

УДК 82.091  
821.163.41-32.09 Лазаревић Л.  
821.112.2-32.09 Ман Т.  
<https://doi.org/10.18485/godisnjak.2022.17.10>

**Софија Д. Тодоровић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 25. 09. 2022.  
Прихваћен: 15. 11. 2022.

## РОМАНТИЧНИ ХЕРОЈ У ДЕФАНЗИВИ: ИРОНИЧНА ФИНАЛА ПРИПОВЕДАКА *ВЕРТЕР* ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА И *ТРИСТАН* ТОМАСА МАНА

У раду се компаративним методом анализирају поједини сегменти приповедака *Вертер* (1881) Лазе Лазаревића и *Тристан* (1903) Томаса Мана. Рад има за циљ да укаже на типолошку сродност двеју приповедака, при чему је акценат стављен на модернистичке механизме деромантизовања и дехероизовања (карикатурализације) романтичног јунака, те интертекстуални однос који две приповести успостављају према тристановском, односно вертеровском наративу. Посебна пажња посвећена је анализи специфично обликованих ироничних финала двају прозних остварења, који се у виду својеврсних окршаја двеју супротстављених страна показују као места која откривају субверзивно-антиклимактични *пораз хероја* (односно, тријумф претпостављеног противхероја).

**Кључне речи:** *Вертер* (Л. Лазаревића), *Тристан* (Т. Мана), романтични јунак, модернистичко превредновање (пародија, карикатура, иронија), иронично финале, пораз хероја.

Паралелно читање приповедака *Вертер* (1881) Лазе Лазаревића (1851–1891) и *Тристан* (“Tristan”, 1903) Томаса Мана открива неочекивану типолошку сродност двеју приповести. Компаративни приступ показује се у случају поменутих текстова као вишеструко интерпретацијски подсти-

---

\* sofija.tod3@gmail.com

цајан. Верујемо, наиме, да две приповетке – поред очигледних разлика у сижејним рукавцима, приповедном стилу, локалној обојености, нијансама у општем тону и карактерима јунака – деле истоветну литерарну арматуру и да их је могуће свести на заједничку наративну схему (приповедни „костур“), „митему“, могли бисмо чак (у структуралистичком смислу) рећи. Без обзира на класификацијско (поетичко) разилажење, сматрамо да је двојици аутора својствен типолошки сродан вид литерарног сензибилитета, односно да је залеђе из којег полазе приликом (ре)интерпретирања централне фигуре својих приповедака – трагично заљубљеног, романтичног јунака (познатог и прецизно дефинисаног уметничко-легендарног порекла) – у оба случаја *модернистичко*. Литерарне ликове Мановог *Тристана* и Лазаревићевог *Вертера* моделују преовлађујуће субверзивно-модернистичке стратегије и механизми: пародија, карикатура, гротеска. Поред модернистичког превредновања канонских наратива, као место сусретања двеју приповедака појављује се специфично обликовање простора (у функцији успостављања особене приповедне атмосфере) – у виду хронотопа санаторијума/бање, као и динамика односа која влада унутар тријаде главних ликова и њихова позиционираност у структури приповедака.

Изокретање атрибута традиционалног романтичног хероја – уписано у фигуру главних јунака (односно, њихова *антихеројска* својства) – најочигледније је пак, чини се, испољено у завршницама двеју приповедака, обликованим у виду својеврсног ироничког разрешења (заокрета).

### Деромантизација романтичарског јунака

У обема приповеткама главни јунак доводи се у експлицитну везу са стереотипно профилисаном фигуром романтичног јунака.<sup>1</sup> Тристан и Вертер, јунаци квалитативно сродног традицијског залеђа – прототипске фигуре романтичних љубавника и трагичних жртава својих узвишених љубави – дају наслове приповеткама. У оба случаја, дакле, специфична веза између протагонисте прозног остварења и литерарно-легендарог јунака остварена је већ на паратекстуалном нивоу наслова. У основи успостављеног односа налази се, међутим, снажан елемент пародије, бурлескно-иронички квалитет. С једне стране, Манов Детлев Шпинел

<sup>1</sup> Базична сижејна ситуација је у двема приповеткама готово пресликана: пошто ју је отпратио, муж оставља жену у санаторијуму/бањи и омогућава „аутсајдеру“ (јунаку приче) да јој се приближи; муж се враћа тек касније у приповести (када буде позван услед потенцијалне опасности по брак).

и Лазаревићев Јанко представљају пародијске варијанте конкретних фикционалних „прототипова”, Тристана и Вертера.<sup>2</sup> Двојица јунака се, с друге пак стране, разумеју као специфично обликоване инверзије романтичних јунака уопште (и особеног витешког кодекса опхођења који им је својствен), они су њихове хумористичке интерпретације – карикатуре.

Ресемантизовањем, дакле, носећих предзнака фигуре тристановско-вертеровске литерарне провенијенције, уметничка имагинација двојице аутора заправо *деромантизује фигуру романтичног јунака*, при чему би се (када је реч о статусу главног јунака приповетке) могло ишчитати неколико слојева пародијских инверзија.

У основи приповедне архитектонике *Тристана и Вертера* налази се трипартитна структура ликова: специфично обликован „љубавни троугао”, чији су ликови међусобно умрежени истоветном динамиком односа. У оба случаја, јунаци који припадају главној трочлавној схеми ликова представљају несвакидашње пандане ликова из оних наратива који се налазе у подтексту новела (тристановски мит, односно Гетеов *Вертер*) и са којима оне улазе у модернистички дијалог и успостављају зачудни, пародијско-иронички интертекстуални однос. Манови Детлев Шпинел и Габријела, у том смислу представљају пародирану верзију легендарних љубавника Тристана и Изолде, док би Габријелином мужу Клетерјану у таквој схематској констелацији одговарао лик краља Марка, Изолдиног мужа. Суштински готово пресликану парадигму ликова проналазимо и код Лазаревића: Јанко и Марија стоје за Вертера и Лоту, Младен (Маријин муж), с друге стране, фигурира као својеврсни Албертов еквивалент (тријада прозаични вереник-муж – деликатна жена – талентовани „аутсајдер”, уп. Хјуз 1959: 77).<sup>3</sup> Два прозна текста, на једном нивоу, представљају травестију мотива „љубав-страст” (Де Ружмон 2011: 14),<sup>4</sup> те мотива забрањене љубави и прељубе.

