

Марија Т. Благојевић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
са јужнословенским књижевностима
докторанд

УДК 821.163.41.09-31 Драгић Л.
Оригинални научни рад
Примљен: 24. октобар 2017.
Прихваћен: 23. новембар 2017.

ПОЗОРНИЦА *КУКАВИЧЈЕ ЊИЛАДИ* – ПОЈМОВИ ЂАВОЛА, ЗЛА И СМРТИ

Ајсџиракџи: У раду се кроз анализу појмова ђавола, зла и смрти анализира приповедни свет *Кукавичје њилади* који посматрамо са две одвојене позорнице – космолошке и антрополошке. Како су ова три појма у Драгићевом свету блиско повезана, она стварају слику света у којем фигура ђавола врхуни на обе позорнице, док су појмови зла и смрти у представљеном свету антропологизовани. Фрагментарне позорнице Драгићеве врлетне Црне Горе у првим деценијама двадесетог века несумњиво показују културноисторијску традицију обликовања ова три појма.

Кључне речи: дехуманизација, саблазан, празнина, лакрдијаш, банализација, смрт.

*Ах, несрећни роде славољубни,
скућо ли ње ња појрешка сџаге!*
П. П. Његош, *Луча микрокозма*, IV, 210

Композиционо, роман *Кукавичја њилад* можемо поделити на два дела: на причу о краљу и владању с једне и причу о комитима и анархији с друге стране. Зато, овај историјски роман посматрамо са две позорнице – космолошке и антрополошке, преко којих се обликује централна дијаболичка слика света из које мотиви ђавола, зла и смрти постоје као кохезивне категорије света у настајању и(ли) нестајању. Дуплицитет Драгићевог приповедног света није случајан. Обликован кроз силазну и узлазну путању, он постоји као оно што уистину и јесте – дијалболичка слика света у којој ови појмови врхуне у својој свеубухватности сливајући се у јединствену формулу митског талоба. У бити панорамски, овим двома позорницама роман представља свеобухватну слику историјског миљеа кроз који индивидуални и колективни идентитет јунака јесте жариште за разумевање и обликовање дијаболичке слике света.

Две позорнице постављене су напоредо и једна другу условљава. Космолошка *дијаболичка* позорница репрезент је света без Бога, са ње се свет посматра и обликује у својој свеобухватности. Антрополошка позорница је *дијаболизована* „пустарија без Бога” у којој појмови ђавола, зла и смрти фигурирају свепожимајуће.

Како би се свет обликовао било је неопходно на космолошку позорницу поставити ћесара и банкара, непосредне дијаболичке фигуре, који обликују краљеву дијаболизовану фигуру и уводе га у процес нестајања са сцене. С друге стране, антрополошка позорница представља човека код којег се кључни појмови ситуирају постављајући у епицентар дијаболизоване ликове кукавичје пилаци. Представљене на овај начин, дијаболичке фигуре приповедање усмеравају силазном путањом, док насупротив томе дијаболизовани јунаци приповедни ток замењују узлазном путањом, ка висинама, односно ка детронизацији новоуспостављеног космолошког поретка на којем се налази „србијански” краљ.

Кључне две фигуре у роману представљају Милутина Мују Башовића чији се идентитет крије, док се с друге стране разоткрива лик краља Николе I Петровића. И док се у првом јунаку идентитет разлаже, други јунак јесте онај чијем идентитету се тежи. Мотив скривања непосредан је увод у нестајање и повлачање космолошке позорнице да би у први план био постављен хуманизовани ђаво. Разлог за „одлагање” приче налази се у космолошкој позорници кроз коју се манифестује индивидуални и колективни идентитет јунака. Да би прича о Милутину била исприповедана у антрополошкој равни, неопходно је репрезентовати космолошку позорницу која обликује тематско-идејни склоп романа. Као што је прича о Милутину одложена, тако је и прича о краљу Николи стављена иза завесе, испред које су се нашле две кључне фигуре које обликују светскоисторијску слику света – бечки ћесар (који непосредно отвара роман позивајући „младе и способне људе на рад у Америку” (Драгић 2016: 3)) и лик Марпурга који се јавља као најдоминантнија дијаболичка фигура.

