

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

Скупштина града Крагујевца
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
ИП Кораци

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Зборник радова са научног скупа одржаног на
Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2006.

Књига II
СРПСКА РЕАЛИСТИЧКА ПРИЧА

Уређивачки одбор
проф. др Радоје Симић
проф. др Душан Иванић
проф. др Милош Ковачевић

Одговорни уредник
проф. др Душан Иванић

Секретари
мр Маја Анђелковић
мр Владимир Поломац

Превод резимеа
Дејан Каравесовић
Јасмина Теодоровић

Коректура
мр Маја Анђелковић

За издавача
проф. Слободан Штетић
декан ФИЛУМ-а

Технички уредник
Ненад Захар

Тираж
300 примерака

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

Зборник радова са научног скупа одржаног на
Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(31. X–01. XI 2006)

Књига II

СРПСКА РЕАЛИСТИЧКА ПРИЧА

Крагујевац, 2007.

САДРЖАЈ

- Драгана Вукићевић* – Обележја реалистичког приповедача / 7
- Снежана Милосављевић-Милић* – Типови наратора у српском реалистичком роману / 21
- Младенко Саџак* – Трансформације приповједних поступака у српској прози епохе реализма / 35
- Александар Б. Недељковић* – Настанак научнофантастичног жанра у српској књижевности / 51
- Милена Стојановић* – Утицај жанра на приказивање женских ликова у приповеткама и драмама Борисава Станковића / 59
- Драган Бошковић* – Лаза Лазаревић и крај реалистичког дискурса / 65
- Миомир Милинковић* – Шапчанинов утицај на Лазу Лазаревића и друге српске реалисте / 79
- Слободанка Пековић* – Индивидуално и колективно у приповеткама Лазе Лазаревића / 87
- Маја Анђелковић* – Реалистично и демонолошко у приповеткама Милована Глишића / 95
- Горан Максимовић* – Путописна проза Лазара Томановића / 101
- Снежана Милинковић* – „Виши реализам“ италијанског веризма друге половине XIX века и дело Симе Матавуља / 121
- Славица Гароња-Радованац* – Сеоска реалистичка приповетка српских приповедача са подручја Војне Крајине / 137
- Рајомир М. Цвијетић* – Монолог Давида Штрпца / 159
- Душан Иванић* – Изазови реалистичке приче / 169
- О Зборнику / 181

Драгана ВУКИЋЕВИЋ
Београд, Филолошки факултет

ОБЕЛЕЖЈА РЕАЛИСТИЧКОГ ПРИПОВЕДАЧА

У раду се реконструишу основна обележја реалистичког приповедача и успоставља теоријски конструкт, потенцијални реалистички приповедач који се, у већем или мањем степену, налази кодиран у различитим реалистичким текстовима. Уочена је његова унутрашња дихотомичност - јер, ако је приповедач егзистенцијално уверљив, онда је његово знање (информација, прича) рестриктивна, субјективна, а ако је приповедно онипотентан, он је непојаван (а искуство не потврђује „глас из етра“). Зато избор лица (првог или трећег) нужно подразумева жртвовање једне реторике, једне уверљивости другој. Посебна пажња је посвећена успону доживљеног говора и својствима која су кореспондирала са захтевима реалистичке поетике.

Кључне речи: наратор, наратер, приповедач у 1. лицу, приповедач у 3. лицу, доживљени говор, унутрашњи монолог, миметичност, тенденциозност

Иако су већ структуралисти неопозиво раздвојили оног ко приповеда од оног који пише („тко говори (у приповиједном тексту) није онај тко пише (у животу), а тко пише није онај тко јесте“¹), и тиме са приповедача отклонили једну од најучесталијих мистификацијских маски, он је наставио да измиче теоријским уопштавањима. Неретко је потрага за идентитетима оних који приповедају више откривала истраживаче и њихове методе него самог приповедача. Тој потрази која унапред признаје измичућу суштину траженог, придружује се и овај рад.² У њему се не трага за конкретним (нужно „девијантним“) приповедачем, већ за *поштенцијалним реалистичким приповедачем*, оним којег, у већем или мањем степену, препознајемо кодираног у различитим реалистичким текстовима. Како се у целости никада не исцрпљује у одређеном тексту, он није ништа више, али ни ништа мање, него теоријски конструкт, глас или лице за чијим се својствима или идентитетом трага. Конкретни текстови су ту да би појачали пулс теоријској фикцији и умањили произвољност конструкције.

1 Р. Барт, *Увод у структуралну анализу приповиједних текстова*, Сувремена теорија приповиједања, Загреб, 1992, 69.

2 За разлику од вантекстуалног, егзистенцијално утемељеног аутора или усменог приповедача (перформатора), приповедач је неко ко једино тексту припада, али не као једна међу многима текстуалним категоријама, већ као услов текста, као смисаоно деривативна, сигнификатна инстанца текста која одређује (или покушава да одреди и стави у надређен положај) смисао свих делова једног света којег вербализује (дочарава) и/или у који се смешта. Он је гравитациона компонента света који вербализује и у којем се вербализује, па се најчешће јавља као неко ко руководи читалачком рецепцијом, намећући нам звуке, слике, смисао тог света.

Већ 50-их година 19. века, унутар романтичарских текстова (ђачке, баладичне, путописне приповетке) јављају се први знаци реалистичког приповедања. Симптоматична је приповетка *Благо* М. П. Шапчанина у којој је сама прича нереалистична, али је детаљно описана ситуација причања. Преусмеравање с приче на приповедача повлачило је са собом нов однос према причи – она више није долазила из неке етарске позиције. Својом појавношћу приповедач је скретао пажњу не само на оно што говори, већ и на саму комуникативну ситуацију, себе, слушаоце, одређен хронотоп причања. Ма колико прича била невероватна и њени јунаци нетипични, њу је причао неко ко је реалистичан и то у околностима које су реалистичне. Реалистички приповедач се појављивао у том „вишку“ приче. Приповедачу се придавала нова реторска маска којом се прикривала артифицијелност исприповеданог. Успостављала се посебна дијегетичка равна (у односу на причу) да би се потврдила његова „онтолошка“ не само реторска нужност. Мотивисање „онтолошке нужности“ приповедача први је вид мимикрирања естетске самодовољности приче. Приповедач–лик се могао довести у аналошку везу са стварним животом у којем постоје одређене ситуације у којима се приповеда, у којем постоје људи који су склони приповедању и они који су склони слушању (Вук Врчевић, М. Глишић, С. М. Љубиша). Зато, нарочито у словенским књижевностима у којима је усмена традиција била још увек жива, на зачуђује пролиферација сказа и покушај „озвучавања“ писаног текста опонашањем приповедачке технике карактеристичне за усмену књижевност, за „пријем поруке какав је могућ искључиво у увјетима судјеловања у целокупној ситуацији њеног настајања“³. Онај који приповеда све је чешће онај који говори, који се обраћа конкретним слушаоцима, а не само онај који прича причу (на овај начин се представљају често и Шапчанинови, и Глишићеви, и Веслиновићеви, и Лазаревићеви приповедачи).⁴

Међутим, чак и када су приповедачке позиције биле слично конципиране (сказ), различити садржаји су допунски профилисали приповедаче и уносили разлике – тј. паралелно са приповедачем који је приповедао причу и прича је приповедала (профилисала) приповедача. У реализму право на „глас“ се све ређе давао повлашћеницима знања (привилегија приповедача у просветитељству) или повлашћеницима емоција (привилегија приповедача у романтизму), а све више неком ко је „попут нас“. При оваквом одређењу треба избећи асоцијације на персонификацијска (антропоморфизацијска) својства приповедача. Он је могао бити и бестелесан, сведен на глас – али глас попут нашег.

3 К. Бартожињски (Kazimierz Bartoszynski), *Deixis и претпоставка у приповиједном исказу*, Република, 39, 1983, 97.

4 Веза коју смо успоставили између усменог и реалистичког приповедача само је генетске, никако не и суштинске природе. Разлика су били свесни већ савременици реалиста. Још је М. Савић првог назвао „човеком уверења“ а другог „човеком од науке и света“. *Грех је греху заетишак*, П. Павловић, *Летопис Матице српске*, 183, 1895, 145.

Нов „онтолошки“ статус реалистичког приповедача најбоље сугеришу нове просторно-временске координате његовог света. У свету који претендује да буде налик нашем, поље приповедачевог деловања било је драстично сужено. Мало простора (изузетак је делом неоромантичарска проза Л. Комарчића, Д. Илића) остављено је астролошком дискурсу - бескрајна пространства, небеска тела, вечност, нису ни теме ни временско-просторне одреднице реалистичке литературе. Ако се појаве, најчешће су предмет пародије (в. С. Сремац). Природа је по правилу култивисана, сведена на сценографију и подређена лику. Простор је смањен на *овде*, а време скупљено у *сада*. После радњи смештених у далеку Индију, Африку, западну Европу, Америку (Јоаким Вујић, Лаза Костић), или на историјску позорницу (давна немањићка прошлост или савремене повести, револуција из 1848), простор унутар којег се креће реалистички приповедач је заправо поетоним простора у којем се креће и аутор и потенцијални читалац. То је територија српских градова Новог Сада, Сентандреје (Ј. Игњатовић), Београда (С. Матавуљ, С. Сремац, Ј. Веселиновић), Ужица (С. Сремац) или села и паланки у Мачви (Ј. Веселиновић), Банату (С. Сремац), врањанском округу (И. Вукићевић), Шумадији (С. Ранковић)... Простор је додатно сужен конкретизацијом улица, сеоских међа, кућа, соба, а време уситњено на сате и минуте. Постављен у временско-просторне координате једног обичног дана, реалистички приповедач вербализује (приповеда) оно што је типско у том дану. Његово приповедање је прожето жанр сликама у којима се с поентилистичком прецизношћу износе типични јунаци у типичним ситуацијама: Игњатовићеви бербери у берберницама брију, Сремчеви трговци су у радњама, Веселиновићево девојке на прелу, а ђаци у школама итд.⁵

Да би предочени свет издржао имплицитну поредбу с нашим светом, реалистички приповедач је подвргнут додатној контроли – он мора да предочава свет на начин који је вероватан, али вероватан у односу на искуствену спознају света, у односу на оно знање које је емпирично. Зато је једно од његових примарних својстава - изразита перцептивна способност. Реалистички приповедачи не лутају погледом; постоји извесна правилност у њиховом посматрању, чак и изванредан поредак. У већини текстова приметно је постепено сужавање перцепцијског поља – са панорамичне слике града или села, прелази се на конкретнији опис амбијента, са амбијента на портрет јунака итд. (в. нпр. перспективна сужавања у почетним главама романа *Баконје фра Брне*). Успоставља се специјална хијерархија у којој су у метонимијском ланцу сви сегменти чврсто повезани.

5 Поремећај у очекиваном распореду јунака изазивала је позорност реалистичких критичара. Тако се једна од замерки упућена Глишићу односи на његово премештање сељака са типских простора – њива, кућа – у кафане. А. Николић, *Пријоветике Милована Глишића*, (Отаџбина, 4, 18880, 153), Књижевни радови, Београд, 1938, 133.

Уколико се поремети овакав редослед визуелизације света⁶, он се накнадном интервенцијом приповедача покушава успоставити. Матавуљев приповедач се, на пример, у приповеци *Сиријитистје* оглашава: „Збиља, ја вам и не казах како изгледаше гђа Фема.“⁷ При том се преко метонимичног ланца увек успостављају узајамне везе између сегмената (пазли) – па се преко амбијента може откривати лик или преко спољашности јунака, карактерне особине лика и сл. У „реалистичком описном ритуалу“ посебно је, по Ј. Славинском, истакнута „улога физиономичких схема.“⁸ Оне су попут „хијероглифских знакова који прецизно говоре каква је особа изнутра“.

