Оригинални научни рад

Марија С. ЈЕФТИМИЈЕВИЋ МИХАЈЛОВИЋ*

Институт за српску културу – Приштина, Лепосавић

О НЕКИМ СПЕЦИФИЧНОСТИМА САРИЋЕВЕ МИТРОВЕ АМЕРИКЕ

(Удео фантастике у грађењу lika Митра Глушице)**

Апстракт: У раду се указује на поетичку различитост Сарићевог романа *Митрова Америка* у односу на већ изграђену препознатљиву поетику његових претходних остварења и акценат се ставља на поетичке новине, каквима припада постмодернистички проседе, са елементима фантастичног, ирационалног и сомнабулног. Измештајући, и физички и метафизички, митопоетски простор Бањана из својих ранијих романа у географску удаљеност и душевну усамљеност свог главног јунака Митра Глушице, Сарић, кроз Митрове идентитетске кризе и његов доживљај поремећености унутрашњег света, знатно помера границе свог приповедачког поступка, јер његова визија света сада постаје повезана са фантастиком.

Кључне речи: Петар Сарић, *Митрова Америка*, Митар Глушица, наратор, приповедачки поступак, идентитет, фантастика.

„Кућа фикције има многа соба.“

Х. Портер Абот

Свој романескни опус Петар Сарић је започео кратким романом о митском граду Ахаву и његовим ништа мање фантастичним становницима – *Велики Ахавски џири* из 1972. године (в. Јефтимјевић Михајловић 2018: 23–55). Иако се у каснијим остварењима окренуо реалистичким темама, углавном из свог завичајног предела Бањани у Црној Гори, изградивши читав један митопоетски простор, Сарић је свој опус заокружио (бар за сада) романом који је више у духу постмодернистичког проседеа, али са елементима фантастичног, ирационалног и сомнабулног. Начинивши извесан преседан

* научни сарадник, mjmihajlovic@gmail.com

** Рад је написан у оквиру пројекта *Материјална и духовна култура Косова и Метохије* (ев. бр. 178028), који је одобрило и финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

у својој већ препознатљивој поетици, Сарић у најновијем роману *Мийрова Америка* (2012) тематизује идентитетске кризе појединаца, у првом реду главног јунака Митра у печалбарству у Америци и људи из његовог окружења (породице, пријатеља), због чега је ближи модернистичким него реалистичким књижевним токовима.

Кроз раслојавање српске породице и кризу идентитета главног јунака Митра Глушице, писац је покушао да одговори на питање: колико идентификација са колективном свешћу може појединцу обезбедити осећај сигурности или постати узроком идентитетских криза (в. Јефтимјевић Михајловић 2015: 49–63). У тематском смислу, нарочито оном који се односи на проблематизовање кризе идентитета, *Мийрова Америка* се не разликује од претходних Сарићевих романа.

Међутим, роман се и те како разликује од претходних, јер се само просторно измештање радње у свет изван бањанског одражава и на подвојеност на структуралном, тематском, мотивском и значењском нивоу романа. Док се први део односи на мирнодопске прилике у Галвестону, дотле је другим делом враћен ток радње на ратна збивања током Првог светског рата (у Митровој родној Црној Гори); Митрова подвојеност се огледа и на плану приповедања (током његовог живота у Америци), док се по доласку у домовину та подвојеност читује у постојању фигуре двојника. Интензитет тих дилема, како унутрашњих тако и спољашњих, приповедач је додатно оснажио служећи се поступком наизменичног присуства субјективног и објективног, митског и реалистичког, стварног и фикционалног, што ће се на ширем плану показати као драма читавог људског рода који трага за аутентичношћу.

Усложњавајући однос између приче и приповедног текста, наратије и приповедног текста, па и приче и наратије, роман *Мийрова Америка* испитује границе времена, начина и гласа, као основних конститутивних елемената књижевног дискурса. Успостављање наративног јединства увек је подразумевало постојање централизоване свести из које се догађаји нису само сагледавали, већ тумачили и вредновали. Одсуство таквог, унификујућег гласа, који не зависи нужно од избора лица које приповеда,¹ ствара пукотине у наративу, подривајући стабилност приповедне позиције, али и самог текста.