Два неодвојива појма за која се везује мотив ђавола јесу мотив *шрџовца* и мотив *новца*. Роман започиње реченицом којом се Аустрија препознаје као непосредна раван са које се свет посматра и уређује, а напор краља Николе да свој народ задржи открива се као немогућ. Симптоматично је да, условно речено, и први и други део романа започињу *уговорима* који причу непосредно постављају у дијаболичку структуру: „Бечки ћесар је уталумио Херцеговачку буну, добро поткупивши и црногорскога кнеза” (Драгић 2016: 4), односно писмени уговор у Гаети којим се од личности стварају *маске* у борби за повратак почившег краља. Ова два уговора кључна су за увод у дијаболичку структуру у којој изнад свега врхуни бечки ћесар, представник „гладне аждаје” (Драгић 2016: 62), који се открива као фигура која управља и *мења* не само јунаке, већ и светскоисторијски поредак, јер „кад играш са ђаволом, он се не мења: он мења тебе” (Ломпар 2004: 23). Отуда на космолошком плану

краљ и његово потомство представљају *карикаџуре* којима се, зарад личних политичких циљева, бечки ћесар поиграва. У том поигравању надмоћ бечког ћесара космолошку слику празни стварајући краља *ипрозирним*, односно на место владара успоставља се *ипразнина* која наткриљује и суштински описује Црну Гору на почетку минулог столећа.

Док лик бечког ћесара црпи дијаболички потенцијал пре свега из свог положаја, дотле лик Марпурга посматрамо као фигуру која стоји над свим јунацима космолошког плана. Разлог за ово налазимо у његовим особинама: он је полиглота, свеприсутан је на антрополошком нивоу, његово седиште је подземље, он је „чаробњак који злато привлачи” (Драгић 2016: 50), а главни атрибут му је новац. Сви побројани Марпургови атрибути конструктивно изграђују мотив свеприсутног ђавола, који се преко бечког ћесара, а онда преко лика краља, индивидуализује на појединачном плану. Ови атрибути непосредно указују на литерарну традицију на коју се Драгић надовезује. Мотив чаробњаштва средњовековног је порекла и није у непосредној вези са дијаболичком сликом *Кукавичје њилади*, али посредно указује на традицију обликовања овог мотива. Мотив новца је „ђаволски знак у више узастопних својстава” (Ломпар 2007: 46), преко којег се за ђавола пре свега везују мотиви *сводника*, *преображавања* и *прећиварања* (в. Ломпар 20017: 46), од којих је мотив преображавања кључан у Драгићевој дијаболичкој поставци света, због чега је и мотив полиглоте изузетно важан за овог јунака који је „у Трсту био Марпурго, у Русији Исак Сахаров, Голденштајн у Њемачкој, Ротшилд у Швајцарској, у Француској Јакоб Давид, у Енглеској гроф Биконсфилд, у Пољској гроф Хрињевицки...” (Драгић 2016: 54). У уској вези, полиглота и банкар, овај јунак указује на општу савремену слику света у коју је ситуирана општа свеприсутност ђавола, и то тако што се свет представља са позорнице са које се бог повукао, истичући тиме у први план способност преображавања. Подземљем, такође традиционалним средњовековним мотивом, указује се на скривену фигуру која је уско повезана са смрћу. На тај начин се уводни мотив скривања продубљује и маркира савремени индивидуализам интериоризованог ђавола, јер он *делује* у подземљу на личност и то тако што од личности ствара *ипрозирносћ* разграђујући је, а оног тренутка када се разгради, на сцени је *карикаџура*.

Успостављен као владалац, па самим тим и прећутни бог, краљ Никола није успео да доспе до крајње субјективизације своје личности, владања и круне која му приличи, за разлику од „србијанског” краља, у чему препознајемо не само романтични траг Милтоновог Сатане (Прац 1974: 66), већ пре свега његошевски траг *Луче микрокозме*. У новоуспостављеном краљевству, постављен као бог, краљ се нашао у непознатом свету, због чега је у први план дошла његова неспособност, а одмах затим су се јавили и уговори. Зато је за њега од велике важности лик Марпурга. Мотиви сласти и језе при помисли на овог јунака, краља Николу осведочавају као фигуру у губљењу идентитета, јер у подземљу Марпурга одликује „прозрачна бледоћа” (Драгић