У реалистичким текстовима су међутим могуће и брзе промене објекта фокализације, померање „погледа“ горе-доле, лево-десно, напуштање „убичајене“ визуелизације. Овако „немирном“ камером често се служе приповедачи који приказују типске црте атипичних јунака или атипична стања типских јунака. Ево како Матавуљ портретише једног атипског јунака у приповеци *Ђукан Скакавац*:

„Тада ми је тек била згода да добро видим Курсупа. Био је то младић, готово у правом смислу ријечи, шири него дужи, прави „бобов сноп“ – што’н се каже. Ноге му бјеху кратке, врат кратак, глава велика и обла, ниско чело, плаве и буљаве очи, уста мал’ да не од уха до уха, зуби плоснати и као снијег бијели. Имао је бујну као повјесмо бјеличасту косу, а иначе бјеше ћосаст и риђих, чекињастих обрва. На први поглед израз његова лица чинио се звјерски, али је то било веома ублажено безазленијем изразом очију, које као да су се непрестано нечем чудиле и очекивале повод смијеху.“

Пропуштен кроз приповедачево око, књижевни јунак се отежано визуелизује – поглед који брзо прелеће са фигуре наниже према ногама, затим се диже према глави, а онда по лицу – иде од уста, истовремено улево и удесно према ушима, па се враћа на зубе – уноси конфузност и несрећеност додатно појачану контрастима: диспропорционална фигура (шири него дужи), али и детаљи (ноге кратке – глава велика, ниско чело, буљаве очи). Приповедачева „несигурност“ у тумачењу лица додатно се потенцира изразима „на први поглед“ и конструкцијом „као да су“.

6 „Опис је прије свега одређена лексичко-семантичка конфигурација смјештена на *предвиђеном мјесту* приповиједног тока.“ (Курзив Д. В.) Ј. Славински (Janusz Slawinski): *О опису*, Република, 1983, 39, 107.

7 Напуштање убичајене приповедне уводне стратегије – опис средине плус опис јунака - и почеци „in medias res“ (дијалог јунака, одређене радње) инваријантни су и најчешће су само примери „померених“ канонских почетака. Приповедач нас, на пример, прво уведе у дијалог јунака, али у наставку не заборавља да нам објасни ко су његови учесници и где се разговор одвија. О овим амблематичним почетцима опширније је писала С. Милосављевић-Милић: *Оквирни облици у српском реалистичком роману*, Београд, 2001, 117.

8 Ј. Славински, Наведено дело, 109.

Прикривањем података о јунаку или променама у њиховом редоследу навођења појачавала се загонетност лика. У приповеци *Мишко Убојца* наратор о насловном јунаку формира слику прво на основу онога што чује о његовом карактеру, после на основу амбијента у којем живи и тек потом се „уводи“, мотивише посматрање и слушање самог јунака. Његова присутност (у мислима наратора) претходи његовој визуелизацији.

Поетика ока је одговарала емпиристичкој филозофији која се могла уклопити у позитивистичку слику света. Крајем века, међутим, развојем психоанализе, откривањем теорије релативитета, полако се губила вера у моћ искуствене спознаје света. Мењао се и реалистички приповедач – он је све мање опажао и упоређивао светове других, а све више анализирао себе. Од социоцентричног приповедача, постајао је све егоцентричнији. Ипак и над светом у којем је релативизовао оно што је визуелизовао, реалистички приповедач је још увек имао неку контролу. (У томе је разлика између њега и приповедача модерне код којег ће субјективна визура надвладати објективну.) Крајем епохе реализма, иако се све више инсистирало на „варљивости“ перцептибилног, наратору још увек није била одузета функција дешифранта привида изазваних појавном страном света (уп. приповедача код С. Ранковића са приповедачем код Б. Станковића).

Осим анализираних промена изазваних појачаном перцептивном способношћу приповедача-камермана (приповедача-ока света), реалистички приповедач (као најнаметљивија инстанца текста која твори неки смисао) имао је и функцију тумача света. Укрштеним стратегијама приповедања (описивање - коментарисање), у њему су се сабирале информације неопходне за визуелизацију једног света (оно што он приповеда се види, чује; у српском реализму ређе је активирано чуло мириса и додира), али се и наметао одређени циљ (тенденциозност приповедача). Иако је требало да што мање скреће пажњу на себе, иза камермана се називао заправо приповедач режисер – преносилац информација (комуникативна функција) тако да оне буду довољно целовите и недвосмислене да се њима може творити неки став (идеолошка функција), а не само слика (дескриптивна функција). Још је Т. С. Виловски писао: „Од добра и симпатична приповедача тражи се више но у доба када је приповедач био обичан фабулиста. Треба да има *знање и искуство*.“⁹ (Курзив Д. В.) Зато, паралелно с питањем да ли је вероватно оно што перципира, он је био подвргнут додатној контроли вероватности онога што зна. Уверљивост реалистичкот приповедача није се дакле „проверавала“ само анализом његових наративноперцептивних способности већ и мотивисаношћу његовог знања о приповеданом свету. При том је већ текућа критика опсег знања довела у везу са избором приповедача у 1. или 3. лицу. Иако се у појединим нартолошким истраживањима релативизује избор приповедног лица, две реторике уверавања – (приповедач у 3. и 1. л.) заслужују да се на њима додатно задржимо.

9 Т. С. Виловски, *Стијепан Миширов Љубиша, ујисци и усйомене*, Бранково коло, 928.

Како избор приповедача у трећем лицу „у поређењу са другима, намеће најмање ограничења у погледу тачке гледишта, темпоралног поретка, знања, коментарисања догађаја итд.“¹⁰, доминација приповедача у трећем лицу истакнута је као једна од одлика реалистичке приповедне традиције како из синхронијске тако и из дијахронијске перспективе. Већ су савременици реалиста писали о лирској природи 1. лица (М. Савић, Д. Илић) које су, попут М. Савића, дефинисали као почетнички прелазни облик писања. О наративи у приповеци *Први Пути с оцем на југурење*, Савић пише: „Начин приповедања је аутобиографски, субјективност је ту компас, нека врста лирског изражаја. За чудо, то се првенчад ког песника обично приказују на тај начин; ја држим да, тако песник лакше савлађује тешкоћу првог покушаја, кад се некако уживи у предмет свој, те тај кроз своје рођено сећање пропусти у свет. Доцније се то избегава... он предмет свој гледа већ *чистијим, објективнијим* очима, и само каткад да се мало разоноди, пође опет првашњим трагом својим.“ (курзив Д. В.). Насупрот „нереалистичним“ својствима приповедача у првом лицу (приче у првом лицу су „дробне“, „хроничарске“, лишене „епске јединице“ и као такве немају чврсто наративно језгро), истицана су реалистичка својства 3. лица: „Причањем у 3. лицу даје се објективности више маха, допушта се психолошком процесу више развитка и даје приповедачу више прилика да исказе оно што као лично заинтересован не би могао већ само стога што онај *ја* не може бити свугде, а и не може знати све. Треће лице може нечујно ући у сваку кућу и сваку душу, првом лицу то већ није могуће.“¹¹ И за Марка Цара приповедач у трећем лицу има предност над приповедачем у првом лицу јер „има за се ту препоруку што се у њему писац повлачи сасвим на страну, и обрађује једнаком љубављу све своје особе, износи на видик њихове врлине и њихове пороке, слабе и јаче стране њихових погледа, те смо ми до краја у двоумици, да ли да једну особу сасвим осудимо, или другу сасвим да заволимо.“¹²

Паралелно с истицањем објективности, неутралности онога који је свезнајући, реалистичност приповедача у трећем лицу ипак је доведена у сумњу и то чињеницом да у стварном животу није могуће имати тако интимне приступе свести и срцу друге особе које приповедач обезбеђује читаоцу.¹³ Да би се појачао миметички ефекат текста, требало је дакле ограничити свезнајућег приповедача, симулирати ону отвореност према све-

10 О одликама приповедача и наратолошким истраживањима Ж. Женета опширније је писала А. Марчетић из чије студије су преузета ова запажања. *Фигуре приповедања*, Београд, 2003, 76.

11 Милан Савић, *На клизаву пућу*, Р. Марковић, Летопис Матице српске, 179, 1894, 129.

12 Марко Цар, *Лазаревећ*, Бранково коло, 30, 1896, 949.

13 Џ. Хилис Милер (J. Hillis Miller) пише: „Једна од ствари која чини читање романа тако снажно привлачним јесте начин на који то читање пружа снажну илузију да читалац може имати још интимнији приступ свести и срцу друге особе него што је то могуће у стварном живоату.“ *Карактер, Txt, studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, 7-8, Београд, 2005, 62.

ту која нас прати у нашој свакодневици. За ову „отворност“ убрзо се пронашла адекватна „приповедна техника“. Реалистички писаца су успешно овладали „оним разборитим спојем ауторског свезнаштва и ограниченог мотришта, суптилно клизајући између изравне приче и слободног неуправног говора“ што, по Дејвиду Лоџу, омогућује „истодобно двоструку перспективу јавног и особног искуства“¹⁴. Контрола над приповедачем у трећем лицу – сузбијање његове, наметљиве свезначке позиције успостављала се интензиврањем интеракцијских веза приповедач : лик, пребацивањем фокализацијске инстанце на јунаке и унутрашњом дијалогизацијом приповедачевог гласа. Само таквим поступком реалисти су успели да овладају истовремено сложенем „двоструком перспективом“. Међутим, овладавање „перспективама особног искуства“ било је постепено. За разлику од монолошки сређеног говора традиционалног епског приповедача, већ у делима С. М. Љубише и раним приповеткама С. Матавуља приповедач се више „отвара“ према лику, чешће га цитира. Нарочито је Глишићев приповедач био отворен према различитим језичким праксама и допуштао „најезду“ туђих говора у свој (илустративна је продор најразличитијих функционалних стилова - административни, псеудонаучни, публицистички итд.). Ипак, знаци навода или глаголи казивања и мишљења (рекао, казао, помислио) били су „граничне“ линије којима се још увек прецизно одвајао делокруг јунака од делокруга приповедача. Тек је техником доживљеног говора ова дистанца минимализована. Дорит Кон пише о успону ове технике у реалистичком роману 19. века и закључује да је популарност доживљеног говора (она га назива приповедани монолог) „уско повезан(а) и са специфичним тренутком развоја романа: тренутком када прозно треће лице улази у домену која је прије била резервирана за прозно 1. лице (епистоларно или исповиједно) и почиње се усмјеравати на умни или осећајни живот својих ликова.“¹⁵

У српској књижевности техником доживљеног говора (приповеданог монолога) најуспешније су овладали представници психолошког реализма, нарочито Л. Лазаревић и С. Ранковић. Они су успели да наративизују врло сложена психичка стања својих јунака служећи се широком лепезом приповедних техника – психолошка дескрипција, доживљени говор, карактеризација јунака преко радње, описа, преко других јунака... Код С. Ранковића унуташњим монолозима, тим најусамљенијим „говорима“ јунака, ослобађала се огромна значењска енергија подсвесног, која се у ранијим текстовима најчешће спорадично акумулирала у парафразама снова.

Смештања приповедне перспективе у психу лика имало је за последицу „усмеравање нарације ка осећајном животу јунака“ што је довело под сумњу објективну визуру света. Она се додатно нарушавала и мешањем спољашњих експресија са унутрашњим стањима јунака и губљењем гра-

14 Д. Лоџ (David Lodge), *Реалистичка традиција, Начини модерног писања*, Загреб, 1988, 60.