Сарићев роман тематизује повратак главног јунака из Америке у родне Црквице, где дошљак, учествујући у ратним сукобима, настоји да се идентификује са заједницом у националном, етичком и сваком другом смислу.

1 Мисли се на граматичко разликовање лица које приповеда и добро познату поделу на прво, друго и треће лице. Анализа Сарићевог романа ће потврдити поставке савремених наратолошких студија, у којима постоји опрез када је реч о изједначавању приповедања у првом лицу са субјективним и сазнајно ограниченим, као и наратије у трећем лицу са објективним и свезнајућим казивањем.

Троделна композициона структура приповести формално истиче преломне тренутке у јунаковом животу, па први део говори о његовом прилагођавању страниј земљи и народу, да би у другом делу латентни јаз између свог и туђег постао израженији, при чему последња романескна целина доводи до измирења јунаковим повратком у завичај. Ипак, епску визуру, која подразумева колективност и идентификацију, у приповедачком смислу подривају канали путем којих информације стижу до читаоца, отежавајући његову потрагу за целовитошћу. Уместо да неутрализује, приповедни поступак додатно потцртава несклад између једнике и света, посебно јунаковим повратком у домовину, када се то најмање очекује. Читалац остаје у недоумици како да испуни наративне процепе и коме да поколони поверење: да ли објективном приповедачу који повремено ограничава своје свезнање, да би се и оваплотио као лик приче или главном јунаку, који истоветне догађаје тумачи на начин који одговара његовом животном, али и ирационалном искуству. Несагласност ове две наративне позиције, осим што ствара неизвесност, чини да и сама наративна постаје тема приповедања. Такво сазнајно и идеолошко двогласје, а видеће се касније, и вишегласје, не значи, како објашњава Портер Абот, одсуство значења, напротив:

„Један текст се може реализовати на неколико различитих начина и ниједно тумачење не може да исцрпи сав његов потенцијал, јер ће сваки појединачни читалац процепе попуњавати на сопствени начин, при чему неке могућности прихвата, а друге одбацује. Док чита, он сам одлучује о томе како ће попуњити одређену празнину. Тиме се постиже динамика тумачења. Доносећи одлуку, он имплицитно признаје неисприне могућности тумачења текста, истовремено, управо је богатство текста оно што га приморава да доноси одлуке“ (Abot 2009: 155).

Тешко је у Сарићевом роману направити границу између категоријалних супротности, што сугерише већ и насловна синтагма романа, повезујући лично и појединачно са општим и колективним, али је то случај и са свим романескним поглављима, у којима није лако оделити субјективно од објективног, реално од фантастичног, прошло од садашњег времена, као ни календарско од психолошког (в. Дунђерин 2018: 136).

Причу о Митру Глушици отпочиње наратор који би се терминима Женетове теорије приповедања могао именовати као хетеродијегетички, тачније онај који у догађајима не учествује као један од ликова. Избором трећег лица приповедач није нужно постигао објективност, показујући како селекција догађаја и приказа, али и њихов распоред у наративу представљају вредносни чин. Након панорамског приказивања острва Главестона и области у коју се Митар населио, наратор слика и јунакову непосредну близину, што условљава извесне промене у начину и стилу приповедања:

„Соба је нешто мања од кухине. Кревети су од храстовине, рам огледала орахов; остало, као и сама брвнара, чамово. И кад је најуморнији, Митар, после вечере, чита из својих књига. Гусле, којима није био вешт, истакнуте су на врху ормара, више су служиле као украс. Соба и кухина имају по један прозор, истог облика и величине. Као у Црквицама. Неке песме из *Косовског циклуса*, и добар део *Горског вијенца*, знао је напамет. Песму *Смрти мајке Јујевића* научио је од бака Стане пре него што је пошао у школу. На доњој полици ормара, у низу, млин за кафу, шест фиљана с плавим цветићима, шест белих шоља за млеко или чај и две бакарне цезве“ (Сарић 2012: 9).