2016: 46) и пред њим било је „развијано цијело његово краљевско достојанство [...] људско и јуначко” (Драгић 2016: 51). Марпурго краља разграђује навлачећи му *маску* чиме се божја идеја у краљевом лику губи, те постаје *усамљена дијабололизована фигура* која претпоставља *йразнину*, гротескну *карикайтуру*. Имајући ово у виду, важне су две огледалске представе краља. У првој слици, „у злату и свили, али некако сувише китњаст, као стар пијетао, са сабљом преко крила и у јахаћим чизмама, али је спрема ових царева био мален и смијешан”, док се друга везује за италијанске новине *La tribuna illustrata* у којима је на насловној страни краљ приказан „цијелом својом гломазном фигуром у стојећем ловачком ставу, у препознатљивој ношњи коју ниче димије и ократак џамадан, јелек, душанка и резеда долама” (Драгић 2016: 34, 36). И док прва слика представља покушај субјективизације краља и васпостављање у светскоисторијском поретку царева и краљева, докле је у другој слици он објективизиран, те се „стар пјетао” препознаје као *карикайтура*. У том смислу, краљев идентитет је разложен и непосредан је увод у мотив лудила који је од кључног значаја за антрополошку слику света. Отуда је краљ постављен као медијатор између две позорнице, јер је он фигура *на коју се делује* и *која делује* стварајући дијабололизовану слику света чија је централна тачка антрополошки план. Додатни мотиви које Драгић провлачи панорамски, у функцији су осветљавања краљевог губитка идентитета, због чега се и мотив Русије јавља на више места, од којих је најзначајнија веза са Распућином (в. Драгић 2016: 44), који Драгићевог јунака само посведочава као фигуру у нестајању.

Линију раздвајања две позорнице чини управо фигура краља Николе, коју посматрамо као инструмент „високе пулитике”, инструмент који има за циљ да својим посредовањем, односно својом осредњошћу, испразни оба плана. Зато се „враћање” краљеве личности препознаје као насилно успостављање празнине на место владара обе позорнице, а у крајњем виду га препознајемо као клоуна који „празни позорницу, јер на њој почињу да корачају сабласти” (Ломпар 2006: 300). Овим се Први светски рат препознаје као тачка дисконтинуитета и девастације читаве светскоисторијске сцене.

Успостављен као празнина, краљ у рукама великих светских сила фигурира као марионета са којом се потписују и усмено излажу тајни уговори. Фигура ђавола на космолошком плану најдоминантнија је у маркерима светскоисторијске политичке сцене, у којој врхуни саблазан царства, у којем је „скривена највећа поробљавајућа моћ” (Берђајев 2001: 118). У овом аспекту открива се сав дионизијски аспект романа који врхуни у другом делу, доласком комита из Гаете. Антропологизам ступа на сцену *Божјићном йобуном*, поступком који указује да „резонанца романа о ђаволу увек допире до Христа” (Ломпар 2007: 121), а онда и до деце, која су увек у блиској вези са ђаволом. Божјићна побуна може се сагледати и из аспекта апсолутизованог *радикалној* зла скривеног иза идеализма, чије је жариште деперсонализовани човек. *Божјићном йобуном* космолошка слика света апсолутно бива повуче-

на, а „ратом” бива успостављена потреба за обоготворењем (Берђајев 1995: 90), који представља негирање личности (Берђајев 2001: 132) и истовремено реализује зверско подобје у човеку (Берђајев 1995: 99). Драгић је овим путем указао на антрополошког, хуманизованог ђавола, процес бестијализације којим се одговорност стекла у човеку, док је начин његове интериоризације, правац његовог хуманизовања, ситуиран у историјски тренутак, тренутак објективизације човека, тренутак у којем земља бива обележена котлом који ври, природом која се преноси на слику антихероја, односно поступком којим хладна, врлетна, кршна и неприступачна, дакле, демонизирана Црна Гора бива пренесена на јунаке и њихова осећања, мисли и расположења и њихове поступке, јер котао који ври на крају се није нашао у брдима, већ у самим јунацима који су постали опредмећени.