15 Д. Кон (Doritt Cohn), *Приповиједани монолог*, Република, 1983, 115.

нице између онога што јесте за свет и онога што јесте за јунака. У монологу из Ранковићевог романа *Горски цар* преплићу се маштарије и страхови јунака са опажањима (реакцијама на спољашњи свет):

„Ала би било лепо кад бих имао крила“ помисли он у себи. „Их, како би се летело! Легнеш вако, а оно иде, иде, иде... а ти само лези, маши крилима и уживај... Куд ли путује онај облак и шта ли је тамо куд он иде? Рај или пакао?“

Иако је приближавањем приповедача лику деловало да ће се реалистичка (псеудообјективна) слика света коначно урушити, код психолошких реалиста она је још увек опстојавала. Да би се задржала илузија објективног сликања друштвене стварности, приповедачеви излети у свест (говор) лика су по правилу били краткотрајни. Најчешће се почињало од „неутралне и објективне приповиједне тачке – типично описом специфичног мјеста или ситуације – и тек постепено, углавном уз минимална објашњења, „приповедач (је) сужава(о) свој фокус на ликов ум.“¹⁶ И овде је уочљива дихотомична природа реалистичког приповедача – он се размеће финалним знањем о свету као што се преко лика размеће процесуалним искуством.

Из угла реалистичке поетике, синтагма „продор говора јунака у говор приповедача“ заслужује додатну спецификацију – приповедним монологом говор лика не разара говор приповедача, већ се приповедач њиме максимално *приближава* лику. Оно што је одговарало поетици реализма и чиме се објашњава заступљеност доживљеног говора лежало је у својству о којем В. Бити пише: „Појава те истанчане технике свједочи о тежњи аутора да извуку своје приповиједаче из положаја посредника између ликова и читатеља и учине их што мање примјетним у њиховој дјелатности“¹⁷. Д. Кон ипак упозрава да је приповедачево „поистовећивање, али не и његова истовијетност – с ликовним менталитетом оно што се највише појачава том техником“¹⁸. У контексту приповедачевог говора цитат ликовог ума делује као курзивирани текст. Измештен из свог контекста у контекст приповедача у 3. л., „говор лика“ мења своје значење. Покретањем две сфере надлежности у једном гласу, унутар једне реченице могу се сучелити различите идеологије, просторно-временске перспективе и сл. Нове контекстуализације цитата „ликовог ума“ могу бити емпатичке (не зове се случајно овај тип говора – доживљени) или ироничне, критичне (приповедач може делити или се супротставити перспективи лика). Доживљен говор се стога јавља и као приповедни поступак који је стабилизовао реалистичку поетику, али и био показатељ одступања о ње. В. Бити запажа да временом приповедни монолог „није више толико у функцији дочаравања свијести потоњег лика, (прим. Д. В.) колико у функцији поколебавања и поткопавања свих информација по сили

16 Д. Кон, Наведено дело, 118.

17 В. Бити, *Говор*, Појмовник савремене књижевне теорије, Загреб, 1997, 121.

18 Д. Кон, Наведено дело, 114.

нужде понуђених читатељу, с намјером да му се напосљетку измакне свако поуздано оријентацијско упориште у дијегетичном универзуму.¹⁹

И избор приповедача у првом лицу носио је одређене опасности огрешења о реалистичку поетику. Његова генеза најбоље показује мене кроз које је прошао удаљавајући се или приближавајући реалистичкој приповедној норми.

Шездесетих година 19. века у романима Јакова Игњатовића, он се још увек није довољно осамосталио од приповедача у 3. л. Уведени приповедач (прво Милан Наранџић у истоименом роману, касније Војко Огњен у *Васи Решијектју*) приповеда догађаје који су се одиграли и о којима, с обзиром на њихову завршеност, може доносити коначне судове. Како је размак између догођеног и причаног велики, исходи догађаја су познати па их приповедно ја сугерише током приче без огрешења о реалистичку уверљивост. Чести су и „монтажерски“ приповедачки резови типа: „Сад да видимо шта је са Стевом“... „Па како постаде хусар? Кажу овако...“ У овим прекидима и „убацивању“ нових инфомација, приповедно ја ипак мора имати извесна ограничења у односу на свезнајућег приповедача, тј. „свезнање“ ретроспективног приповедача-лика и свезнање приповедача у 3. лицу нису истоветна. Балансирање ових знања подразумева приповедачку вештину којом нису подједнако успешно овладали сви реалистички приповедачи.

Код Игњатовића, на појединим местима, аутор као кртица подрива јединствени простор приповедача и избија на површину као страног тело приповедног света. Мало је вероватно да пријатељи М. Наранџића не знају ко су јураги јер они деле исти делокруг знања са њим. Милан Наранџић ипак поставља питања: „Знате ли ви шта је то јурат?“ Наметљивост гласа који објашњава слушаоцима познато приметан је и у ексурсима о берберима, типовима ђака и сл. У говор лика директно се инкорпора ауторово виђење прилика свога времена - моде, балова, одређених занимања, мушко-женских односа...²⁰

Слични пропусти се понављају и у роману *Васа Решијектју* у којем се у појединим сегментима приче чак и поништава егзистенцијална уверљивост приповедача. Илузија усмености се директно прекида позивањем не више на аудитивну рецепцију слушалаца, већ на визуелну рецепцију писаног текста, на његове просторне категорије: „Мислио сам да ме Васа води да видим како кортешују, но њему, као што ће се *ниже видети*, није до тога стало.“²¹

19 В. Бити, Наведено дело, 121.

20 О овоме опширније у студији С. Милосављевић-Милић, *Прозирна маска субјективности - особености коментара у романима у првом лицу*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 52, 2, 2004, 252.

21 Опширније у цитираној студији С. Милосављевић-Милић. Функционалне (не и егзистенцијалне везе између два ја) успоставља и Комарчићев приповедач. С. Милосављевић-Милић примећује да у његовим романима постоји недовољна усидреност коментара у „фикционалну психолошку раван приповедача лика“ те да коментари лика нису осамосталени у односу на коментаре приповедача. (стр. 251)

Већ у прози Л. Лазаревића успостављена је потпуна контрола над егзистенцијалном уверљивошћу приповедача. Његов приповедач у првом лицу успешно „копира временски континуитет стварних људи“ па „и када приповедач постане нека друга особа од самог себе кога представља у причи, његова два ја још увек повезује заменица првог лица“²². Иако је код Лазаревића комуникативна ситуација само назначена, знаци усмености су померени у саму причу, па се у говору приповедача може уочити сложено мноштво различитих појавних манифестација истог ја – једно је ја које се сећа и изнова доживљава проживљено (лирско ја), једно је ја које прича и води рачуна о слушаоцима (драмско ја), једно је ја које приповеда и води рачуна о причи (епско ја). Неретко се у истој приповедној реченици или у реченици за реченицом смењује више манифестација приповедних ја:

„Ни сам се не сећам свега баш натанко. Причаћу вам колико сам запамтио (...) Често га гледам како се облачи. (...) Знам, једнапут... А знам опет, кад је умро мој чича... Ја се не сећам.. Чуо сам једанпут (...) гледам испод јоргана... И ја се сећам као кроз маглу (...) Ћути он, ћути мајка, чекам ја (...) Опет ћуте, само мати час по усекњује се, а ја чисто осећам како плаче...“²³

Заменица „ја“ постаје мотивацијско човориште које повезује разлике (ма колико се јунак променио, он се још увек доживљава као континуитет истог). При том приповедно ја може према евокативном ја да заузме различите вредносне перспективе - у *Швабици* јунак покушава да „исмеје“, „потцени“ доживљајно ја, у *Први пут с оцем на јутрење*, он се с њим саживљава, у *Ветру*, он је према њему ироничан и сл. Код Лазаревића упркос интерпретативним разликама, приповедач у првом лицу води рачуна о егзистенцијалној повезаности временски и функционално разједињених ја. (Код Игњатовића та повезаност је често само функционална).²⁴

На реалистичку уверљивост приповедача утиче и усаглашеност приповедног и „егзистенцијалног“ ја која је увек умањена уколико приповедно ја није опскрбљено подацима који би му помогли да реконструише причу. Д. Лоц у студији посвећеној реалистичкој традицији примећује да, уколико су приповедно и доживљајно ја максимално приближени, догађај се даје у отвореној перспективи јер приповедно ја не може обезбедити „све контекстуалне податке које потоње ја није познавало или

22 Формулација преузета из студије А. Марчетић (стр. 77), у којој се цитира Д. Кон (Doritt Cohn, *Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978, 144).

23 Сви примери су преузети из студије С. Милосављевић-Милић: *Приповедачке функције у приповеци „Први пут с оцем на јутрење“ Л. Лазаревића* у којој су детаљно анализирани. Књижевна историја 111-112, стр. 191.

24 О функционалним и „егзистенцијалним“ везама између различитих манифестација приповедног ја опширније је писала Дорит Кон у већ помињаној студији.

запазило.²⁵ У Матавуљевој приповеци *Београдска деца*, јунакиња извештава писмом своју пријатељицу шта јој се непосредно догодило. О будућности њене грешне везе, управо због мале дистанце између догађаја и приповедања, ништа се не зна. У Лазаревићевој *Швабици* приповедач не само да се писмом исповеда пријатељу већ непрестано искривљује сми-сао догођеног. Отуда поигравање са књижевним конвенцијама којима се аутентична животна прича „претаче“ у карикирани љубавни заплет чиме се према животу (пребаченом у причу) лакше заузима критички став. Тек у последњем писму, писаном са веће временске дистанце, догађаји по-примају коначни смисао и јунак схвата какво је значење и какве последице имало за њега оно што је покушао да карикира.

Незрелост доживљајног ја, такође може помутити поузданост пода-така. У приповеци *Ускрс Пилија Врлеше* или *Ђукан Скакавац* – прошлост остаје нејасна јер ја које се сећа не пружа довољно информација оном ја које приповеда. Доминантна наративна свест је лоцирана у доживљајно а не у приповедно ја будући да то ја чак ни из своје ретроспективне пози-ције не може да обезбеди себи интерпретативну надмоћ. Приповедно ја може, такође, намерно да се повуче и да не успостави доминацију над не-поузданим и непотпуним перспективама доживљајног ја.

Ограниченост знања може да симулира и приповедач у трећем лицу „методички ограничава(јући) информације представљене причом на оно што се могло наћи у кругу искуства неког субјекта“²⁶. Значење приче на том месту остаје отоворено. Та значењска отвореност, по правилу је тре-нутна – лажна и најчешће је у функцији стварања драмске напетости (Глишић, Матавуљ).

У роману *Бакоња фра Брне* свезнајући приповедач прикрива инфор-мације о идентитету разбојника Тодорине – он га све време приказује из перспективе јунака као безазленог, притупастог коњушара огромне фи-зичке снаге и тиме уклања било какву сумњу да би он могао бити извр-шилац похаре манастира. Мистериозност догађаја се појачава употребљем крњим перфектом глагола *однеши* у трећем лицу једине средњег рода, а облицима *поарало*, *поробило*, *однијело*, *украло* појачава непознат-љивост актера („Св. Франи однијело с глава... Па однијело испред њега... па однијело испод њега... па однијело старинску причесну чашу... па од-нијело шест тешкијех сребрнијех свијетњака... па однијело,... а шта није однијело што је ваљало“). Читаоцу се намећу питање које се наметнуло и јунацима – када, ко и како је похарао манстир. Опис уништеног манасти-

25 Д. Лоц врло прецизно описује сличности ретроспективног приповедања у 1. л. и при-поведања у 3. лицу: „Сличан се учинак може постићи казивањем у 1. лицу постави ли се и учини експлицитном удаљеност између ја које приповиједа и ја о којем се при-повиједа, стиме да прво ја прискрбљује све контекстуалне податке које потоње ја није познавало или запазило.“ (стр. 61)

26 К. Бартожински, Наведено дело, 97.