Филмском техником приповедања вешто се повезују призори који припадају материјалном и духовном свету, па се на тај начин и значењски изједначавају. Митрово познавање епске народне традиције банализује се и обесмишљава таквим наративним чином.² Парцелација исказа на местима где то не захтева реченична интонација оставља утисак нагомилавања визуелних опажаја и одсуства дубље узрочно-последичне везе међу стварима и бићима. Пред посматрачким оком свет изгледа фрагментаран, непојмљив, стран, па уместо да се чином артикулације као такав осмисли, приповедањем се постојеће несагласје потцртава. Нарација је очито посредована свешћу главног јунака, будући да свако удаљавање, било просторно или временско, доноси стабилизацију, каква одговара објективном, свезнајућем приповедачу.

Дискурзивно повезивање опонентних категорија, присутно на микро и макро наративном плану, а засновано на семантичком контра-пунктирању, требало је да обезбеди иронијску дистанцу и допринесе депатетизацији. Није реч само о опису Митрове брвнаре, којим се умањује значај јунакове везе са духовним прецима, већ се таква наративна техника користи увек у приказивању јунакових емотивних преживљавања. Један од најдраматичнијих тренутака у роману представља Митрово поверавање земљаку Нојку и Индијцу Чидамбараму, које открива дубок психолошки раздор, настао услед јунакове распетости између моралног кодекса заједнице и личних назора. Стварајући илузију истоветности времена приче и времена приповедања, наратор обраћа пажњу на контекст у ком се разговор одвија, па приказује како Рашми, Чидамова супруга, припрема послужење за госте. Аналогно уланчавању филмских кадрова, у приповедном поступку се у непосредан додир постављају вредносно различите секвенце, при чему уметнички ефекти, које изазивају неочекивани спојеви, снижавају трагички патос приче. Озбиљност и прекретничку важност овог сусрета за јунакову будућност нарушавају баналне ситуације, попут следеће:

2 Поменути принцип наратор следи и на макро плану, описујући догађаје пресудне за јунаков живот, због чега такав приповедни контекст ствара иронијске и пародијске ефекте.

„Док се из тигања дизала пара и мириси испуњавали просторију, Нојка је штипало у носу; и он је, иако се уздржавао, неколико пута кихнуо, а једном је, гоњен кашљем, био принуђен да устане од стола и изађе напоље“ (Сарић 2012: 47).

Митрова патња у контексту таквих описа добија нове, иронијске и хумористичне димензије.

У најдраматичнијим тренуцима, када би требало мотивисати и објаснити јунакове поступке, а када је наратор већ стекао наклоност читаоца, он ограничава своје свезнање, показујући да му је свест књижевног лика недоступна. По правилу, увек када би Митар доживљавао фантастична искуства, његове намере, мисли и осећања подлегале би рестрикцијама. Тако треба тумачити коментаре, који у извесној мери откривају да је нарација посредована кроз визуру приповедачеве личности („Нејасно је било и то, зашто је журио“; „Али шта ће он, у ово доба, овде?!“ – Сарић 2012: 18), док то некада показују и читави дескриптивни сегменти:

„Изгледало је, да Митар – док је погледивао на пса који се, с главом између шапа, претварао да дрема – још не намерава да устане. Да је ишчекивао нешто, потврдише и прсти његове руке који се наређаше, у полукруг, на доњој усни. Онда се, и сам изненађен, нашао на ногама...“ (Сарић 2012: 23)

Осим поменутих модификација које указују на промену гласа наратора, профилисањем приповедачког лика, његово сазнање бива ограничено и перспективом приповедања, будући да она одређује канале којима информације стижу до читаоца. Тако нефокализовано приповедање, значењски најближе традиционално схваћеној свезнајућој нарацији, на тренутке постаје приповедање са спољашњом, односно, унутрашњом фокализацијом. Рачунајући на то да „фокализација може доста да допринесе начину на који мислимо и осећамо док читамо“ (Abot 2009: 126), наратор приповеда у трећем лицу, али тако да унутрашњи свет јунака остаје недоступан, да би у другим моментима своју посматрачку позицију идентификовао са перспективом књижевног лика. Читалац не зна какве мисли и осећања у Митру побуђује први сусрет са будућом, а до тада невиђеном супругом, чије је ишчекивање закупило његово умно и делатно биће, јер се тај догађај, у складу са наративном поетиком, описује само „споља“. У другим случајевима приповедач напушта своју супериорну позицију, ослањајући се на један лик као фокализатора, који није нужно и главни јунак приповести: „Сава је уочио Митрово нерасположење које се испољавало у његовом усиљеном истицању радости“ (Сарић 2012: 91). Постојање ликова рефлектора, како је Хенри Џејмс (в. Џејмс 2012) називао јунаке кроз чију се визуру сагледавају збивања романа, утиче на то да у *Митровој Америци*