Поменути трипартитни модел структурално у потпуности одговара основној схеми ликова у миту (трипартитну митолишку схему чине херој, хероина и противхерој). Митолошка структура уписана у подтекст приповедака радикално је, међутим, изокренута: улоге чланова те структуре смисаоно су испражњене, будући да су њихове функције обесмишљене. Манов Детлев Шпинел и Лазаревићев Јанко појављују се у овом контексту

<sup>2</sup> Пародијска обрада вертеровског наратива, као што је познато, наћи ће своје место и унутар опуса Томаса Мана: у роману *Лота у Вајмару* (*Lotte in Weimar*, 1939).

<sup>3</sup> Двојица јунака стилизовани су и као пародије управо фигуре несхваћеног, па самим тим и осамљеног, социјално изопштеног и у друштвеном контексту „збуњеног” појединца.

<sup>4</sup> Уп. „[Љ]убавна страст *уистину* представља несрећу” (Де Ружмон 2011: 13).

као претпостављени хероји. Ако се на уму има структура мита, херој је онај који спасавањем хероине од противхероја треба да омогући регенерацију космогонијског круга и тријумф космичких, соларних сила реда над силама мрака, хаоса и нереда. Наши јунаци (видећемо и на који начин) изневеравају улогу *митског хероја*:<sup>5</sup> они су негација, инверзија фигуре хероја, његова пародија. Као што протагонисти приповести нису хероји – већ пре *антихероји* – тако се ни претпостављени зликовци, Клетерјан и Младен, не могу назвати правим противхеројима. Габријела<sup>6</sup> и Марија, најзад, такође нису праве хероине (иако Габријела има одређених потенцијала да се тако назове),<sup>7</sup> већ посве обичне припаднице грађанског сталежа. Оне су портретисане као некаква „силфидаста” мистично-етерична бића, готово оностране, ванземаљске природе. У том смислу, перспектива коју јунаци у односу на њих заузимају не одговара у потпуности реалистичном виђењу и своје залеђе има пре у занесењачкој природи наших „романтичних хероја” (в. Злотник-Волденберг 2003: 105).

Сваки од чланова трочлане схеме, дакле, изневерава своју претпостављену („проповски” дефинисану) функцију.

У ликовима Шпинела–Тристана и Јанка–Вертера могао би се, чини се, уочити још један слој инверзије. Шпинел и Јанко на себе као да узимају улогу *трагичког јунака*, некога ко је спреман да трагички страда за свој принцип и чија је читава егзистенција подређена вишем начелу. Насупрот принципијелног трагичког страдања и бескомпромисне жртве, двојица јунака – самопрокламовани заточници некаквог узвишеног идеала – у ироничним финалима приповести, видећемо, не стају у достојну одбрану свог начела и кукавички „заборављају” на њега. По страни од било какве херојске димензије лика, наши јунаци представљају својеврсне карикатуре трагичких хероја, чија жртва није трагички бескомпромисна. У батосу

<sup>5</sup> Они се, будући да не испуњавају своју примарну функцију и одступају од атрибута традиционалног хероја, појављују као *неуспели хероји*.

<sup>6</sup> Шпинелову идеализацију Габријеле прати и идеализација простора за који се она везује, родног Бремена (в. Злотник-Волденберг 2003: 105).

<sup>7</sup> Будући да ће на крају ипак stradати због уметности којој се предаје (онако као што су у мановској имагинацији *креација* и *деструкција* увек трагички скопчане), Габријела, која није без уметничког дара (пре свега, дара за камерно пијанистичко музицирање), далеко би више могла одговарати улози својеврсне трагичке хероине него што протагонисти двеју приповедака одговарају трагичким херојима. Она се, међутим – и то је важно нагласити – кобном чину свирања (у сцени која добрим делом представља ироничну инверзију чувеног Вагнеровог [Wilhelm Richard Wagner, 1813–1883] *Liebestod*-а, дуета љубавника с краја опере *Тристан и Изолда* [Tristan und Isolde, 1859]) предаје тек под Шпинеловим (уцељивачким) притиском; њена одлука, такође, није обележена свешћу о фаталном исходу. Иако би од свих јунака (из обеју приповедака) Габријела можда у највећој мери могла одговарати својој претпостављеној улози, несумњиво је да она не поседује узвишеност традиционалне романтичне хероине.

гротескне, антиклиматично-баналне завршнице читалац ће бити сведок бурлескног пораза – предаје, повлачења наших „хероја” (који, дакле, за разлику од правих трагичких јунака, не стоје до краја иза свог принципа).

### Иронички батос: завршница двеју приповедака

Уметничко уобличење завршница у виду ироничког разрешења (в. Минден 2001: 48) фигурира као, може бити, интерпретативно најподстицајније место сусрета двеју приповедака – један од момената најочигледније подривалачког односа према протагонистима. Читалац ће, наиме, при крају обеју прозних остварења бити сведок сусрета, својеврсног суочења двеју супротних страна – „хероја” (Шпинела, односно Јанка) и „противхероја” (Клетерјана, односно Младена)<sup>8</sup> – ликова који су, ако се у виду има поменута трипартитна структура ликова, подударни. У оба случаја, видећемо, глас наших „хероја” биће надјачан.