Од велике је важности да обе позорнице у целини наративног тока пролазе кроз деперсонализацију. Први корак у *стадијуму дејперсонализације* јесте разграђивање сопствене личности. Посредством Марпурга непосредно се деперсонализује кнез/краљ Никола, док се потпуни вид деперсонализације постиже склапањем уговора са ђаволом; принц Данило бива деперсонализован посредством бечког ћесара и Јуте, док Мујо и остали комити бивају деперсонализовани потписавши уговор у Гаети. Оног тренутка када је самодеперсонализација потпуна, наступа стадијум *дејперсонализације других* (повратком у Црну Гору у којем је појам другог прерастао у категорију ништа(вила)), што је само један корак до *дехуманизације*, која је увод у *радикално зло*. Деперсонализација космолошке слике света наступа краљевим самопосматрањем које га води у повлачење, јер он себе у огледалу, неодвојивом пратиоцу ђавола, види разграђеног: „Краљу се сопствена прилика намах учини разграђеном, недовршеном, а нарочито његова округла капа (*Ђаволи је сајорели габоџа!*)” (Драгић 2016: 52), чиме на позорницу ступа авет и сен, „пролазност са кратким роком” (Хојзинга 1991: 186) која на сцену уводи деперсонализовану „кукавичју пилад”, односно сен која ће наткрилити Црну Гору својом обезличеношћу. Имајући све ово на уму, да би дошао до деперсонализације, краљ је прво морао бити успостављен као лик, што је постигнуто успостављањем краљевине, а, не успевши да одржи свој *лик*, он навлачи *маску*, отуда линију кнез–краљ–маска писац постиже описом краљевог лица које је „одебљало”, „отромавило”, „отромбољило”, „призвало”, „изобличило”, „претворило”, „примило коначан изглед краја и смрт” (Драгић 2016: 44–45). Истим поступком деперсонализовани су комити поставши *џривиђења* повратком у Црну Гору, и на тај начин се потпуно сјединивши са просторно-временским амблемима кључним за дијаболизовану слику света.

Дијаболизовану антрополошку позорницу посматрамо преко просторно-временских амблема. Антрополошка раван настала је на основу супротности која се провлачи кроз цео роман, а у чијем центру врхуни појам *евројејсџива*, односно доба у којем се борба замењује изградњом, а витештво антихеројством. С друге стране, испражњена космолошка позорница

манifestује се просторно-временским амблемима антрополошког плана: мотивима јалових пролећа, гладних година, мотивом кукавице, тамнице, лапавице, хладноће, чекања и смрти. Овим се фокус са космолошке позорнице помера на појам *празнине* који осведочава крајњег бога, док се на његово место поставља раван хуманизованог ђавола, што значи да се космолошка позорница слила у антрополошку и употпунила празнину кукавичјом пилаци, појмом који је постављен као последични след игре са ђаволом.

Антрополошка позорница на сцену пре свега изводи *дијаболизовану кукавичју њилагу*, на чијем челу стоји Мујо Башовић, од рођења именован ђаволом (Драгић 2016: 208) и извесни Долчи, који сеје страх непознат и тежак. Мујо се препознаје као крајње дијаболизовани лик, јер у сваком бићу ђаво је „оно што није, што тежи ничему, што потајно жуди за уништењем постојања – [...] других или свога властитог” (Ружмон 1991: 64–65). Драгићеви комити у Гаети подучавају се злу: „Извиђање, препади, нападе, засједе [...]. Бруталност у нападу [...]. Са дреком [...]. Тихо [...].” (Драгић 2016: 65), односно, научени су: „Да убијају и пуцају без кајања и гриже савјести, да пред очима имају само један једини циљ: повратак славнога Краља, Господара Црне Горе и Брда, цара јунака, Николе Петровића Првог [...]. Да ће у ту сврху, како су их у Гаети подучили, и они потписали, па се на вјерност заклели, бити у стању да убијају и жену бремениту и дијете у њеном стомаку. Јер су их тамо научили да циљ оправдава све њихове поступке и начине, а циљ је основни” (Драгић 2016: 66). Ако се зло јавља тамо где су везе међу људима покидане, онда овај одломак репрезентује подучено радикално зло које за Хану Арент представља апсолутну дехуманизацију којом су људи, у овом случају комити, постали – извршиоци и пуки зупчаници (Арент 2000: 40) у својој тежњи да владавину *некоја* замене владавином *никоја* и тиме успоставе крајњи циљ – стварање хаоса. Дехуманизација, брисање читаве индивидуалности, како у жртви, тако и у нападачу, актуализује се управо повратком комита у Црну Гору. Међутим, иако представљено као радикално, они наступају под маском идеализма, представљајући заправо борбу за воспостављање саблазни, празнине, на чело Црне Горе, у чему се даље учитава борба за расцеп са Србијом. Дакле, на позорници је и даље ђаво, али сада у облику човека, попримивши на тај начин све елементе хуманизованог зла. То значи да је привидно идеалистичко зло инструментализовано, те да је на крају попримило облик демонског зла, зла ради самог зла и постало „пакао истога” (Бодријар 1994: 107). Најекстремнији представник овог последњег типа зла јесте Мујо, „рођени ђаво”, што је у идејном слоју сасвим логично, имајући у виду његово порекло. С тим у вези, антрополошка слика постаје опредмећене космолошке, односно оне постоје у огледалској перспективи. С тим у вези, од велике је важности лик Милутина Башовића, јунака код којег се мотив зла препознаје још у детињству.