слаби читаочево поверење у приповедачево свезнање, будући да су назори ликова и наратора неретко опречни.

Полиперспективизам битно утиче и на карактеризацију ликова, доводећи у питање и истину као централну епистемиолошку категорију. Примера ради, Љубица, Митар и радници на галвестонском градилишту не говоре похвално о Савином поштењу, за разлику од приповедача. Бројне наративне технике искоришћене су у овом, наизглед, реалистичком роману, у циљу дестабилизације централне приповедне истанце и њене легитимишуће дискурзивне улоге. Ово многогласје, осим што је оставило простора за разноврсност значења и тумачења, омогућило је појаву фантастике у роману, али тако да не доведе у питање реалистичке оквире приповести.

Рестриktivни прикази Митровог психолошког стања, омогућени одабиром приповедне перспективе, не представљају константу, будући да коришћење наративне технике попут унутрашњег монолога неретко допушта и увиде у јунакову свест. Различите форме, од једне речи до дужег исказа, ови наративни фрагменти се, осим по личном тону и садржини, и графички разликују од приповедачевог говора, будући да су истакнути курзивом. По правилу, казивање о Митровим егзистенцијалним страховима и идентитетским кризама, поред нараторовог, увек прати и јунаково тумачење узрока таквог психолошког стања. Налазећи да су разлози устукнућа пред важним животним одлукама ирационалне природе, Митар поштује и понаша се у складу са законима који важе за тај свет. Утичући на хоризонт читалачког очекивања, двостука мотивација (психолошка која долази из перспективе наратора и ирационална којом јунак оправдава своје поступке) ствара неодлучност, што Цветан Тодоров види као најважнији услов постојања фантастичног: „Фантастично заузима време те неизвесности; у тренутку када изаберемо, један или други одговор, напуштамо фантастично како бисмо ступили у један од два њему блиска жанра, чудно или чудесно“ (Todorov 2010: 29). Саживљен са перспективом приповедача, читалац ће збивања тумачити као природна, док ће из јунаковог угла она деловати натприродно. Очито је да неодлучност о којој говори Тодоров зависи од степена у којем је омогућена идентификација са свешћу књижевног лика, а да саживљено приповедање и унутрашњи монолог томе могу допринети у великој мери.

Прве назнаке такве подвојености у *Митровој Америци* долазе са јунаковим доживљајем поремећености унутрашњег света, који је као такав предодређен на другачију и неретко са фантастиком повезану визију стварности. Инхибирани страхови, који постају све већи што се Љубичин долазак у Америку ближио и Митров завет да ће је узети за жену постајао неминовнији, утичу на оживљавање јунаковог подсвесног и потиснутог. Ирационално искуство тако се јавља у тренутку „кад је све било спремно и ишчекивање

се ближило врхунцу, кад се скупило највише разлога за Митрово радовање...“ (Сарић 2012: 9), и то у крајње безличном и неодређеном облику: „нешто се – у ваздуху или у његовој глави – изненада завртело, зајечало (можда је то био и глас песме!), надошло у танку лоптасту опну, и, пукло; распрснуће није могло трајати краће...“ (Исто: 10). Није случајно што се Митрово ирационално искуство апстрахује до те мере да се пореди са песмом, јер ће при сваком каснијем опису таквих доживљаја, наратор прибегавати синестезији, наглашавајући њихову природу која је на граници исказивог и објашњивог: „Док је тако стајао, учини му се, да птичије цвркутање светлуца као звезде“ (Исто: 61).