У контексту кулминације, а затим и расплета приповедног збивања, *улога писма* добија одсудан значај у обема прозама: оно доводи до „полагања рачуна” и коначног „суочења” супротстављених страна, и у оба случаја пише се „мужу”, „противхероју”. Код Лазаревића, муж бива два пута упозорен на потенцијалну Јанкову „опасност”: једанпут експлицитно (у анонимном писму поручника Васиљевића), а други пут (у писму апотекара Катанића)<sup>9</sup> имплицитно, „узгредно” – тактички прорачунато – онако

<sup>8</sup> Ваљало би поменути да однос који прототипски јунаци (Тристан и Вертер) имају према мужу, односно вернику своје драгане није непријатељски, већ је, заправо, обележен осећањем дивљења. Тако ће Вертер на следећи начин говорити о Алберту: „Честит човек и драг, који заслужује да га свак воли”; „Алберту не могу да ускратим поштовање своје. Његов спокојни изглед силно одудара од узнемирености мога карактера која се не да сакрити. Пун је осећаја и зна шта у Лоти има. Чини ми се да је ретко зле воље, а ти знаш да је зловоља грех који ја у човеку мрзим горе но икоји други” (Гете 1949: 51), „Збиља је Алберт најбољи човек под небом” (исто, 55). Када је реч о Тристану и краљу Марку, однос неминовно бива обојен рођачко-породичном блискошћу. Карактеризација лика краља Марка доноси несвакидашње потцртавање његове племенитости: „[К]раљ Марк никада није могао, и поред страшних мука, патњи и страшних освета, из свог срца да изагна ни Изолду ни Тристана [...]. [С]амо племенитост његова срца надахнула га је да их воли” (Беџије 1967: 51).

<sup>9</sup> Чини се да мотиви за поручничково слање писма имају порекла у сујетној љубомори: „Поручник победилачки причаше како Марија од два-три дана оштрије гледа: ’Добар знак, фиксира ме!’ и увераваше да је он у стању задобити љубав сваке женске на свету: ’Млад сам, нисам ружан’, а у себи мишљаше: ’Ниси, ваљда, ћорав, видиш како сам леп!’ ’Официр сам, а све женске лудују за официрима, па још коњички!’” (Лазаревић 1946: 135). Катанић, с друге стране, одлучује да дела из захвалности коју осећа према Младену (и његовом оцу, који га је у младости помагао).

„као уз реч, а сасвим затрпано у друге ситнице” (Лазаревић 1946: 134). У *Тристану*, с друге стране, муж је осуђен од стране јунака („хероја”).

### Шпинел и Клетерјан: херој у дефанзиви

Необично индикативно, Детлев Шпинел ће се са Габријелиним мужем (тим „виновником пропадања” њених артистичких потенцијала)<sup>10</sup> у санаторијуму Ајнфрид „суочити” – безмало кукавички – баш писмено (упутивши му писмо које је „превалило чудновати пут од ’Ајнфрида’ до ’Ајнфрида’”, Ман [s.a.]: 156). Само „писмено” (в. Лонг 1989: 28; Елсаге 2005: 213) Шпинел има „куражи” (Ман [s.a.]: 160).<sup>11</sup> Подједнако очекивано, Клетерјан ће се, с друге стране, определити да се са Шпинелом обрачуна уживо (в. Треверс 1992: 42), односно да на његово писмо одговори стојећи пред њим и гледајући га у очи, „као човек који је решен да одлучно поступи” (Ман [s.a.]: 156). За све време њиховог вербалног „окршаја” (а заправо дугачког Клетерјановог монолога), Шпинел се, „прилично блед”, држао „збуњено”, „скоро скрушено”, „[с]тојао је [пред својим противником] сметен и избрушен, као велики, бедан, сед ђакела” (Ман [s.a.]: 158, 157, 158, 160), при чему за овакво, недостојанствено јунаково држање приповедач обезбеђује и комично-урнебесне мотиве.<sup>12</sup> У изразито бурлескној сцени, у којој читалац присуствује потпуној детронизацији Шпинелове фигуре, Манов протагониста – тај (како ће га његов противник назвати)

<sup>10</sup> Шпинел сматра да Габријели не приличи удато презиме (за које држи да је својеврсна материјализација свега онога што је за њега вулгарно и неестетско у свету), фаворизујући и идеализујући јунакињино девојачко презиме (уп. Кирхбергер 1961: 292): „[К]ако се зовете, како заправо гласи ваше презиме?’ Па ја се зovem Клетерјан, господине Шпинелу.’ Хм. – То ја знам. Или, боље рећи, ја то поричем. Ја мислим наравно на ваше девојачко презиме. Ви ћете бити праведни, милостива госпођо, и признаћете да би заслужио ударац бичем онај који би вас назвао Клетерјан.’ [...] ’Ударац бичем? Зар вам је Клетерјан тако страшно име?’ ’Да, госпођо, ја га мрзим из дна душе, мрзим га откада сам га први пут чуо. Комично је, и очајно нелепо [...].’ ’А Екхоф? Је ли Екхоф лепше? Мој се отац зове Екхоф.’ ’О, видите ли! Екхоф, то је сасвим друга ствар, чак се и један велики глумац звао Екхоф. Екхоф подноси’” (Ман [s.a.]: 124).

<sup>11</sup> Антон Клетерјан је у свим својим појављивањима у приповетки портретисан као човек акције, успешан и моћан у пословном свету; пун животне енергије и елана, посвећен (за разлику од наглашено асоцијалне природе Детлева Шпинела) прагматичним и друштвеним питањима, рационалан, човек обичан, али задовољан собом – укратко, оличење витализма и робустног оптимизма (в. Злотник-Волденберг 2003: 105; Карлсон 1938: 198; Болдак 1983: 84; Бургард 1986: 442).