ра (последница похаре) још више појачава знатижељу док нагађања јунака додатно уносе забуну у оно што ће приповедач са задршком открити.

Дозирање приповедних информација скренуло је пажњу и реалистичких критичара. Јован Храниловић је истицао принцип „поступности“ као једно од „златних правила реалистичког приповедања“ којим се читалац држи у умереној неизвесности. Ипак, присуство паралипси (изношење мање информација него што је потребно за разумевање приче)²⁷ морало је бити контролисано јер би се у противном реалистички ефекат драматичности подредио романтичарском ефекту тајанствености.

Крајем епохе реализма Д. Лоц примећује да „панорамска метода романа 19 стољећа нестаје доминацијом 1. л. (...), сломом повијерења у даљњи ход напретка, у могућност помирбе појединчаних и колективних циљева“²⁸. Данило Киш уочава да је „Флобер... већ у *Госпођи Бовари* почео да изражава имплицитну сумњу у свезнајућег приповедача и у психолошко портретисање“ и додаје „те најгоре и најпостојаније од свих књижевних конвенција“²⁹. У реализму је још увек приметан јак притисак смисла над дешавањем. У постреалистичкој књижевности нагласак је умерен на доживљајно *ја* па је слика света нејасна, мутна, подређена емоционалном, а не рационалном. Све је приметнији хијат у истом приповедном субјекту – иако је иста егзистенција у питању, стиче се утисак несигурности да ли је онај који приповеда заиста доживљава оно што приповеда, може ли се доживљено уопште исприповедати, сместити у неку смисаону парадигму. Нова нереалистична техника приповедања, заступљена у роману тока свести, поново је покренула питање миметичке уверљивости исприповеданог. Сада се процесуалном, презентном давао примат над смисаоном, финалном. Тим поводом Умберто Еко врло луцидно запажа: „Наравно да је јасно да живот више сличи роману *Уликс* него *Трима мушкеџири-ма*: но ипак смо сви ми више склони о њему мислити у категоријама *Трију мушкаџири* него у категоријама *Уликса*: или још јасније, живота се могу сјећати и процјенти га само ако га мислим као традиционалан роман.“³⁰ (Подвукла Д. В.)

Апострофирањем различитих приповедача као миметичкопотетних и тиме, упркос разлици, реалистички уверљивих, приближили смо се једном од основних атрибута овог приповедача – његовој унутрашњој дихотомичност. Ова унутрашња неусклађеност произлази из смисаоног вртлога који твори – јер ако је приповедач егзистенцијалано уверљив, онда је његово знање (информација, прича) рестриктивна, субјективна, а ако је

27 О типовима преиначења (alterations) писао је Ж. Женет (Gerard Genette, *Figures III*, Paris \ Seuil, 1972, 212). Његова промишљања предмет су анализе А. Марчетић (стр. 234).

28 Д. Лоц, Наведено дело, 61.

29 Д. Киш, *Флобер и Борхес, Животи, литература*, Бигз, Београд, 1995, 59.

30 В. Изер (Wolfgang Izer), *Луцајуће мотириште и читањелска свијест*, Сувремена теорија приповиједања, Загреб, 1992, 165.

приповедно онипотентан, он је непојаван (а искуство не потврђује „глас из етра“). Зато избор лица (првог или трећег) нужно подразумева жртвовање једне реторике, једне уверљивости другој.

До сада анализирани примери указују да су реалистичка својства потенцијална, променљива, никако стална. Ако се у првом делу рада она могла препознати у доминацији перцептивних активности, у другом делу рада посвећеном приповедним лицима, она су се појављивала без обзира на њихов избор. Различита појавна лица реалистичког приповедача стога потврђују уводну хипотезу да се за реалистичким приповедачем увек изнова може трагати, али се он никада у потпуности не проналази ни у једном тексту.

CHARACTERISTICS OF A REALIST NARRATOR

Summary

In this paper the essential characteristics of a realistic narrator are reconstructed and a theoretical construct is established, the potential realist narrator being, to a greater or lesser extent, localized as encoded within realistic texts of a multifarious nature. His inner dichotomy is perceived – for, if the narrator is existentially convincing, then his knowledge (information, story) is restrictive, subjective, yet should he be narratively omnipotent, he is unfeatured (the experience not being confirmed by „the ether voice“). Thus the choice of the grammatical person (first or third person) necessarily implies sacrificing a rhetoric, a single cogent entity to another. Special attention is devoted to the upsurge of the speech experienced and to the attributes correspondent with the demands of realistic poetics.

Dragana Vukićević

Снежана МИЛОСАВЉЕВИЋ-МИЛИЋ
(Ниш, Филозофски факултет)

ТИПОВИ НАРАТЕРА У СРПСКОМ РЕАЛИСТИЧКОМ РОМАНУ

У раду се анализирају врсте наратера и наративне публике у српском реалистичком роману. Објашњава се улога унутрашњих и спољашњих наратера, степен њихове активности у односу на причу и издвајају се типови наратера у односу на средства њиховог профилисања или начина апострофирања. Указује се на сагласности и размимоилажења између наратера и различитих типова наративне публике, као на реторичке учинке текста којима се контролише читачев одговор.

Кључне речи: наратер, наративна публика, читање, рецепција, реторичка теорија, приповедач, коментар, реализам, роман

Терминолошке недоумице

Као што је познато, термин *наратаер* у књижевнонаучна проучавања увео је Џералд Принс (Gerald Prince) у раду *Introduction a l'etude du narrataire* из 1973. године.¹ Разлици између реалног аутора, имплицитног аутора и приповедача Принс је додао еквивалентну трипартитну типологију читаоца (примаоца), имплицитног читаоца (адресата) и наратера. Наратер је при том дефинисан прилично уопштено као „неко коме се приповедач обраћа“². Ипак, Принс је овом студијом реализовао наум који је неколико година раније промовисао Ролан Барт у сада већ класичном *Уводу у структуралну анализу приповедног текста*, а који се тиче захтева за будућим проучавањима типова читалаца и комуникацијске структуре текста.³ Из структуралистичке методологије проистекло је и Принсово издвајање „нултог степена наратера“ чије би минималне позитивне карактеристике подразумевале познавање језика наратора, способност доношења закључака и претпоставки у складу са тим језиком, одлично памћење. У каснијој студији о наратеру, *The Narratee Revisited*, 1985, Принс је ревидирао неке своје ставове залажући се при том за прецизнију спецификацију типова наратера, односно за његово јасније разликовање од

1 Овде имамо посредан увид у Принсову студију јер смо користили наводе из текста: James Phelan, 'Self-Help' for narrate and narrative audience: how 'I' – and 'You'? – read 'How' – Lorrie Moore's short story 'How' from the collection 'Self-Help' – Second-Person Narrative, Style, 1994.

2 "A narratee is someone whom the narrator addresses", James Phelan, Исто, 3.

3 Ролан Барт, *Увод у структуралну анализу приповедног текста*, (прев.), Република, 9, 83, 102-131.

адресата или примаоца дела. Наратер је овде описан као посебан случај енкодирања или уписивања / исказивања једног „ТИ“ у наративни текст, који може, али и не мора бити усаглашен са привидним адресатом тог текста и/или са његовим примаоцем. Значај ових дистинкција није толико у терминолошком разјашњавању, колико у наговештавању различитих читалачких улога, то јест, различитих нивоа читања које наративни текст садржи. Ефекти тих разлика могу имати далекосежни значај у интерпретацији књижевног дела.

Управо је на такве интерпретативне учинке скренула пажњу реторичка теорија наративне публике чији је главни представник Питер Рабинович. Неколико година након Принсове прве студије о наратеру Рабинович је у тексту о истини у фикцији⁴ експлицирао четири врсте публике, или, у модификацији Џејмса Фелана, четири нивоа читања⁵: 1) актуелну публику; 2) ауторску, замишљену и идеалну публику за коју аутор ствара, са претпоставкама о њеном знању и веровањима; 3) наративну, замишљену публику за коју приповедач пише и на коју пројектује скуп веровања и сазнања; 4) идеалну наративну публику коју приповедач прижељкује и која приповедачев исказ прихвата као истину. Чињеница да читалац учествује истовремено у сва четири нивоа усложњава његов однос према проблему истине у фикцији и генерално утиче на природу интерпретације књижевног дела. Реторичку критику интересује, дакле, однос између наративних стратегија и читаоцевих активности при чему се нагласак ставља на процеп који постоји између приповедачевих и ауторових претпоставки о публици и на модалитете спознаје/рецепције тог процепа. Дефиницијом трећег типа реципијената – „наративне публике“ („narrative audience“) као улоге коју текст намеће читаоцу, Рабинович наглашава разлику коју овај појам има у односу на Принсов концепт наратера. Док би наратер означавао неког ко са актуелним читаоцем нема додирних тачака, за Рабиновича је важан суоднос између наративне публике и актуелног читаоца.⁶ Терминолошке и методолошке разлике које налазимо у структуралистичком и реторичком тумачењу типова читалаца а које се фокусирају на синтаксу, односно прагматику књижевог текста, не само да у пракси не искључују истовремену употребу оба приступа већ показују и њихову компатибилност.⁷ У том смислу може се анализирати, како то чини Џејмс Фелан, степен поклапања између наратера и на-

4 „Truth in Fiction: A Re-examination of Audiences“, *Critical Inquiry*, 4 (1977), 121-141.

5 Уп: James Phelan, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 1996.

6 Уп: James Phelan, *Self-Help* (...), 2.

7 Овде бисмо свакако могли поменути и друге доприносе који се баве теоријама читања, као што је концепт имплицитног читаоца код Волфганга Изера, „интенција читаоца“ Умберта Ека или „интерпретативна заједница“ код Стенлија Фиша. Принсове и Рабиновичеве терминолошке дистинкције чине нам се, међутим, прецизнијим па их стога и узимамо као полазни теоријски оквир, иако су у њима уочљиве и импликације доприноса других теоретичара који су се бавили читањем.

ративне публике, имплицитног читаоца и ауторске публике, реалног читаоца и актуелног примаоца. Предност тог методолошког дуализма није у даљем уситњавању функција наратора, већ у могућности откривања логике и смисла наративног текста путем његових комуникативно-реторичких стратегија.⁸ То ћемо даље у раду покушати да покажемо анализирајући наратора у српском реалистичком роману.

Унутрашњи и спољашњи наратори

Уписивање примаоца у текст, што чини фигуру наратора, може бити непосредно, тако што ће га приповедач именовати или апострофирати, или на мање упадљив начин, када се његово присуство очитује у различитим типовима приповедачевих коментара.⁹ Несумњиво је, дакле, да је сваки коментар у наративном делу индикатор фигуре наратора, јер тамо где се очитују знаци приповедачевог присуства и где он експлицитно или имплицитно указује на сопствену улогу, појавиће се и слушалац, односно, на овом нивоу, наратор.¹⁰ Наравно, разноврсност комуникативних ситуација сугерише да се о наратору може говорити и када коментар изостаје. То нас води до прве поделе наратора на оне који не припадају причи (спољашњи или екстрадијегетички, по терминологији Русеа и Женета), и на оне који су и наратори и ликови у причи (унутрашњи или интрадијегетички).¹¹ Ситуација у којој је наратор и протагониста приче указује не ремећење аналогије између типова приповедача и наратора. Наиме, том унутрашњем наратору не мора одговарати истоветна позиција приповедача-јунака, јер се ауторски приповедач који је по дефиницији изван приче, може обраћати јунаку што ствара специфично зачудан ефекат услед прекорачења приповедних нивоа. Поменута аналогија која је, као што смо истакли, била полазни критеријум за теоријско профилисање улоге читаоца у тексту, спорна је и када су у питању друга два пара. Упутно је, наиме, питати да ли су увек имплицитни аутор и његов имплицитни читалац усаглашени, као што је потребно сачувати извесну дозу сумње у погледу изједначавања реалног аутора и његове, по свему судећи, више хипотетичке него конкретне публике.