Да су се у Башовићу стекле две фигуре, односно да је он представник кнеза овога света, можда најјасније посведочава мотив двојника, кључан за

његов лик: „Понекад му се учини да су у њему двојица, један је говорио: *Не доууишија да њи се у души настїани и она їрижа шїио њи ѡара циїерице, ѡа ћеш све саїријейи и їреїазїи. Највећи је злочин їрема самоме себи. А други је говорио: Огсїуи! Повуци се. Боље њи је їросвирај себи їлаву, неїо да зайлакујеш нејач. Ко ће надјачаїи цијели свијейї?! И тако су се та двојица све чешће рвали у њему”* (Драгић 2016: 131). Ова подвојеност јунака зачетак је интериоризације ђавола која ће се испољити у апсолутној подвојености јунака: „Све ове године Мујо Баш никад није помислио о себи као о човјеку који је починио икакав гријех. Све то што су чинили, и у чему је сам предњачио – мислио је да чини неко други, неко ко није он, па и тај то чини од шале и ради забаве”¹ (Драгић 2016: 197). Шала и забава неодвојиви су елементи ђавола, чиме је непосредно истакнута кључна антрополошка слика света. Милутинова подвојеност, у којој он сам себе може да сагледа, и самим тим објективише, читава на микроплану огледалску перспективу, а онда и крајњи степен објективизације, јер он себе посматра као другог, која је експлицирана у јунаковом презимену (Баш) као и у јунаковим чиновима, који свој крајњи вид досежу у правдању „себе пред самим собом”, што је вид самосвести којом се јунаку враћа читав живот у тренутку предстојеће смрти.

Мотив ђавола неодвојив је од мотива лудила, уско повезаног са мотивом самоће. И краљ и комити остају сами. Усамљеност у јунацима предуслов је за појаву интериоризованог ђавола, те се у свом расцепу и сенилности краљева личност повлачи, а комити, првобитно у тежњи са краљевом сеном, а онда у расцепу сами са собом, у „пустарији” остају препуштени себи самима и својим поривима. Оног тренутка када постају привиђења и авети (в. Драгић 2016: 89, 204), они бивају недвосмислено објективисани, и од тог тренутка њихова борба је узалудна, јер објекат се не може борити са субјектом. Никако не треба губити из вида да доминиција „ја” са краљевом смрћу није престала. То „ја” ка којем комити и даље теже јесте *саблазан*, и у тежњи ка њој они се са њом поистовећују и бивају објективисани у објективизираном свету, дакле крајње дијаболизовани и скрајнути на маргину. Они се у тренуцима самоће враћају себи самима и тада на сцену ступа лудило манифестовано кроз „погане снове” које су „тумачили само на један начин да ће у тој уклетој кући наћи погибију” (Драгић 2016: 209), а оглашавањем нечастивог „’Није кућа уклета, но сте дочекали оно што сте заслужили’, оглашавао се неко невидљив, а присутан у свима [...] који је каскао за њима свих ових година, шумама, доловима, шкркама” (Драгић 2016: 209), интериоризовани ђаво се *осїољашује* у свом пуном виду. Оног тренутка када се ђаво огласи, игра је завршена и јунаци су препуштени себи самима, а његово оспољашњење манифестовао је сновима, лудилом, разговорима са самим собом, и на крају мотивом смрти, јер, у игри са ђаволом, победника нема.

¹ Подвлачење у тексту наше.