<sup>12</sup> „Ствар је била у томе што се он јутрос приказао онаквим какав јесте, и спавао до поднева. Стога је патио од немирне савести и тупе главе, осећао се нервозним и слабо отпорним. Уз то га је пролетњи ваздух који је наступио начинио малаксалим и склоним очајању. Све ово морамо споменути да бисмо објаснили што се понашао тако крајње будаласто за време ове сцене” (Ман [s.a.]: 157).

„пајак и преметало”, „велика кукавица” и „магарац” (Ман [s.a.]: 159, 160) – огласиће се тек у два наврата,<sup>13</sup> и то непотребним и у датом контексту готово непримереним муцавим упадицама којима Клетерјану указује на непрецизно цитиране делове свог писма и једва да показује „нешто мало достојанства” (Ман [s.a.]: 158). Супериорни, одлучни и самоуверено победнички тон Шпинеловог писма<sup>14</sup> бива у потпуности поражен у сусрету лицем у лице: његов самопрокламовани „тријумф” доживљава апсолутни суноврат (в. Езергаилис 1972: 381). Својим сигурним наступом Клетерјан, нема сумње, обезвређује тврдње изречене у фамозном писму (заоденутом у високопарну реторику), које представља као „тричаву хартијчину, пуну блесавих погрда” (Ман [s.a.]: 160), и, у извесном смислу, деромантизује Шпинелову романтизовану визуру, демистификује његову идеалистично-романтичну перспективу. Клетерјан („човек радан”, чије „срце куца на своме месту”, Ман [s.a.]: 158, 161) деестетизује слику „[с]едам девица” што „око студенца [...] певаху” (исто, 152), нежних погледа и уздигнутих лица (Шпинелову „интерпретацију”, сентиментализовану надоградњу једне жанр-сцене, стилизовану<sup>15</sup> готово као призор из претцивизацијског Златног доба, као представа једног *locus amoenus*-а или пак изобилног прерафаелитског *hortus conclusus*-а [у чијем се средишту налази јунаковом имагинацијом *овенчана* Габријела], в. Латимер 1990: 1024), и враћа јој њен свакодневно-ефемерни значај: „Оне уопште нису певале! Плеле су. А уз то, колико сам разумео, говориле су о томе како се справљају колачи с кромпиром” (Ман [s.a.]: 161–162, в. Треверс 1992: 42).<sup>16</sup>

Писмо упућено Клетерјану (које с обзиром на структуру приповетке има статус својеврсног *микро-жанра*)<sup>17</sup> особени је Шпинелов уметнички

<sup>13</sup> „’Ја сам написао неугасива визија’, рече господин Шпинел и исправи се. То је био једини момент овога призора у којем је показао нешто мало достојанства” (Ман [s.a.]: 158), „’Ја сам написао неизбежни позив’, рече господин Шпинел; но одмах се оставио тога” (исто, 159).

<sup>14</sup> „Сећате ли се те слике, Господине? Јесте ли је видели? Нисте је видели. Ваше очи нису биле створене за њу, ваше уши нису биле способне да чују чедну сласт њене мелодије. Јесте ли је видели? – Требало је да се не усудите ни дисати, требало је да своме срцу забраните да куца” (Ман [s.a.]: 152).

<sup>15</sup> В. “Even as Spinell listens to Gabrielle, he is *adjusting* the elements of her recollection to a fairy tale paradigm. What does not *fit* is ignored” (Езергаилис 1972: 378, подв. С.Т.).

<sup>16</sup> Уп. сцену у којој разговарају Габријела и Шпинел: „’Како је то лепо!’ рече господин Шпинел, и диже рамена. ’Јесте ли седеле и певале?’ ’Не, већином смо плеле.’ ’При свем том... При све том...’ ’Да, ми смо плеле и *брљале*, мојих шест другарица и ја...” (Ман [s.a.]: 127, подв. С. Т.).

<sup>17</sup> У стилско-композиционом смислу, писмо одликује одређена фрагментарност, непостојање структуралног јединства и кохезије (в. Езергаилис 1972: 381): „[П]о садржини [писмо је] имало карактер чудачки, проблематичан, и често чак и неразумљив” (Ман [s.a.]: 150–151).

кредо, имплицитни манифест салонско-декадентне, сентиментално-кичерске литературе (в. Треверс 1992: 41).<sup>18</sup>

### Јанко и Младен: одрицање од принципа

Попут Детлева Шпинела, Лазаревићев Јанко ће, такође, осећати својеврсну парализованост приликом настојања да одбрани принцип чијим се заступником сматра: „Јанко се очајно усиљаваше да брани свога несуђеног побратима [тј. Вертера], али му се језик завегао” (Лазаревић 1946: 146, подв. С. Т.).<sup>19</sup> Као и у случају Мановог протагонисте, он ће се у датој ситуацији држати са несигурношћу, неуравнотежено,<sup>20</sup> остајући надвладан непоколебљивошћу, аргументима и супериорно-самоувереним, страственим наступом друге стране.<sup>21</sup> Ни Јанко (као ни Шпинел) не успева да се суштински супротстави свом противнику (у овом случају, Маријином мужу Младену), да са њим уђе у смислену расправу, да изнађе контрааргументе којима би одбранио своју ствар. Слично Мановом јунаку, који, видели смо, даје гласа од себе једино у тренутку када исправља нека непрецизно цитирана, а сасвим ирелевантна одступања („неугасива визија” уместо „неизрецива визија”, „неизбежни позив”, уместо „неодречни позив”, Ман [s.a.]: 158, 159), Јанко ће се, такође, у „разговор” укључити

<sup>18</sup> Уп. и опис Шпинеловог романа (који је, разуме се, плод оваквог поетичког залеђа): „Збивао се по монденим салонима, у раскошним одајама жена, одајама пуним одабраних предмета, goblenâ, прастарог намештаја, дивног порцелана, материја које се не могу платити, уметничких драгоцености сваке врсте. На опис ових предмета обраћена је највећа љубав, и при том је човек стално видео господина Шпинела где набира нос и вели: ‘Како је то лепо! Боже, видите ли како је лепо!’” (Ман [s.a.]: 113).

