очајничке покушаје да се смакну осећаји, да се један свлак свуче и одмах ускочи у други, док изостаје недвосмислено и безрезервно суочавање које води исцељујућем помирењу са сопственим демонима. Ни након покретања Орфејеве машине Коста то не преживљава као *исти*, него се трансформише у пословног човека каквог је желео ње-

гов отац, и за каквог се сматрало да би Милош постао да је поживео, јер „...када нечија судбина дође поново на исту позицију, то није баш *иста* позиција, како би то било да је реч о кружењу у савршеном кругу, већ *приближна* позиција, изнад или испод оне претходне“ (Петровић 2023: 81).

Иза њихових оживљавања остају жртве какве су и сами, а најаву жртава које ће тек уследити у читавом европском друштву, Петровић је сапео у обличје једне књиге:

Отвореног трбуха и на слова полегнута, корица раширених попут руку муслимана у молитви или дезертера убијеног с леђа током бега, ту је лежао Král Oidipus, чешки превод Софоклове трагедије (Исто: 80).

Уколико се сагласимо са Хокинговом претпоставком да је оно што се назива стварним временом плод наше уобразиље, може се и читава прича схватити као настојање писаца да украте читаочеву имажинацију и судбине јунака препусте тумачењу сваког понаособ. У таквом просторвремену астрономаријуми раде непрекидно као упорна, једнолична јесења киша, оживљавајући бесконачни низ тренутака времена, времена какво „је мисао изградила“ (Макјуан 2018: 16), а приповест расте „на неки недокучив начин, хранећи се пулсом [њене] крви“ (Исто: 240).

Извори

Makjuan, Ijan. *Dete u vremenu*. Prev. Vladimir D. Janković. Beograd: Čarobna knjiga, 2018.

Petrović, Miomir. *Krotitelji vremena*. Beograd: Laguna, 2023.

Литература

Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel*. London: Penguin Book, 1994.

Byrne, Michael. “Time and Child in Ian McEwan’s *The Child in Time*”. *The Antigonish Review*. Issue 123. (2003). <www.antigonishreview.com/bi-123/123-mbyrne.html> 22. 3. 2024.

Erdem Ayyildiz, Nilay. “Traumatized Perception of the Self and Time in Ian McEwan’s *The Cement Garden* and *The Child in Time*”. *Litera: Journal of Language, Literature and Cultural Studies*. Vol. 32, issue 1. (2022): 21–40.

Đergović Joksimović, Zorica. *Ijan Makjuan: Polifonija zla*. Beograd: Geopoetika, 2009.

Hoking, Stiven. *Kratka povest vremena*. Prev. Zoran Živković. Beograd: Alnari, 2002.

Ljuštanović, Jovan. „Književnost za decu i detinjstvo kao vreme inicijacije“. U: *Aspekti vremena u književnosti*, zbornik radova. Ur. dr Lidija Delić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2012: 47–64.

- Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.
- Martin, Brian. "Looking Back to the Future". *Spectator*. 10 Oct. 1987: 40.
- Milenković, Ivan. „Paradoksi konteksta: heterotopije Mišela Fukoa“. *Kultura*, br. 147 (2015): 100–114.
- Payandeh, Hossein. "Life in Metropolis: A Critical Reading of Ian McEwan's *The Child in Time*". *Tehran University Journal of Social Science*. No. 22, Vol. 11: 2. (2004).
- Petrović, Miomir. *Središnja pustinja*. Beograd: Laguna, 2021.
- Punter, David. "Ian McEwan: Lies and Deceptions". *The Contemporary British Novel Since 2000*. Ed. James Acheson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017: 17–26.
- Wright, Derek. "New Physics, Old Metaphysics: Quantum and Quotidian in Ian McEwan's *The Child in Time*". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 9. (1996): 221–233.

Nataša Gojković

*The Perception of the Flow of Time in Miomir Petrović's
Krotitelji vremena and Ian McEwan's The Child in Time*

Summary

As a cardinal part of how people comprehend the world and reality, the notion of time has fascinated scientists and literary scholars alike. Modern science defines time as a part of space-time continuum that, viewed in an abstract manner, represents a coordinate system where physical events take place. The plasticity of space and time has been employed by authors to enable their literary characters' intervening in the past for the purpose of understanding or even changing the present and/or future. Based on Zorica Đergović Joksimović's idea of time as an active and equal participant in the novel, this paper has shown different aspects of time as a literary instrument that sheds light on as well as darken the topoi of loss and (non)existence in Ian McEwan's *The Child in Time* (1987) and Miomir Petrović's *Krotitelji vremena* [*Time Tamers*] (2023). The two novels have been compared and contrasted considering the approach and treatment of the topoi mentioned.

Keywords: time, loss, existence, time inversion, epiphany

Примљено: 30. 5. 2024.

Прихваћено: 7. 11. 2025.