Кључна сцена у обликовању антрополошке позорнице припала је Вуксану, који једним кључним говором позиционира фигуру ђавола у романескну слику света, притом спајајући космолошки и антрополошки план: „Тога се могло сетити само Сатанаило [...]. Домиљели сте потајом ко змије кад је земља ослобођена и мир успостављен, те побисте ону ђецу на Цетињу. На Божић. Кад се миробожа у Христово име” (Драгић 2016: 124). Овим је антрополошка слика света маркирана, а космолошка склоњена у страну, док су комити обликотворени у својој нутрини. Не треба превидети да је лик Вуксана изграђен као супротност новоуспостављеној слици света, јер је он лик који успостављену слику разобличава својом способношћу гледања у прошла (херојска) времена. Деградација тиме бива потпуна: дегенерик краљ и његова саблазан (мртви краљ) која невидљиво заповеда и излеже кукавичје јаје, у срж наративног тока успоставља мотив антихеројства, нечовечности и мржње.

Имајући све ово на уму, преко смрти, трећег кључног појма, можемо закључити да је то појам преко којег се пре свега успоставља нарушено сагласје између две позорнице, сагласје у којем се назиру трагови прогнаног Бога. Преко смрти кукавичје пилади васпоставља се давно одбегло „ведро јутро, позлатише се врхови планина, засја бистро и плаво небо, да такве ведрине и љепоте у ове крајеве никад запамћено није” (Драгић 2016: 217). „Гранични егзистенцијали као смрт и време нису структуре, или облици свети, представе, него у најбољем случају облици екстазе или моћи, која упућује на трансцендијацију која затвара ’онтолошки’ круг” (Даковић 1993: 534). На овај начин, огледалска перспектива бива не само предмет Драгићевог стварања, већ поступак којим је оживотворена фигура ђавола у свом пуном облику и значењу.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Арент (2000): Hana Arent, Ajhman u Jerusalimu, *Reč, časopis za književnost i kulturu*, 57(3), Beograd, 37–44.

Берђајев (1995): Николај Берђајев, *Егзистенцијална дијалектика божанској и људској*, Београд: Логос-Ортодос.

Берђајев (2001): Николај Берђајев, *О човековом ројсћиву и слободи*, Београд: Логос.

Бодријар (1994): Žan Boudrijar, *Prozirnost zla. Ogled o krajnosnim fenomenima*, Novi Sad: Svetovi.

Даковић (1993): Н. Даковић, Рокантеново питање. Оглед о сабласном, *Лешојис Мајице српске*, књ. 451, св. 4, год. 169, април, Нови Сад: Матица српска, 531–537.

Драгић (2016): Лабуд Драгић, *Кукавичја њилад*, Београд: Српска књижевна задруга.

Ломпар (2004): Мило Ломпар, *Ајолонови ђушокази. Есеји о Црњанском*, Београд: Службени лист СЦГ.

Ломпар (2006): Мило Ломпар, О демонству лакрдијаша, *Летопис Машице српске*, књ. 477, св. 3, год. 182, март, Нови Сад: Матица српска, 294–327.

Ломпар (2007): Мило Ломпар, *Црњански и Мефистофел*, Београд: Нолит.

Прац (1974): Mario Prac, *Агонја романтизма*, Београд: Нолит.

Расел (1982): Džefri Bertone Rasel, *Mit o đavolu*, Београд: Југославија.

Ружмон (1991): Deni de Ružmon, *U zagrljaju Đavla*, Џаџак: Gradac.

Хојзинга (1991): Јохан Хојзинга, *Јесен средњега века*, Нови Сад: Матица српска.

Marija T. Blagojević

University of Belgrade

Faculty of Philology

Department for Serbian literature and South Slavic literature

PhD student

THE STAGE OF *KUKAVIČJA PILAD* – NOTIONS OF DEVIL, EVIL, AND DEATH

Summary: This paper analyses the narrated world of *Kukavičja pilad* through the analysis of notions of devil, evil and death. Tightly woven together, these three notions have conditioned a panoramic image of the world, thus shaping both a cosmic stage as a prism from which the world is being watched and shaped and an anthropological stage which is being shaped. Set in a mirror perspective, the figure of devil peaks at both stages, while the notions of evil and death undergo an anthropologization in the presented world. Fragmentary stages of Dragić's craggy Montenegro in the first decades of the twentieth century undoubtedly show the cultural-historical tradition in shaping of these three notions.

Key words: dehumanization, shock, void, jester, banalization, death.