<sup>19</sup> „Све што би он хтео рећи кад би га језик служио, било би: ‘Али срцу се не заповеда!’ Тиме мишљаше да би побио Младена”, „Јанко хтеде нешто одговорити, али лутка којом се играше беше већ разбијена” (Лазаревић 1946: 146, 145).

<sup>20</sup> Уп. и Јанкову реакцију на провокацију поручника Васиљевића: „Хтеде викати, наградити поручника, ударати га боцом и столицом, па ипак стајаше на улазу као безјак и ћуташе” (Лазаревић 1946: 118). Пошто, међутим, „[п]оручник исука сабљу”, и сам „Јанко брзо скиде с чивилука бригадирову сабљу” (исто, 119). Читава сцена претвара се у пародију витешког двобоја (који, заправо, бива прекинут пре него што уопште буде и почео). Јанком је после поменуте епизоде владало „[с]трашно осећање стида и понижења, које се не да изгладити никаквим тактом ни хероизмом” (исто, 123).

<sup>21</sup> „Младен биваше све живљи и живљи”, „Катанић оштро посматраше Младена, који, да ли загрејан вином, да ли унутрашњим жаром, изгледаше читав мали атлет” (Лазаревић 1946: 146), „Ту је господин Клетерјан покушао да доведе мало у ред своје дисање. Био је већ пао у велику јарост, стално је десни кажипрст убадао у ваздух, а левом руком је страховито мрцварио манускрипт. Његово лице, међу плавим енглеским залисцима, страшно се зацрвенило, а његово намрачено чело било је избраздано набреклим жилама, као муњама гњева”; „Господин Клетерјан је био сада заиста крајње узбуђен” (Ман [s.a.]: 160, 161).



практично само када буде исправљао „материјалне грешке” које Младен буде направио (погрешно именоване јунака Гетеовог *Вертера*).<sup>22</sup> Једини аргумент који би Јанко могао понудити – „Али срцу се не заповеда!” (Лазаревић 1946: 146) – остаје неизговорен (в. Ходел 2016: 106): то је било „[с] ве што би он хтео рећи *кад би га језик служио*” (исто, подв. С. Т.). Попут Шпинела, Јанко се такође пред својим супарником показује немушт, тако да одбрана принципа у пракси добија свој бурлескни обрт. Јанко ће се све време држати дефанзивно, док ће Младен деловати агресивно у својој офанзиви. Као што Антон Клетерјан девалвира измаштану Шпинелову „визију” о седам девојака око бременског кладенца, тако и Лазаревићев Младен – својом радикално вулгаризованом интерпретацијом и рационалним, етичко-прагматичним аргументима (в. Ходел 2016: 108)<sup>23</sup> – изокреће вертеровски наратив, претварајући га готово у пародију (в. Деспић 1999: 135). Приликом апострофирања судбинског сусрета Лоте и Вертера (када је она „[д]ржала [...] црн хлебац, па је оним својим малишанчићима око себе одрезивала свакоме по кришку”, све то притом радећи „са толиком милотом”, Гете 1949: 22), Младен ће, тако, ставити акценат на баналност и нискомиметичност контекста.<sup>24</sup> Младен и Клетерјан заступници су здравог разума, активног (наспрам контемлативног) живота,<sup>25</sup> марковићевског прагматизма, могли бисмо чак рећи.<sup>26</sup> Они воле живот делатни, а у Вертеровим патњама и чежњивој меланхолији, односно Шпинеловим ларпурлартистичким, сентименталним естетским узлетима и склоности ка тајанственом и мистичном виде болест и декаденцију,<sup>27</sup> „цмољавост” (Ман

<sup>22</sup> „Сад, молим вас, узмите само: угледа он некакву Маргариту да сече хлебац... – Лоту! – поправи га Јанко”, „И још зна да она има свога поштеног младожењу, који ће је узети, Винклера, како ли се оно зове?... – Алберта – рече опет Јанко, кога у срце дирнуше ове речи” (Лазаревић 1946: 144). Биће да се сам Младен идентификује са Албертом, Лотиним „поштенним младожењом”.

<sup>23</sup> Уопште узев, Младен је гајио висок степен „одвратности према свему што је носило тип изјава пријатељства или љубави” (Лазаревић 1946: 132).

<sup>24</sup> Лота „сече деци хлебац – и ни пет ни девет, него се одмах заљуби! И још зна да она има свога поштеног младожењу, који ће је узети, Винклера, како ли се оно зове?... [...] – Да, Алберта, и то њему ништа не смета да опет трчкара к њојзи и да мисли да је воли, а овамо би хтео да је отме од тог Морица... како рекосте?... да, Алберта, њеног поштеног младожење. И, што је најсмешније: та Грета... Лота, Лота, јест, Лота!... та Лота тако исто заљуби се у Вертера, који нема ниједног услова за љубљење, осем што слини кад гледа у месец” (Лазаревић 1946: 144).

<sup>25</sup> Уп. место из Вертера (Вертер [из своје меланхолично-контемлативне перспективе] о Алберту): „Често завидим Алберту кад га видим како се до ушију зарео у акта; и онда уобразим да бих се осећао добро да сам нешто на месту на коме је он!” (Гете 1949: 67).

<sup>26</sup> Шпинел Клетерјана сматра „несвесним типом” и доживљава га као „литерарно сасвим незанимљиву личност” (Ман [s.a.]: 153).

<sup>27</sup> „Па и цело је друштво болесно и лудо” (Лазаревић 1946: 145).