8 За Џејмса Фелана управо је степен поклапања наратора и наративне публике оно у чему се огледа дистинктивни карактер наративног дискурса.

9 О различитим типовима коментара и о читаоцу као њиховом конститутивном чиниоцу ауторка је писала у књизи: *Модели коментара у српском роману 19. века* (Ниш, 2006).

10 Супротно Принсовом инсистирању на нултом степену наратора као својеврсној „default позицији“, наше је мишљење да наратор није обавезна фигура сваког наративног дела, јер се ни приповедач не мора увек оглашавати, као што је случај у романима с краја 19. и почетком 20. века. Са друге стране, имплицитни читалац и реторички ниво пријема иманентни су сваком приповедном делу.

11 Уп: Жан Русе, „Да ли је потребно говорити о наратору?“, у: *Како укротити текст*, зборник радова, Подгорица, 1999, 413-423.

Будући да је у највећем броју српских реалистичких романа прича испричана од стране приповедача у трећем лицу, такозваног свезнајућег или хетеродијегетичког приповедача, и наратер је такође изван приче. Та позиција, међутим, сама по себи не говори скоро ништа о његовој природи и улози. Иако је свуда изван приче, овај наратер није исти код свих писаца. Степен његовог „деловања“ и различити аспекти профилисања, из којих даље проистиче његов реторички потенцијал, представљају његове дистинктивне црте. Није без значаја, такође, ни то колико је удаљен од приче. У рефлексивним, идеолошким или процењујућим коментарима о јунацима наратер је удаљенији од приче него што је у апелативном коментару. Следећи навод из пролога романа *Хаџи Диша* (1906) Драгутина Илића инспиративан је као својеврсни метонимијски опис немогућег сусрета наратера и актера.¹²

„Па где је сада тај ‘памјатник’? Зађите у старо београдско гробље, идите оном хладовитом стазицом која међу гробовима кривуда између мале црквице и звонаре, потражите га и - нећете га наћи више. Зуб времена оглодао је слова, а живи трн који онако раскошно буја на старим, запуштеним гробовима, не допушта да се приближите гробу, коме не долази више нико; јер сви они, знани и незнани, који искрено тужише за покојницом, давно су иструнули: и неутешни супруг, мајстор Диша, и ожалошћени калфа Јанићије Бик, и сав остали комшилук(...)“ (8)

Безгласни поданици или критички посматрачи

Иако нису актери у причи, наратери се могу разликовати и по својој активности, то јест, по свом односу према причи, јунацима и – према приповедачу. Тако разликујемо три типа: 1) ћутљиви наратери, који личе на поданике без лица и гласа; 2) саосећајни посматрачи, који нам откривају понеку своју реакцију чиме нас подсећају на гледаоце у драмској представи; 3) критички посматрачи који се упуштају у дијалог са приповедачем, износе своје претпоставке, закључке и вредносне ставове о догађајима и јунацима приче.

Наратери који нису непосредно апострофирани од стране приповедача, али чије је присуство, како би рекао Принс, „енкодирано“ у дискурзивни део текста најмање су уочљиви. На њих, заправо, указују коментари са информативном и идеолошком садржином, универзалне рефлексije, затим метатекстуални коментари и они у којима се тумаче поступци јунака. Будући да у њима ауторски приповедач не динамизује комуникативни потенцијал, који носи фигура наратера, основна функција оваквих коментара је реторичка, а принуда текста над читаоцем осцилира од благог завођења и усмеравања, преко спознаје до манипулације и идеолошке пресије. Будући да није профилисан, наратер се односи на

¹² Попис коришћених извора налази се на крају рада. У раду ће се иза цитата наводити у загради само број стране са које се цитира.

сваки облик пријема. Са аспекта реторичке теорије то значи да се у овим случајевима јавља очигледније преклапање фигуре наратера као текстуалне стратегије и наративне публике као реторичког модела који конфигурише смисао/истину фикције. Њима припада и имплицитни читалац, али је и актуелни, конкретни читалац „прозван“ у њима. Информативни коментар, на пример, који је носилац мотивацијске, гносеолошке и документарне функције, иако почива на логици допунског објашњења онога што наратар не зна, претпоставља један потенцијално заједнички скуп веровања и знања који деле аутор и актуелна публика. То још у већој мери важи за универзалне рефлексије и паремиолошке облике у којима је хипостазирани наратар пример синегдохе јер замењује више типова реципијената. Иако није конкретизован, лице овог наратера најсличније је лику приповедачевих савременика, а са одмицањем времена већа је и дистанца између њега и актуелне публике. Чињеница да се овакав наратар изједначава са наративном публиком говори о његовој улози у јачању смисаоне кохеренције приче. Чак и када се само на тренутак појави могућа сумња у причу, и назремо тек наговештај реакције наратера, то је само зарад јачања реторичког ефекта, то јест, поверења у причање. Следећи навод из романа *Порушени идеали* (1890) Светолика Ранковића то може добро илустровати.

„У оно време још беше неке строгости по манастирима; старешина је пазио на сваки корак својих потчињених, који су се и у народу и у послу морали држати и понашати онако исто као што се понашају пред њим самим. Глас манастира као *свеште куће* био је подједнако драгоцен и старијима и млађима, и сваки се од њих паштио да се тај глас што више распростре у народу. Истина, у томе је било доста егоизма, материјалних рачуна, али ко ће замерити томе, при онако озбиљном калуђерском животу? Народ је, из удаљенијих крајева, долазио у манастире као у праве *Свеште куће*, доносио прилоге, који су све више подизали материјално стање манастира, и враћао се сваки утешен и охрабрен надом.“ (78)

На сагласност наратера рачуна приповедач и када коментарише и вреднује поступке јунака. Његов ауторитет бива понекад ублажен специфичном реторичком саучесништва и поверљивог односа који се успоставља према наратару, додуше и даље неименованом и неодређеном ничим другим до реторичком истином текста. Следећа два коментара о јунацима из романа Јакова Игњатовића сведоче о „поданичкој“ улози уписаног слушаоца према коме приповедач контролише меру одстојања.

„Пела, истина, заклела се на Сунце, на кандило, на зејтин, али није се заклела на њеног патрона св. Николу. Држим да се не би ни смела на њега заклети.“ (*Чудан свешт*, 155)

„Обоје из добре, баш јаке куће, били су пре десетак година богати, али су се наким арендама утукли. Остала им још која хиљада форината, и шта ће него да отворе биртију. Негда помодарка Госпа, сад бирташица; нека, и то је боље него да у нераду и остало потроши.“ (*Триен сјасен*, 118)

На граници између неодређеног и емоционално-етичког профила конципирани су наратери на које указују антономастички називи јунака. Синтагмом „наш планинац“, којом приповедач именује јунака у роману *Порушени идеали* Светолика Ранковића, наратер је укључен у процес вредновања што му даје већ одређене црте лика, али га и поставља у потенцијални полемички однос према смисаоним исходиштима приче. Тада се отвара могућност за размимоилажење наратера и наративне публике. До тога може доћи без намере приповедача, као што је случај са етичко-идеолошким дискурсом који се одваја од смисла приче у романима Игњатовића, Веселиновића или Комарчића. Када приповедач, међутим свесно конфротира ова два нивоа пријема, активиран је иронијски или пародијски регистар значења. Такав је случај у Сремчевим романима, о чему ће у раду још бити речи.

У основи, дакле тип неименованог наратера потврђује да што су видљивији знаци његовог присуства, што је већи степен његове профиланости и карактеризације, утолико је и веће његово разилажење са наративном публиком као и са имплицитним и актуелним читаоцем.¹³ На том односу преклапања и раздвајања почивају нека од важнијих обележја поетике реалистичког романа.

Другу варијанту наратеровог учешћа представљају саосећајни посматрачи који се повремено оглашавају, али опет не непосредно, у дијалошкој форми, већ тако што приповедач експлицира њихове реакције. За пример узимамо следећи коментар из Игњатовићевог романа *Триен-сиен* (1874).

„Шта већ толико јадикuje породица Максина? Та син њихов иде да види света, да се што више научи. Што је год могао научити у Новом Саду, већ је све научио.

Шта се бринете за вашег Гавру? Са бријачем у руци може проћи сав свет.

Шта ће фалити Гаври? Рођен у Новом Саду, у српском Паризу, рођен од прастаре чисте берберске крви, што но веле, пур санг берберин, у школи свог оца Максе увежбан од толи знаменитог бербера Ђоке Глађеновића, што ће му фалити ма куд отишао.“ (49)

...

На почетку навода чини се да је ауторски приповедач своје питање упутио унутрашњем наратеру у лику Максине породице. Али мотивација питања није у тражењу правог одговора, већ у изрицању приповедачевог става о непотребној бризи за јунака. Да би се тај став ојачао, а јунак детаљније окарактерисао, приповедач у једном градацијском поступку активира наратера чија позиција као да истовремено и припада причи (блискост са ликовима), и изван је приче, будући да нема других знакова за његову фикционализацију. Емоционално дистанцирање приповеда-

13 Исти закључак постулира и Џејмс Фелан у истоименој књизи.

ча од наратера стратегија је која рачуна на посебне реторичке учинке. Не само да се лик наратера удаљава од имплицитног читаоца, него се и разлизи са наративном публиком, то јест, са оном на коју, сетимо се, приповедач пројектује скуп веровања и знања. Док наративна публика „дели“ своје претпоставке са оним што садржи неапелативни део коментара, саосећајни наратер као да им се супротставља, стављајући се на страну ликовова.

Приближавање наратера причи и тематизација пријема само се делимично може претпоставити у конвенционалним формулама приповедача које имају улогу водича.

„Ко вам у вароши не познаје трговца Јована Петровића? Питајте само за њ. Сваки ће вам рећи: то је човек на свом месту.“ (*Животи за динар*, 35)

Занимљив пример амбивалентне позиције наратера, који је попут посматрача на рубу приче, налазимо у роману *Сеоска учиишељица* (1899) Светолика Ранковића:

„Путем што води од железничке станице к општини орловичкој креће се тромо и уморно један путник. Још издалека, по целој његовој фигури, познаћете да је то нешто необично, а кад вам се приближи, изгледаће вам његова необичност веома чудновата. Ено га, стаде у хлад под једном брезом.“ (23)

И у овим примерима је реч о контроли читаочевог одговора, али се наметнута улога читаоцу/слушаоцу/гледаоцу не може поистоветити са искуством читања на другим нивоима.¹⁴ Метатекстуалне формуле: „видели смо“, „као што ће се видети“, „чули смо“¹⁵, претпостављају саучесништво приповедача и наратера који у улози посматрача потврђују истину и легитимност приче. Од бројних примера навешћемо онај из Матавуљевог романа *Бакоња фра Брне* (1888/1892):

„Лијепо га бјеше видјети, онако стасита и окретна, кад узјаше на гола коња, који се под њим малко пропиње, или граби ситнијем касом, или игра „зечки“.“ (50)

Када се у апелативном коментару јави експлицитно обраћање, интензивиранија је емпатија наратера као предуслов за прихватање приче.