„Улога натприродног“, објашњава Цветан Тодоров „јесте да текст стави ван домаћаја закона, а тиме и да га преступи“ (Todorov 2010: 162), што се, пре свега, везује за специфичан доживљај простора и времена, какав не одговара законима стварног и могућег света. Прве промене које Митар опажа у свом окружењу буде у њему осећај странствовања и неприпадања: „Све му је, продужено или окраћено, наједном, постало непознато“ (Сарић 2012: 10). Несвакидашњи доживљај простора условљен је замагљивањем и нестајањем његових граница, са којим је, осим онеобиченог погледа на свет, дошао и за јунака онеспокојавајућ мирис:

„Пред њим се простро предео обрастао у шибље и коров; положена равна, у покушају да пређе у брег, укосила се и уздигла; из ниског растиња, у виду јутарње измаглице, испаравало се влажно тло; мртва југовина, као надоласећа болест, лепила се за све; танки вршци трава губили се у испаринама. И он, свуда око себе, осети тупи задах бући“ (Сарић 2012: 10).

Трпећи све већи притисак моралне одговорности пред Савом због Љубичиног доласка, Митар све више пати због инхибираних страхова, услед чега његова искуства фантастичног постају све учесталија и интензивнија. По правилу, та искуства су хронотопом увек везана за просторе нетакнуте природе и тренутке преласка таме у светлост, који неминовно са собом носе дубљу, архетипску симболику. Појављујући се у свануће на месту које је једино одолело великом галвестонском потопу, Митар примећује огледалско удвајање градског пејзажа, што Цветан Тодоров тумачи као незаобилазну одлику фантастичне књижевности: „[...] град је преполовљен на симетричне делове: овај који се савија и тиска уз обалу, и његов двојник, који се оцртава у води и којег су таласи час разбијали и потапали, час враћали и састављали“ (Сарић 2012: 19).

„Време и простор“, описује Тодоров околности у којима се појављују фантастична искуства, „нису време и простор свакодневног живота“ (Todorov 2010: 122). Запажање француског теоретичара да се време у књижевности која говори о натприродном „шири много даље него што верујемо да је то

могуће“ (Isto: 122), потврђује Сарићев роман описом трајања јунаковог доживљаја натприродног: „Али, све то није трајало дуже од *ѿренуѿка* који је тајио *моћ* какву ни светлост ни тама, одвојене, немају“ – Сарић 2012: 19).

Начела која владају у фантастичном свету довела су у питање просторна и временска ограничења, омогућивши јунаку да доживи не само искуства становника Галвестона, него ближих и даљих предака. Свестан натприродног карактера догађаја којима је присуствовао, Митар тек сада бива спреман да артикулише све што је толико дуго лежало затомљено, скривано од других, али и од себе:

„Зар је морало да ѿрође ѿколико дана и ноћи да бих, у ѿрену, видио ѿѿо сам видио? Значи ли ово да Америка није за мене, или да ја нисам за Америку?“ (Сарић 2012: 21).

Читаоцу постаје јасно да је улога фантастичног у овом роману, иначе заснованом на топосима реалистичке, па и модернистичке књижевности, у служби сложенијег мотивисања јунакових поступака, чиме се уједно наглашава његово дубље и сложеније психичко стање. Поштовање правила и назора, које заједница намеће јунаку, и то посебно дошљаку на коме је да у страниј средини сачува национални и културни идентитет, учинило је да Митрове скривене побуде из дана у дан постану све веће. По правилу, унутарњи живот био би освешћен тек у дослуху са природом, у моментима јунаковог доживљаја космичког јединства, када је недостајуће идентитетско упориште надокнађивао осећајем просторне и временске безграничности. Због тога Митар, налазећи се пред великим животним дилемама и неразрешивим конфликтима, увек одлази у природу по одговор, иако исти долази из дубине његовог бића, али га јунак, ипак, доводи у везу са метафизичким и изванразумским: „*Драѿи Боже, водиш ли ме ово ѿреко ѿранице разума, и удахњујеш ли ми надљудску моћ?*“ (Сарић 2012: 24).