[s.a.]: 159), нефункционалност и тугаљиво, размажено пренемагање.<sup>28</sup> Иако га несумњиво одликује „трговачка” агилност, Младен ипак не поседује Клетерјанову одважност: не би требало изгубити из вида да је смелост Маријиног мужа у датој епизоди умногоме подстакнута дејством вина.<sup>29</sup>

Дате епизоде подривају концепт дијалога као ситуације у којој обе стране вербално артикулишу одређени став и претпостављени вербални „конфликт” своде, заправо, на монолог супериорније стране.

Необично је нагао и радикалан преокрет који се у Јанку на крају приповетке догађа (а који се тиче његовог односа према јунаку са којим се идентификовао, односно, уопште узев, вертеризму, уп. Деспих 1999: 144; Раичевић 2007: 71–72; Тривунац 1910: 5): „Јанко сеђаше најпре поништен, а после узбуђен. Његов јучерашњи идол, Вертер, поста одједанпут обично јуне. Он се чисто чуђаше како се то одједанпут све у њему обрте; али преврат беше снажан. Злато беше лажно – он га баци!” (Лазаревић 1946: 146). Вертерова фигура, дакле, наједном бива детронизирана, те губи ореол било какве узвишености (в. Иванић 1970: 768; Стефановић 1990: 694); Јанко, с друге стране, као да, у извесном смислу, поништава властито биће и у датом контексту постаје својеврсна пародија самог себе (в. Гој 1956:

<sup>28</sup> „И ви мислите да Вертер може имати какве вредности! Шта хоће он? Да не ради ништа, да се луђа овамо-онамо, 'идилски', да прави деци куће од карата и да треби боранију! Одрастао, млад, здрав човек – па као богаљ! Па онда још сам себе на силу бога прави несрећним. [...] И он сад мисли да је воли, и да би је само он могао усрећити, ваљда тиме што слини пред њом! [...] Бре, не био то какав здрав Шумадинац – он би њега на брзу руку излечио, па, верујте, ни на памет му не би пало да се пренемаже” (Лазаревић 1946: 145); „Што нисам неки човек од пера, да бар кажем нашем свету да се не храни сплацинама. Овакве су ствари убитачне за млада човека. Не радити ништа! Правдати своји лењост неком вишом филозофијом [...]. То је лоповлук, издајство!” (исто, 147).

<sup>29</sup> Уопште узев, Клетерјан је представљен као доминантнија личност, што је пројектовано и у портрету. Уп. Младенов портрет: „[Ч]овек висок, *сухоњав*, мало сведених обрва, готово намргођен” (Лазаревић 1946: 103, подв. С. Т.); „Да га је [Катанић] добро уочио онога дана, кад је довео Марију у купатило, опазио би да је сада *још мршавији и блеђи*” (исто, 135, подв. С. Т.). На истом трагу се налази и Младенова, може бити, имплицитно сугерисана јаловост. За разлику, наиме, од „плодног” (и чини се, заправо, перспективног) брака Клетерјанових, Марија и Младен, с друге стране, немају своје дете (Џуја фигурира као својеврсна „супституција”). Уп.: “Marija is a young woman, who was, from her first appearance, presented as a symbol of sexuality and sensuality, before whom people grow paralyzed and silent. Her husband, Mladen, is presented, on the other hand, as a person who addresses her as 'son', and has only fatherly kindness for her. The final conflict of the story stems from a woman's desire for passionate marital coupling. That desire remains unfulfilled, just like the red planet Mars is unreachable” (Томић 2009: 300–301). Ипак, симболичко поређење Младена са лавом говори у прилог томе да елемент „здраве снаге” неоспорно постоји и у његовом лику (иако је, видели смо, код Младена овај елемент амбивалентнији у односу на Клетерјана: као да је он у његовом случају ограничен на рационално-прагматични аспект, док ће Манов „противхерој” – као оличење сировог живота – уједињавати како снагу практичара тако и физичку снагу).

151). Он се, неочекивано, са толиким (урнебесно-претераним) пијететом и пријатељски срдачно окреће Младену (који уништава његову веру у вертеризам, в. исто, 150; Перишић 1976: 333)<sup>30</sup> и прихвата перспективу овог „позитивистичког и позитивног” јунака (Ходел 2016: 99).<sup>31</sup> Јанкова болећива, романтичарска сентименталност само ће, међутим, променити свој смер, преобразивши се у фанатични вид патриотизма (в. Гој 1956: 151).<sup>32</sup> Јунак ће, дакле, из једног модуса занесењаштва прећи у други (в. Вукићевић 2014: 150). Можда би најисправније, у том светлу, било рећи да је Јанко одбацио један вид манифестације романтичарског принципа (вертеризам), али да је и даље (у ширем контексту) остао веран свом начелу (направивши заокрет од његовог декадентно „непродуктивног” вида ка оном проактивно-револуционарном: пародираном балканском „карбонарству”; в. Константиновић 2006: 111; Бошковић 2017: 54).

У Лазаревићевој сцени окршаја уписана је и имплицитна критика, с једне стране, романтичарски болећивог (у лику Јанка), а с друге, хвалисавог (у лику апотекара Катанића) вида патриотизма (в. Ходел 2016: 106). Чини се да је (у односу на текст Манове приповетке), уосталом, код Лазаревића присутнија друштвена компонента и јачи елемент инвективе уперене против одређеног слоја социјалних девијација (што је, пре свега, олично у фигури поручника Васиљевића, в. Ходел 2016: 106–107).

У извесном смислу, конфронтација манифестована у вербалним „окршајима” у двома приповеткама могла би се разумети и као супротстављеност различитих уметничких програма: романтизма (у *Вертеру*), односно немачке литературе декаденције (у *Тристану*), који стоје наспрам реалистичких и социјално ангажованих стремљења у уметности („здраве” утилитарности).<sup>33</sup> Ни у једном од ова два случаја, међутим, приповедач не

<sup>30</sup> „– Ја сам ваш, ваш; сасвим ваш! Располагите са мном како вам је воља! И, ако би вам требало, што кажу, и крви испод грла... ја...” (Лазаревић 1946: 148).