„То је страшан скок. Има ли горег шта на свету од шегрта? Тежак лебац, особито за Гавру, који је ђак био. Помислите само, код женског спола, да каква фрајла постане ‘штумадла’. То је исто.“ (*Триен-сиасен*, 14)

Креирање наратера као слушаоца компетентног да тумачи причу прихватајући приповедачеву реторику као своју, у романима Стевана

14 Наратер – посматрач може понекад добити и глас радозналост читаоца са којим се приповедач упушта у дијалог, али који заправо огољава сам поступак реторичког вођења. Такав је случај у следећем коментару: „А Љубиша –шта је с њим? Где је он? Не питајте. Ено га на Калемегдану. Мало пре смо га тамо видели...“; Лазар Комарчић, *Два аманеша*, 21.

15 „(...) чули смо шта им је казао.“; Лазар Комарчић, *Бездушници*, 59.

Сремца добија другачије функције. Сремчев приповедач, наиме, користи реторички потенцијал који настаје услед непоклапања наратера и наративне публике, тако што на њему изграђује комично-иронијске и ефекте пародирања. Погледајмо овај навод из романа *Вукадин* (1903):

„И свему томе сјају његова ђузел-одела додајте још и његових шеснаест година, па ће вам слика калфице Вукадина још сјајнија и пластичнија изићи пред очи, и ви ћете тек тада појмити и веровати да је просто жпљениож.“ (*Вукадин*, 67)

Очигледно је да Сремац пројектује већ постојећи иронични однос приповедача према јунацима на фигуру наратера. Будући да је сада наратар двоструко одређен (ставом према јунацима и подређеношћу у односу на приповедача), он се очигледно разилази са осталим типовима пријема: наративном публиком, имплицитним и актуелним читаоцем. Таквом контролом одговора Сремац и наративној публици намеће иронични став према јунацима. Другим речима, приповедач је ближи имплицитном читаоцу/ауторској публици, него наратеру коме се тобоже поверљиво или с поштовањем обраћа.

С обзиром на то да се диференцирају мање или више израженим ставом према јунацима, „саосећајни“ посматрачи лако прелазе у трећи тип критичних посматрача – наратера. Приповедач се према њима најчешће поставља полемички, а ови наратери сада и сами добијају реч – износе своје претпоставке, закључке и вредновања у вези са причом. Привидна, а заправо редукована дијалогска ситуација указује на нове динамичке потенцијале комуникативних стратегија текста. На крају Игњатовићевог романа *Вечити младожења* (1878) налази се следећи коментар:

„Многи би помислили да је Шамика несрећан човек. Није тако. Шамика је са собом сасвим задовољан.“ (338)

Непосредно уношење искуства читања, односно интерпретације приче, подразумевало је и већу конкретизацију наратера. Његова удаљеност од наративне публике и имплицитног, као и актуелног пријема, потцртава његову конвенционалну природу. Као да је инсистирање на реторичкој контроли текста оголило наратера до реторичког знака, чинећи га донекле редундантним. До пуке конвенције и празног реторичког ефекта може довести позивање на потенцијално критички настројеног наратера коме се приповедач мора правдати. То потврђују следећи наводи:

„Неће бити сувишно ако вам што више рекнем за ова два млада човека који су се нашли међу простотом, један из родољубиве, а други из опакне намере“ (*Два Игола*, /1851/, 38) „Не знамо хоће ли што важити у очима читатеља, али ћемо им ипак казати, да је овај узор од администратора манастирских био родом из Бачке, а звао се отац Гаврил.“ (*Калуђер*, 8)

Обзирност према наратеру, која је услед документарног дискурса више усмерена ка актуелном примаоцу, показује често приповедач у романима Јанка Веселиновића. Реч је, заправо, о дидактичкој профилацији наратера којој треба да допринесу и његове могуће замерке упућене приповедачу.

„Нека ми опрости што ћу, рад бољег обавештења, рећи коју у заштити Мачвана да бих, с једне стране, побио оно што неки виши историци, у сили Бога, хтедоше натурити тим славним борцима, мученицима; а с друге, да бих им могао одати достојну пошту.“ (*Хајдук Станко*, 292)

Широку лепезу експлицитних наратеревих одговора на причу показује Сремчев коментар. У њима са приповедач са поверењем обраћа „поштованом публикуму“, пун је обзира према стрпљењу наратера, пажљиво их подсећа да нешто не пропусти. Та игра између наратера и различитих нивоа читања посебно је сврховита, као што смо већ истакли, када су у питању комични ефекти. Сремац је такође и највише од свих реалистичких писаца проширио опсег дијалогизације приповедача са наратерем.¹⁶ Наратери сада отворено учествују у вредновању јунака и много су конкретније профилисани. Ближи јунацима него рецепијентима, овакви драматизовани наратери постају актери интерпретације приче која и сама подлеже фикционализацији. Уместо непосредне контроле над легитимношћу приче, аутор контролише дистанцу према њој и то је учинак текста који се не може одвојити од фигуре ироније. Као потврду наводимо коментар из Матавуљевог романа.

„Могао би ко, због тијех надимака, помислити е су Јерковићи презрени међу својим земљацима, а то није истина. Не само по жупама св. Фране него чак и у Зврљеву, нико никога не зове правијем презименом ни правијем именом, него свако чељаде има надимак. Исти фратри, иако су послје бога највише штовани, не могу измаћи томе народњем крштењу. То је, дакле, просто обичај, њеки зао обичај ако ћете, али ништа друго. А да је кућа Јерковића заиста у пуку поштована као света лоза, томе има сила потврда, а ми ћемо одабрати само двије-три.“ (*Бакоња фра-Брне*, 5)

Портретисање наратера

Осим по учешћу, наратере можемо разликовати, као што су неки примери показали, и по средствима којима су профилисани, или по начину апострофирања. Тако конкретнији знаци њиховог обликовања могу бити везани за морални, емоционални и интелектуални профил, могу укључити националну и полну диференцијацију, могу се односити на појединца или колектив, или, што је најчешћи случај, то могу бити „необавештени“ наратери или само именовани као „читаоци“.

Морални профил наратера карактеристичан је за дидактичке жанрове пре реализма, код Доситеја или у романима Атанасија Стојковића и Милована Видаковића. У реализму је такав наратер најчешће саставни део идеолошког коментара. Интенција приповедача у њему подразумева конкретну, актуелну публику, али степен усаглашености нивоа рецепције зависиће од идеолошке отворености текста. Што је његова реторика от-

16 Пре Сремца и пре реализма овај тип дијалогизације користио је Јован Стерија Поповић у *Роману без романа* (1838).

воренија, мања је вероватноћа да се именована фигура наратера сједини са учинком текста на нивоу идеолошког читања, поготово ако читаоци нису више ауторови савременици. У релацији са јунацима приче етички обликовани наратери исцрпљују свој комуникативни и значењски потенцијал као парадигме одређеног идеолошког ангажмана приповедача. Овај тип наратера налазимо у романима Јанка Веселиновића, Лазара Комарчића, Јаше Томића. За пример узимамо коментар из романа *Хајдук Штанко* (1896):

„И дигло се све - само Мачва ћути...

Да ли смемо ми то ћутање у таквим приликама назвати кукавичлук-ом? Питам, смемо ли ми то? Не. Јер ако је то кукавичлук, како онда треба крстити наше држање данас; кад нам је на влади крштени Србин, кад је ту штампа, која сваку ситницу пропрати, кад су ту и слобода речи и судови и све? Како онда наше држање треба назвати кад се погледамо у доба реакције?

Не осуђујмо дакле кад немамо срца ни онолико колико су они у пети имали. Скинимо капе пред тим поносом наше историје и поклонимо се...“ (293)

Истицање полне ознаке наратера односи се на фигуру читатељки и такође је одлика дидактичких жанрова и ранијег, сентименталистичког романа.¹⁷ Читатељкама се обраћа приповедач у Атанацковићевом роману *Два идола* (1851), али такође и Сремчев приповедач. Док је код Атанацковића сентименталистичка конвенција удружена са реверзибилном моћи дискурса који фингира сопствено повлађивање публици, а заправо жели реторичку контролу рецепције,¹⁸ Сремчеве читатељке – наратери имају привидно скромнију улогу - као ликови у причи која доноси дијалог са „писцем“, оне су и својеврсна пародија сентименталистичких наратера женског рода. Следећи навод сведочи о овим Сремчевим метатекстуалним стратегијама:

„Боже, а да л су се који пут пољубили, онако стојећи и разговарајући се на огради? - запитаће можда која радознала читатељка, која би - кад се већ жртвује да ћути и накани да чита - хтела одмах да све у једној књизи нађе. - А ко ће их знати; и ко им је, што кажу, светлио! - одговара писац. Шаца није био баш тако шмокљан, а ограда није била тако честа, - по свој прилици да јесу. И какав би то опет роман био без пољубаца чак и у десетој својој глави!!!“ (*Пој Тира и пој Сири*, 144)

О емоционалном профилу наратера вероватно је примереније говорити када је наратер фикционализован, као лик у причи. Међутим, и фигура наратера изван приче може садржати неке знаке психолошког порт-

17 У сентименталистичким романима наратери су обележени као „читатељке“, а као диференцијална црта појављује се и старосна доб, то јест, приповедач се углавном обраћа младим људима, јер на њих треба васпитно деловати.

18 Овде је упутно подсетити се Фукоових ставова о моћи дискурзивних пракси, као и сличних Кермодових запажања о идеолошкој контроли текста.

рета. Они су најуопштенији када приповедач подразумева/креира нараторову сагласност у вези са вредновањем приче и јунака. Тада је хипотетички емоционални одговор комплементаран искуству јунака. Формуле типа: „можете мислити“, „ви ћете разумети“, „можете просудити“, не само да кроз мотивацијску функцију потцртавају миметички аспект приповедања већ су и својеврсна псеудодетерминација неколико типова публике. Приповедач помоћу њих рачуна да су они уписани „други“ слични њему, те да им заједнички скуп веровања и знања. Овакав емоционални профил наратора, будући да тежи контроли интерпретативног потенцијала приче, не може да нађе своју апсолутну потврду у другим типовима наративног пријема. Комуникативне конвенције овог типа врло су честе у реалистичким романима, а овде наводимо пример из романа *Бакоња фра-Брне*:

„Ђаво нека разумије како је то могло бити али ви ћете разумети да је маломе стога лако било раскорачити се и слушати подругљиво очине пријекоре...“ (11) „Можете замислити како је то кнез искитио у повратку и како то одјекну по Зврљеву.“ (51) „Нека замисли, ко може, како је то откриће пренеразило сваку духату душу у кући св. Фране.“ (102)

Конкретнији емоционални портрети наратора још више откривају дискрепанцију са имплицитним читаоцем, нарочито ако су конвенционално типизирани, било зарад псеудомотивације,¹⁹ или ради постизања иронијског ефекта, као што смо већ истакли у вези са динамичним односом који Сремчев приповедач има према наратору.

Посебан случај емоционално-етичког профилисања наратора налазимо у паратекстуалном коментару. Мото на почетку поглавља, рецимо, има јако реторичко обележје. Будући да је увек и интерпретација основне приче, његов наратор пресудно одређује природу те интерпретације. Цитати из епских песама у мотоу романа *Два идола* „говоре“ о родољубивим осећањима и јунаштву, док је патетична емфаза приповедача у роману *Бездушници* (1889) Лазара Комарчића преко наратора у епиграфима усмерена на социјалне недаће јунака.