Сваки од тих сусрета са натприродним показује, у складу са карактером фантастичне књижевности, велики степен прожимања телесног и духовног и нестајање границе између субјекта и објекта. Светлост и тама се у том контексту јављају као супротне, али нераскидиво повезане категорије, које Митровим унутрашњим ломовима дају призив митских сукобљености. У шуми која га је изгледом подсећала на заичајну Буковача главицу, Митар је доживео једно од најинтензивнијих искустава:

*„И, ево, Митар се сасвим приближио једном од оних места обасјаних сунцем; и стао. Светла површина имала је у дужини десетак корака, а у ширини негде пет, негде шест; и личила на понор светлији на дну но горе, са отвором од плавог исечка неба. Али Митра су привлачили *зидови* тог понора, образовани тамо где су се додиривале спољна сенка и унутрашња светлост! Уображавајући да кроз тај зид*

није могуће проћи, он остаде у месту; и накашља се; на шта се, на *зиду* испред њега, учрташе и отворише широка врата! Нико пре њега – ни онај који је први крочио на Галвестонско острво – није тако ушао у *Свејлоси*! Пријатна топлота, попут глатке свиле, прелила се преко откривених делова његовог тела“ (Сарић 2012: 60).

У складу са приповедачком поетиком, наратор ограничава свезнање у тренуцима јунакових доживљаја који не подлежу рационалним објашњењима, али, по њиховом проласку, враћа се у своју позицију, рационализујући Митрове страхове. Нетиично је за наративни поступак *Митрове Америке* да приповедач успостављањем присног и блиског односа са јунаком смањује дистанцу која међу њима постоји, чиме уједно нарушава и илузију фикције. Читалац из коментара приповедача увиђа да за Митрову неодлучност у погледу женидбе и његово повлачење пред људима постоје други разлози: „по преласку из пристанишне бараке у твоју кућу, у часу кад је требало да се остварује твој *амерички сан*, с тобом је *ово* кренуло: твоје чудно понашање, ни они који су га приметили, нису разумели...” (Сарић 2012: 63). Митров страх од будућности, осим што јунака социјално паралише и чини подобним за фантастичне визије, увећава чињеница да је нераскидиво повезан са његовим страховањем од идентификације у туђем. Одлазак из колективног смештаја, у којем су боравили истоваривачи прекоокеанских бродова, значио је индивидуализацију, начелно супротну епском моделу уређења света. Дошљак, који је тако брижљиво неговао предачко наслеђе, успостављајући континуум са ближом и даљом националном прошлошћу, знао је да мора пренебрегнути своје корене да би постао равноправан члан америчког друштва. Брак са земљакињом убрзао је процес прихватања туђих обичаја, будући да је Љубица у заборављању матерњег језика народних обичаја видела једини пут ка друштвеној афирмацији.

Није случајно што након женидбе Митар жели, али не успева да призове ранија фантастична искуства, пошто су их узроковале граничне ситуације у којима се јунак налазио, на међи између свог и туђег, жељеног и наметнутог, индивидуалног и колективног. Главни јунак *Митрове Америке* није грађен као мислеће биће које ће самопосматрањем решити егзистенцијалне кризе, већ све његове одлуке почивају на чулним и емотивним доживљајима. Митар зна да женидба представља важну животну прекретницу:

„Сутра ће све, што је данима и ноћима преметао у глави и о чему је маштао, што је заједно с брвнарм градио, и што се само рушило и подизало, бити разјашњено: постаће стварност којој се толико радовао и од које је толико стрепео. Сутра“ (Сарић 2012: 67).

Удео и улога фантастичног у *Митровој Америци* слаби са Љубичним доласком, што утиче и на модификацију приповедног поступка, будући да наратор више нема потребу да се саживљава са свешћу главног јунака.

Манифестујући се као светлост коју јунак исијава из себе у додиру са неживим, Митрове натприродне способности показују велик степен саживљености субјекта и објекта. Ипак, такви тренуци су ретки и ограничени увек на простор унутар породице, попут оног када су се Митар и Љубица вратили са једне од првих брачних шетњи у брвнару: „Са лакираних руковата Митрове столице, пошто он уклони руке, блесне светлост“ (Исто: 99).