<sup>31</sup> „Од то доба престао је бавити се љубавним предметима, и кад год би ко почео говорити о томе, он би доказивао да су то саме ’швапске бљувотине’” (Лазаревић 1946: 150).

<sup>32</sup> „[И]пак сваке године учини по какву будалаштину. Једанпут се фотографисао у црногорској капи. Чујем да се уписао у фармазоне. А пре неколико дана возио сам се преко Мишара. Кочијаш ми причаше како је преклане возио туда једног господина, који, кад изиђоше на место где је дигнут крст ’Погинулим Срб-јунацима’, рече му да стане. [...] Скиде онда капу, клече, прекрсти се, па пољуби најпре крст, па после земљу. [...] Он [кочијаш] ми у длаку описа Јанка” (Лазаревић 1946: 150).

<sup>33</sup> Као пример представника „здраве поезије”, на крају *Вертера*, Катанић издваја Његоша: „Он поче местимице декламовати ’Горски венац’ – То је здраво! Здрава је Марселеза, здрав је ’Дон Кихот’! А то! – он лупи шаком по ’Вертеру’, – то је само сентиментални пиварски трбух...” (Лазаревић 1946: 148). Уп. Зјелињски 2016: 73. Могли бисмо се, чини се с правом, упитати о легитимности помињања једног Дон Кихота у контексту здраве трезвености. Можда у овом детаљу треба препознати само још један од литерарних „киксева” јунака *Вертера*.

афирмише ниједну од супротстављених страна: његов је глас модернистички. Иако Лаза Лазаревић периодизацијски припада српској књижевности реализма, његов је сензибилитет превасходно модернистички (и испољава „црте проблематичног, децентрираног и „деконтекстуализираног модернистичког субјекта”, Ходел 2016: 99; уп. Бошковић 2017: 45, 46; Иванић 1970: 757): „Лазаревићева проза се показује као књижевност на граници двају стилских формација” и, дакле, „стоји на почетку модернистичке сензибилности” (Ходел 2016: 99–100). Са Томасом Маном, представником европске модерне, он, без обзира на периодизацијски „разлаз”, дели истоветан вид модернистичке субверзивности, кад је реч о – пре свега – третману литерарног „мита” и специфичног, амбивалентно-субверзивног обликовања главног јунака (у односу на кога је усмерена ироничко-пародијска оштрица).<sup>34</sup>

\*\*\*

Лазаревићев *Вертер* и Манов *Тристан* заснивају се на подтексту романтично-сентименталне провенијенције, који, као што смо видели, бива подвргнут модернистичко-пародијском третману (ресематизацији романтичног „мита”). У оба случаја, у приповедном фокусу, као носећи члан трипартитне структуре главних ликова (између којих влада особена динамика односа), наћи ће се карикатуралне варијанте романтичног јунака, или његових стереотипно претпостављених атрибута.<sup>35</sup> Финала двеју приповедака, уобличена у виду трагикомичног пораза протагонисте, откривају типолошки сродну стилизацију и представљају једно од кључних места сусретања двеју приповести. Поменути пораз, видели смо, одликује недостојно држање јунаково и неадекватна одбрана оног *принципа* чијим се заточником сматра (или пак одустајање од овог принципа), те одсуство тристановско-вертеровске трагике.

Уопште узев, у апсурдно-пародичком расплету двеју приповедака животи протагониста по расстанку од жена према којима су гајили готово

<sup>34</sup> Видови иронизације текста су (у случају обеју приповедака), међутим, вишеструки и често подразумевају испреплетаност и близину узвишеног и баналног – високомиметично се неретко профанизује нискомиметичним контекстом (в. Ходел 2016: 108): „Марија с неком побожношћу гледаше у свога мужа. Цуја је дремљиво чачкала нос” (Лазаревић 1946: 147).

<sup>35</sup> Места сусретања двеју приповедака присутна су како на макро-нивоу тако и, спорадично – поменимо и то – на нивоу бројних појединости; као што су, рецимо, подударности у обликовању портрета јунака. Сличност у компоновању двеју приповедака пројектује и сродно обликован простор приповедних збивања, те његов симболични потенцијал (што, такође, овом приликом није било предмет анализе).

идолопоклонички однос<sup>36</sup> наставља се – зачуђујуће напрасно – као да читаве „егзистенцијалне драме” није ни било.

## ИЗВОРИ

Бедије 1967: Žozef Bedije (прир.), *Roman o Tristanu i Izoldi*, Beograd: Nolit.

Гете 1949: Јохан Волфганг Гете, *Јади младог Вертера*, прев. Станислав Винавер, Нови Сад: Матица Српска.

Лазаревић 1946: Лаза Лазаревић, Вертер, у: Л. Лазаревић *Изабране проповетке*, Београд: Просвета, 98–150.

Ман [s.a.]: Томас Ман, Тристан, у: Т. Ман *Изабрана дела: књига прва*, прев. Аница Савић-Ребац, Београд: Народна Просвета, 99–166.

## ЛИТЕРАТУРА

Болдак 1983: Stevie Anne Bolduc, A Study of Intertextuality: Thomas Mann's *Tristan* and Richard Wagner's *Tristan und Isolde*, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 37/1–2, 82–90.

Бошковић 2017: Драган Бошковић, *Нулти степен реализма*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Бургард 1986: Peter Burgard, From *Enttäuschung* to *Tristan*: The Devolution of a Language Crisis in Thomas Mann's Early Work, *The German Quarterly*, 59/3, 431–448.

Вукићевић 2014: Драгана Вукићевић, Смех у белом, у: Драгана Вукићевић, Снежана Милосављевић Милић, *Огледавања Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*, Ниш: Филозофски факултет, 131–165.