Велики број наратора у реалистичким романима могли бисмо означити као „необавештене“. Овај, назовимо га, интелектуални профил, представља парадигму комуникативне структуре књижевног дела. Наиме, свако ко слуша/чита причу стиче једно додатно и ново искуство па је као прималац у позицији оног ко „мање зна“ него приповедач. Импликације ове архетипске приповедне ситуације садржане су у сваком наративном тексту.²⁰ Уколико се оне тематизују, у фигури наратора је активиран фолклорни поетички проседе. То подразумева усмени говорни контекст и постојање слушалаца као неодређеног колетивног пријемника. Када из-

19 „Да не би читаоци били у запетости, треба да знају (...).“; Јаша Томић, *Из црних понора до звезда*, 16.

20 Под основним обележјима наративног текста подразумевамо: приповедача, догађај, вербалну презентацију и слушаоца.

остаје конкретно апострофирање, обележје овог наратера биће и приповедач који о себи говори у првом лицу јединине или множине.

„Кресовић је кроз многе такве комендије прошао. Само ћу вам једну приповедити.“ (*Чудан свети*, 161)

Будући да фолклорни тип наратера носи архетип реалних слушалаца, реторика романа тежи да га повеже са актуелним рецепијентом. Али, да ли заиста у њему конкретни читалац потврђује сопствени идентитет? Чини се да знак изгубљеног прагматичког контекста, не може да буде и његова замена. Но, иако је као очврсла конвенција једна у низу текстуалних наративних стратегија, схема: усмени казивач-слушалац усмерена је ка смисаоној кохеренцији текста јер поново усаглашава различите нивое читања.²¹ Необавештени наратер, међутим, може бити и средство јаче контроле читања у правцу идеолошког или ироничног дискурса. Приповедач се тобоже интересује за читаоца и брине о његовој информисаности, а у суштини наглашава свој критички однос према јунацима и догађајима у причи. Због процепа који настаје међу оваквим аспектима пријема, наратер може бити изневерен, али то се не може рећи и за стварног читаоца. Веселиновићеви и Комарчићеви историјски романи, као и хумористички романи Стевана Сремца управо то потврђују.

Као што се већ досад могло приметити, спољашњи наратер у нашем реалистичком роману је ретко кад виђен као индивидуа. Уколико се и указује на њега као на јединку, ради се само о синегдохи. Наратер је, дакле, увек колектив, али реторичка теорија текста допушта да и у томе видимо исто фигуративно значење. Јер, није спорно да ће и такав неименовани колектив имати своју интерпретативну конкретизацију у читаоцу – појединцу. У супротном, тешко да би се могла бранити реторичка природа наративног текста. Њу, свакако, потврђују и устаљена стилистичка средства, односно фигуре којима се уводи наратер: метонимија, синегдоха, антономазија, иронија, реторичко питање, апострофа.

Уколико је тај колективни наратер ипак апострофиран, онда је то типично именовање које је реалистички роман преузео од метатекстуалног дискурса осамнаестовековног романа. Реч је, свакако, о „читаоцима“. Да ли нам то славно име за наратера казује ишта више него да је пред нама текстуални артефакт? Одговор је, наравно, потврдан. Ово име је довољно уопштено да се у њему могу препознати различити читаоци, а опет, довољно прецизно да може реферирати на ауторове савременике или, у аутореференцијалном кључу, на саму романескну праксу. Свака од ове три маске коју наратер-читалац носи више ће открити него прикрити разлике у реторичкој и комуникативној усмерености дела. Његов учинак у читању које текст контролише није, дакле, никако једнозначан, како би се то на први поглед могло учинити.

21 О већој блискости фолклорног приповедача и уписаног читаоца у односу на дидактички модел комуникације писали смо у овде већ поменутој књизи о коментару у српском реалистичком роману.

Поменимо на крају и неке мање учестале видове профилисања селективног наратера, на пример, кроз национално обележје или брачни статус. Већа конкретизација публике на коју прича и приповедач експлицитно рачунају, искључује могућност шире самоидентификације прималаца, а дискурс са оваквим наратером и иначе је отворено интенционалан. У роману *Триен-сјасен* приповедач упућује савет Србину премештајући наратера са спољних позиција дијегезе ближе ка причи.

„Кад би сваки Србин који докторију или хирургију учи, покрај тога и бријати научио, колико би имала Балаша, Билрота и Пирогова! О њиховој слави знају многе велике вароши приповедати, особито Пешта, Беч и Грац. Наћи ћеш их у Паризу и у Њујорку.“ (50)

Селективни карактер реалистичког/миметичког захвата стварности илуструје и наратер који се нашао у простору „забрањених“ тема. Приповедач је тада немилосрдан у својој намери да изопшти један број реципијената.²² Такву ситуацију налазимо у Веселиновићевом роману *Сељанка* (1893).

„Нећу вам причати о оном што је било у вајату; није да не умем - него нећу. То ће знати сваки онај који је ожењен и свака она која је удата - и без мене; а који су нежењени и неудати - знаће за кратко време... та живот бар брзо пролази!...“ (*Сељанка*, 108)

Типолошко разграничавање наратера у овом раду је спроведено зарад прецизнијег теоријског описа. У роману се наратери никад не налазе у таквом издвојеном облику већ су увек одређена комбинација неколико типова. Као полифункционална текстуална стратегија они утичу на природу других нивоа пријема, пре свега на имплицитног читаоца и актуелну публику. Сагледавање наратера у контексту других поетичких особености текста (приповедач, јунак, сиже, жанр), резултирало би подробнијим увидом у њихов значај, а тиме би се, верујемо, оправдала и потреба да се о наратеру говори унутар теоријског и историјскопоетичког дискурса.

Извори

- Јован Стерија Поповић, *Роман без романа*, Београд, 1982.
 Богобој Атанацковић, *Два идола*, Београд, 1982.
 Јаков Игњатовић, *Вечити младожења*, Нови Сад, Београд, 1969.
 Јаков Игњатовић, *Чудан свешт*, Нови Сад, Приштина, 1987.
 Јаков Игњатовић, *Триен-сјасен*, Нови Сад, Приштина, 1987.
 Таса Ј. Миленковић, *Животи за динар*, Београд, 1880.
 Јован Суботић, *Калуђер, истина и поезија*, Нови Сад, 1881.
 Симо Матавуљ, *Бакоња фра-Брне*, Београд, 1963.

22 Ову честу реалистичку конвенцију помиње и Жан Русе у овде наведеном тексту о наратеру.

- Јанко Веселиновић, *Селџанка*, Београд, 1955.
Ј. Веселиновић, *Хајдук Станко*, Београд, 1966.
Стеван Сремац, *Пој Ђира и пој Стира*, Београд, 1977.
Стеван Сремац, *Вукадин*, Београд, 1976.
Светолик Ранковић, *Сеоска учитељица*, Београд, 1952.
Светолик Ранковић, *Порушени идеали*, Београд, 1946.
Лазар Комарчић, *Бездушници*, Прибој, 1970.
Л. Комарчић, *Два аманџа*, Београд, 1984.
Драгутин Илић, *Хаџи-Диша*, Београд, 1981.
Јаша Томић, *Из црних понора до звезда*, Београд, 1984.

NARRATER TYPES IN SERBIAN REALISTIC NOVEL

Summary

The notion of *narrator* was introduced by Gerald Prince in 1973, in his study dating back to 1985. Prince designated the narrator as a peculiar case of inscribing a „YOU“ into the narrative text which is not necessarily to be compatible with the virtual addressee and text receiver. In Peter Rabinovich's rhetoric theory of the narrative audience four levels of reading are to be distinguished: contemporary audience, authorial audience, ideal audience, narrative fictional audience and ideal narrative audience. Rabinovich stressed the correlation between the narrative audience and the contemporary reader relevant to the issue of truth in fiction affecting the interpretation of a literary work. In the narrative work *comment* represents the most striking indicator of the narrator. Depending on the degree of involvement the narrators can be external or extradiagetic, when not being part of the story they are internal, that is to say intradiagetic, with characters inside the story. The narrator activity criterion towards the narrator (storyteller), the story and the protagonists establishes three types of the narrator: silent subduers, sympathetic observers and critical observers, the first one within the sequence relating to each of the types of the narrative reception and is concurrent with the observer. With the subsequent types of the narrator the degree of divergence from the narrative audience is greater due to the rhetorical command over the reader's response being more powerful. The strategy is employed by Sremac in his novels when the existent ironic stance of the narrator towards the protagonist in the interpretation of the story is projected onto the narrator figure. Dramatized narrators thereby become participants in interpreting the story and in factualizing suchlike interpretation. The third criterion for distinguishing a narrator concerns profiling modes and means of its apostrophizing. The more observable indicators of the fashioning of the narrator are concerned with the moral, emotional and intellectual profile, national and gender differentiation, age, class and family status. The narrator is apostrophized as an individual or as a collective, yet the type of „uninformed narrator“ denominated as „readers“ is quite frequently present as well. The more concrete portrayals of the narrators, the greater degree of divergence with the other levels of reading – the narrative and contemporary audience. Likewise, the narrator profiling modes shall depend upon the genre conventions and upon the prevailing poetic paradigm. Thus the ethical characters of „female readers“ are to be encountered in didactic genres, whereas the folklore type of the narrator bearing the archetype of the real listeners is the characteristic of a greater number of realistic novels containing folklore poetic procédé. In the novel the foregoing narrator types never take on that of a detached form, but always occur within the combination of several types. As polyfunctional textual strategy, they influence the nature of other levels of reception, primarily the implicit reader and contemporary audience.

Snežana Milosavljević-Milić

Младенко САЏАК
Бања Лука, Филозофски факултет

ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ПРИПОВЈЕДНИХ ПОСТУПАКА У СРПСКОЈ ПРОЗИ ЕПОХЕ РЕАЛИЗМА

Из мноштва приповједних поступака (који се дефинишу као миметичке, стилске и композиционе законитости у изградњи књижевних дјела) издвајају се *карактеризације ликова очима и погледи који говоре*. На примјерима из дјела Јакова Игњатовића, Лазе Лазаревића, Јанка Веселиновића, Светлика Ранковића и Симе Матавуља, ови се поступци посматрају и као трансформабилне варијације и као начини стварања књижевних дјела. Њихова значења, премда само назначена, ипак могу да упућују на поетике у оквирима којих су поменути аутори стварали своја дјела.

Кључне ријечи: Приповједни поступци; карактеризација и описи ликова; мотиви очију, погледи који говоре; поетике романтизма, реализма и модерне.

I – ПОСТУПЦИ

Уводна одређења

Приповједни поступци су миметичка, стилска и композициона правила изградње књижевних дјела, односно, то су оне садржајне и формо-творне законитости које се у одређеном дјелу или у групи дјела варијантно понављају те се, као такве, могу издвојити, научно описати и систематизовати. У најширем поимању, поступке чине: тематско-мотивски избори из свијета стварности и њихове обраде, начини изградње ликова (од именовања преко разноврсних описа до њихових дјеловања), компоновање дјела (наслови, почеци текстова, распореди и обликовања сижејних дијелова, завршеци), стилски изрази и средства, ликови наратора и врсте њихових приповиједања, закони стварања заинтересованости код чита-лаца, присутне и доминантне идејности, намјере аутора, жанровске специфичности, и слично.

Сврха проучавања приповједних поступака била би не само њихово пописивање и описивање већ и одређивање њихових функција и значења, које они остварују како у структурама својих дјела тако и у ширим оквирима – у опусима својих аутора, у своме времену, стилском правцу или поетичкој епоси, у књижевности уопште. У томе контексту, трансформације приповједних поступака чине се посебно значајним, како због одређивања специфичности појединих писаца тако и због праћења књижевноисторијских мијена и токова. Како се и с којим намјерама, нпр., дијалог трансформисао у унутрашњи монолог па у ток свијести; када је анализу друштва смијенила анализа човјека (психолошка анализа), а

ову, опет, самоанализа; зашто је од дјелимичних или детаљизираних описа настајао секунденстил, односно, на другој страни, поступак кореспонденције чула; или, пак (да поменемо још један трансформабилни низ), с којим се функцијама поступак сукцесивности времена и раздвојености просторних планова мијењао у тзв. симултаност времена и простора? Чему, у ствари, могу да служе ова (и многа друга) истраживања?