Чезнући за завичајем, главни јунак Сарићевог романа напушта породицу у Галвестону, па са најстаријим сином одлази у Црквице и придружује се војницима у борбама за ослобођење земље. Митрови страхови проузроковани егзистенцијалном несигурношћу тиме нису престали, будући да га је непрекидно мучила запитаност у вези са исправношћу донете одлуке да напусти Америку, јер се и у домовини осећао као странац. Међутим, покушаји да у Црквицама изнова проживи фантастичне визије били су безуспешни:

„Застао је пред зидом који дели сенку и светлост; чекао да се појаве, и отворе, она *свејлосна вратица*; али се то није десило! А кад је зашао у осветљени пропланак, схватио је, да, између сенке и светлости није било оног зида. Претерао је: сличности не могу увек бити онакве какве тражимо, и какве су нам потребне; најскупије се само једном дешава...“ (Исто: 179).

Сунце и светлост ће и даље бити предзнак неких важних збивања у роману, па и најаве Љубичиног доласка у Црквице, али они нису фатастичног карактера, пошто у тим описима „није било – као некад у Галвестонској шуми – оног зида између светлости и сенке, нити оних *свејлосних вратица*!...“ (Исто: 213). Опстајући као важни симболи, светлост и тама повезују различите слојеве приче, стварносне, фантастичне, архетипске, чиме се постиже јединство које постојање разноврсних идентитетских подела у роману настоји да разруши.

ИЗВОР

Сарић 2012: Петар Сарић. *Мийрова Америка*. Београд: Просвета.

ЛИТЕРАТУРА

- Abot 2009: Н. Porter Abot. *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik.
- Дунђерин 2018: Александар Ђ. Дунђерин. „Еротско, митско и историјско у романима Петра Сарића“. *Сарић – свејлост, стварање, страх*, зборник радова, [ур: Марија Јефтимјевић и Жарко Миленковић]. Грачаница: Дом културе „Грачаница“, 99–139.
- Јефтимјевић Михајловић 2015: Марија Јефтимјевић Михајловић. „Идентитет и његова оближја у роману Митрова Америка Петра Сарића“, *Башићина*, св. 39, 49–63.

- Јефтимијевић Михајловић 2018: Марија Јефтимијевић Михајловић. „Велики ахавски трг Петра Сарића или алегорија о великој апокалипси“. *Сарић – свейлосй, сйварање, сйпрах*, зборник радова, [ур: Марија Јефтимијевић и Жарко Миленковић]. Грачаница: Дом културе „Грачаница“, 23–55.
- Todorov 2010: Svetan Todorov. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela Aleksandra Mančić. Beograd: Službeni glasnik.
- Хенри Џејмс 2012: Хенри Џејмс. *Будућносй романа*. приредила Биљана Дојчиновић, Београд: Службени гласник.

Marija S. Jeftimijević MIHAJLOVIĆ

ON SOME SPECIFICS OF SARIĆ'S *MITAR'S AMERIKA*
(The Share of Fantasy in the Character Building of Mitar Glušica)

SUMMARY

The novel *Mitar's America* of Petar Sarić is his latest (we believe not the last novel) from 2012, by which he introduced novelties in his well-known poetics up to then either on physical plan (by displacing of myth-poetic space of Banjan, characteristic for his previous novels) or on metaphysic one (as problematizing of human alienation and issues of his identity-related crises).

Although this novel is not ranked in his the most successful achievements such as *The Master Is Coming Tomorrow* or *Sara*, it is, first of all, characteristic as per novelties which are introduced in his opus by Sarić, and they may be marked as postmodernist proceed with the elements of fantastic, irrational and somnambulant. Thus, the role and share of the fantastic building of the main character of Mitar Glušica is shown as the greatly chosen narrative procedure, which enabled the writer that, his until then realistic view of the world, to be perceived through the prism of fantasy.

Key words: Petar Sarić, *Mitar's America*, Mitar Glušica, narrator, narrative procedure, identity, fantasy.