Гој 1956: Edward Dennis Goy, Laza K. Lazarević: A Study in Theme and Background, *The Slavonic and East European Review*, 35/84, 129–156.

Де Ружмон 2011: Deni De Ružmon, *Ljubav i Zapad*, прев. Milan Komnenić, Beograd: Službeni glasnik–Karpos.

---

<sup>36</sup> Уп. комично-гротескни опис Шпинеловог афектирано кавалерског, карикирано бојажљивог односа према Габријели: „Приближивао јој се са огромном обазривошћу и поштовањем, и никад јој се није обратио а да пажљиво не пригуши глас [...]. На врховима својих великих стопала он би се примачао столицу где је седела жена господина Клестерјана [...], па би застао на растојању од два корака, затурио би једну ногу а нагнуо горњи део тела, па би јој, неједнако и са запрекама, стао да говори тихо и живо, спреман да се повуче и да нестане у ономе часу кад би се на њеном лицу показао знак умора или досаде” (Ман [s.a.]: 116).

Деспић 1999: Ђорђе Деспић, *Старадња младог Вертера* Ј. В. Гетеа и *Вертер* Ј. Лазаревића у светлу интертекстуалних веза, *Зборник за славистику*, 56–57, 133–145.

Езергаилис 1972: Inta Ezergailis, Spinell's Letter: An Approach to Thomas Mann's *Tristan*, *German Life and Letters*, 25/4, 377–382.

Елсаге 2005: Yahya Elsaygh, Racial Discourse and Graphology around 1900: Thomas Mann's *Tristan*, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 80/3, 213–227.

Зјелињски 2016: Bogusław Zieliński, Verterizam u srpskom realizmu i poljskom pozitivizmu: Lazar Lazarević i Boleslav Prus, у: Драган Бошковић, Драгана Вукићевић (ур.), *Душан Иванић*, зборник радова са међународног научног стола одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 69–78.

Злотник-Волденберг 2003: Carrie Zlotnick-Woldenberg, An Object-Relational Interpretation of Thomas Mann's *Tristan*, *American Journal of Psychotherapy*, 57/1, 101–108.

Иванић 1970: Душан Иванић, *Вертер* Лазе Лазаревића, *Књижевна историја*, 2/8, 755–766.

Карлсон 1938: Harold Carlson, An Artistic Motif, *The German Quarterly*, 11/4, 196–200.

Кирхбергер 1961: Lida Kirchberger, Thomas Mann's *Tristan*, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 36/4, 282–297.

Константиновић 2006: Зоран Константиновић, Реакција српског менталитета на лик светске књижевности: *Вертер* Лазе Лазаревића, у: *Литерарно дело и национални менталитет*, Београд: Народна књига – Алфа, 103–112.

Латимер 1990: Dan Latimer, Erotic Susceptibility and Tuberculosis: Literary Images of a Pathology, *Modern Language Notes*, 105/5, 1016–1031.

Лонг 1989: Charles Long, Finnegan's Wake: Some Strange Tristan Influences, *The Canadian Journal of Irish Studies*, 15/1, 23–33.

Мат 1932: Josef Matt, Goethe bei den Slaven, *Jahrbücher für Kultur und Geschichte der Slaven*, 8/1, 37–57.

Минден 2002: Michael Minden, Mann's literary techniques, у: Ritchie Robertson (ур.), *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, Cambridge: Cambridge University Press, 43–63.

Перишић 1976: Драгослава Перишић, „Вертер” у српској књижевности до другог светског рата, у: Никша Стипчевић (ур.), *Упоредна историја књижевности I*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 317–341.

Раичевић 2007: Горана Раичевић, *Лаза Лазаревић: јунак наших дана*, Нови Сад: Академска књига.

Стефановић 1990: Мила Стефановић, Анти-Вертер Лазе Лазаревића, *Кораци: часопис за књижевност, уметност и културу*, 24/11–12, 691–697.

Томић 2009: Svetlana Tomić, The Epiphany of the Mother and the Son, *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, 23/2, 293–301.

Треверс 1992: Martin Travers, The Artist and Society: Tristan, Tonio Kröger and the Early Stories, у: *Thomas Mann*, London: Palgrave Macmillan, 34–47.

Тривунац 1910: Марко Тривунац, *О Вертеру Лазе К. Лазаревића*, Београд: Нова штампарија Давидовић.

Хјуз 1959: William Hughes, Thomas Mann and the Platonic Adulterer, *Monatshefte*, 51/2, 75–80.

Ходел 2016: Robert Hodel, Lazarevićev *Verter* – Diskrepancija između rezonovanja i opisivanja, у: Драган Бошковић, Драгана Вукићевић (ур.), *Душан Иванић*, зборник радова са међународног научног стола одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 99–110.

Sofija D. Todorović

## THE ROMANTIC HERO IN WITHDRAWAL: IRONIC SOLUTIONS OF LAZA LAZAREVIĆ'S "WERTHER" AND THOMAS MANN'S "TRISTAN"

### Summary

Through the comparative approach, the paper analyses some aspects of Laza Lazarević's *Werther* (1881) and Thomas Mann's *Tristan* (1903). We argue that the artistic stylisation of the two stories' ironic solutions represent a moment of significant typological resemblance. The scenes in focus are modelled by means of modernist literary mechanisms of deromanticisation and deheroisation of the Romantic Hero, thereby establishing a peculiar intertextual relation in reference to Tristan and Werther canonical narratives. The ironic solutions are manifested through a particular "fight" of two opposite parties and represent a subversive and anticlimactic *defeat of the Hero*.

**Key words:** Laza Lazarević's *Werther*, Thomas Mann's *Tristan*, Romantic Hero, modernist revaluation (parody, caricature, irony), ironic solution, defeat of the Hero