Наша полазна претпоставка је да би се спознајама и систематизацијама различитих приповједних поступака и техника писања могло доћи до једне историје књижевности која би била у потпуности заснована на унутрашњем приступу књижевним дјелима. Практичне примјене тих проучавања биле би како у преиспитивањима досадашњих сазнања и мишљења о појединим дјелима и писцима, тако и у могућностима стварања новијих, типолошких представа о књижевним појавама, школама или правцима.

Овај рад не претендује ни на приказе свеукупности ове проблематике ни на исцрпност у одабраним сегментима испитивања; он је више најавна приступа или уводни говор о тек неколико приповједних поступака. У романима Јакова Игњатовића (*Васа Решетки*), Јанка Веселиновића (*Хадук Станко*), Симе Матавуља (*Бакоња фра Брне*), те у појединим приповјеткама Лазе Лазаревића и Симе Матавуља, пратиће се мотиви **очију** и **погледа који говоре**, односно начини на које они учествују у описима и објашњењима ликова. Ти поступци ће се (премда само овлашно) доводити у везу и са одређеним поетичким намјерама својих аутора.

Очи као „огледала душе“

У роману *Васа Решетки* Јакова Игњатовића насловни и главни лик објашњава се регијом, нацијом, уз коју се веже и историја, породичним наслијеђем и биографијом. Ликови у овом дјелу мотивишу се још и васпитањем (нпр. Емилија), социјалним статусом (Аница), понекад и интересом (Милан Наранџић). Све су то, дакако, спољни описи ликова, док се њихове унутрашње особине само дјелимично означавају, и то у виду приповједачевих коментара.

Игњатовићев наратор воли сукобе и описе, а поврх свега разгранату радњу и бројна догађања; кроз наглашено издвојене детаље (Матилдина украдена кашика) и вањске појавности он отворено и тенденциозно представља карактерне (претежно црно-бијеле) димензије ликова те моралистичке идеје свога времена. Стога највећи број његових ликова и не стиче статус личности, индивидуа, стварних и живих људи; они су више функције које или служе његовим романескним намјерама или потврђују његове погледе на свијет. Такав је нпр. лик Стеве Огњана: „Био је леп, образи су му били фини, нежни као у какве девојке, и то му је шкодило. Девојке су грамзиле за њим. Изредан играч, понајвише је време у женском друштву проводио; обичаји су му женски, мекушни. (...) Степа, кад се жени, наравно да се мора оженити себи равном, то јест кокетом. И

доиста, оженио се лепом девојком, добром играчицом, кокетом, све као што је он, и тако немарљивом газдарицом као што је он. Таман пар људи кућу да упропасти!¹ На исти начин, директним нараторевим одређењима, граде се и други ликови: добра и врједна Аница (32), лијепа Емилија (43), нечасна Матилда, разни грофови, каплари, тамничари, итд.

Међутим, иако једноставно грађени, поједини од тих ликова ипак успијевају да буду носиоци различитих функција и значења, и то овом роману даје посебне врједности. Погледајмо опис Јове Дениколе, „бесног немеша, племива“: „Ужасног изгледа старац, ужасан пијанац. Седе, куждраве косе, очи кржаве, седе брчетине спуштене; велика коштуњава људетина...“ (21) Понављања, синтагма *очи кржаве* те наглашени аугментативи одају приповједачев став према лику; истовремено, овај лик својим изгледом и природом антиципира и једну истоветну биографију, животопис Васе Решпекта, немирног и бунтовног инације какав је био и он сам.² Уз то, Деникола ће послужити и као најава могућег покајања Игњиног „блудног сина“: „Деникола теши чика-Игњу: ‘Видиш, вели, и ја сам био хусар, па још и на робији; па сам још ту, поштен човек.’“

Уз помоћ таквих конвенција читалац просјечних искустава бива припремљен на све будуће Решпектове гријехове, „фурије“ и *кржаве очи*, а које га прате и карактеришу у свим конфликтним ситуацијама, каква је и она када убија неког каплара што се удварао Аници: „Сад је већ прекипело, не може га више ни Аница уталожити; заборавио се на све, и на своју памет, крв му се на очи навукла, одскочи, дохвати мало даље лежећи велики касапски нож, каплара једном руком шчепа за прса, а другом ножем пробурази га.“ (88)

Ликови у роману *Хајдук Штанко* Јанка Веселиновића такође се приказују и објашњавају споља: нацијом, моралом, па и фолклором (нпр. пословицама), а преласци у њихове унутрашње свјетове (љубави и мржње, надања и нагоне) дешавају се уз нескривене наратореве интервенције и додатна објашњења. И портрети ликова садрже наратореве директне карактеризације, при чему се запажања често фокусирају и на њихове очи. Образац таквих одређења изгледа овако: „Људи осташе хладни према њему [Крушки]. Било је нешто у оном пријатном лицу што је непријатно дирнуло људе. То су очи његове, врло чудновате очи: час плаве, час зелене, час сјајне, час мутне, а доста пута и кржаве. Оне те гледе некако чуд-

1 Јаков Игњатовић, *Васа Решпект*, Одабрана дела II, Нови Сад - Београд, 1959, 28-29. Напомене: сви каснији наводи из овог романа означаваће се само бројем странице иза цитата у раду. И још: у цијелом раду подвлачења у наводима и истицања курзивом наша су.

2 Деникола својим начином пијења вина подсјећа и на још једног пијаницу и бунтовника – Марка Краљевића: „Чика Игња пије из чаше, а Деникола из зеленог бокала од две оке... Када се Деникола разузури, а он натегне бокал, па онда узме стару кустуру и на сокаку пред кућом сече дуд, псује, а деца све беже испред њега.“ (22) Та ће се паралела у много чему моћи успостављати и са ликом Васе Решпекта (код његових поступака, одлука и ината).

новато, па кад му речи слушаш, ти једно мислиш; а кад му у очи гледаш, прође те воља... (...) А он, заиста, беше рђав човек, човек који је у кавзи жив, у несрећи људској – срећан.“³

И сви други ликови у овом роману бивају карактерисани на сличан начин, тј. описима њихових очију. Тако Јелица једанпут „сену оком“ (185), да би јој се потом „око запалило пламеном“ (185); Лазареве очи „сипаху паклену мржњу“ (153), „беоњаче му од зала закравиле“ (154); Станков поглед „све прикива на месту“, јер „из ока му севаху муње“ (181); забезекнута Крунија, кад сазна да њена ћерка Јелица воли Станка, прво „упршти погледом“ у њу (219), али потом „њена срдња попусти, срце одвугну... очи јој посташе живи извори“ (220); и Зекино око „је севало племенитим и јуначким жаром“ (454); итд.

Варирања тих мотива су разнолика: нпр. Иванови унутрашњи немири (настали због сукоба са селом), посматрани из перспективе његовог лажног пријатеља, изгледају овако: „Маринко га је гледао. Његово око као да му је у срце продирало. Он је видео борбу, ужасну борбу. Стојао је [Маринко] ту као ђаво, да му не да поћи добрим путем. Као мачка миша, тако је он њега гледао мислећи: „Ломи се ти, ломи, али мој си!““ (254). Један од примјера је и следећи: „Станко га је [Лазара] гледао страшним погледом. Причају да има гуја која те својим погледом прикује за место на којем стојиш. Такав је био поглед Станков.“ (309). Сличан поглед види се и код Станковог оца Алексе; стојећи испред неразумне гомиле што га невиног оптужује, ширећи руке (попут Христа) и узвикујући: „Распните ме!“, он своја осјећања исказује и овако: „И пресече оком. Старашан поглед сену испод седих веђа. Народ застаде...“ (210).⁴

Описи очију код Лазе Лазаревића нису осамостаљени, они су дијелови описа лица, односно цијелих фигура. Лазаревића посебно интересују лица, да ли зато што су као предмети описивања шири, обухватнији, што

3 Јанко Веселиновић, *Хајдук Станко*. Изабрана дела, Београд, 1964, стр. 142-143. Напомена: наводи и из овог дјела означаваће се само бројем странице иза цитата у самом тексту.

4 И сами догађаји у овом роману развијају се тако што ликови прецизно посматрају „људе и прилике“ око себе (што се, иманентно, захтијева и од читалаца): Јелицу су завољели Станко и Лазар, а она „није знала на коју ће страну. Па опет Станкове црне очи освојише... њихов сјај помути јој памет.“ Лазар то опази, јер „не да се то сакрити од ока које мотри!... Човек и стеже срце и крути се, али га само око одаје...“ (148). Исто тако, и Маринко, „стари лисац“, има оштро око које све помно мотри (150); итд. На другој страни, и изрази у роману препуни су мотива очију: „Све живо претвори се у око“ (154), каже се када се пажња колектива усмјерава ка једноме од њих; „смјети погледати у очи“ (222), или „на очи изаћи“ и „погледати право у очи“ (254), односи се на говорење истине; „он виде очима провалију која их дели“ (254), каже се за супротности између Ивана и црнобарског попа; „очи моје“, тепа мајка Крунија Јелици (220); „Лазару изиде све на очи, па чак и она страшна ноћ...“ (309), израз је који значи сјећање на прошле догађаје, итд. Видјети и код Стевана Сремца, у роману *Пољ Ђира и њој Сџира* (1898): „Кад је нови учитељ запевао, сви су се људи претворили у уво, а девојке у око, па га слушали и гледали и уживали у појању и персони његовој.“ (78)

пружају веће изражајне могућности, или што се тада популарна физиономија (као медицинска теорија) и њему учинила стваралачки изазовном. Занимљиво је примјетити да се он у изградњи својих ликова почиње користити и симболима, као што је нпр. сат (у приповиједи *Први њуш с оцем на јушрење*), икона (у *Школској икони*), сиједи перчин Матије Ђенадића (*На бунару*), сломљена нога столице у прљавој механи (у причи *Све ће то народ позлатиши*); међутим, у описима лица нису му страна ни друга средства стилизације, посебно поређења и контрасти.

„Његово лепо избријано лице“, каже се за Благоја казанцију, „чисто лице, с лаким површним борама, налик на оне облачке у ћилибару, са седим золуфима и брковима, стајаше некако у контрасту с малим, плавим, ведрим очима, које живо, па ипак с поуздањем, скакаху с једног предмета на други.“⁵

И као што дијелове лица ставља једне наспрам других, Лазаревић тако и једне ликове са-против-поставља другим: одмах послје Благојевог наратор нам представља и лице капетана Танасије Јеличића: „На његову лицу не беше онога хероичнога изгледа, који се кадшто виђа на пензионаним потпуковницима, па ипак оно те опомиње на омарину иза које се диже олуј, одлећу ћерамиде с кућа и капе с глава...“. Послије ових описних онеобичавања слиједи детаљи лица (бркови, нос, очи, подбрадак, руке...), а онда и цијеле фигуре посматраних ликова: „... велике руке, аљкава униформа, а као снег бела кошуља и као млеко чиста сабља – [и] све то издаваше човека господина и гејака...“ (265)

Очи и лице као слике људске душе функционално су видљиве су и на примјеру газде Митра, у приповједи *Први њуш с оцем на јушрење*:

„Вес мало затурио, па му вири испод њега коса и пада му на високо чело. Бркови се опустили, лице потамнело, па остарело. Али очи, очи! Ни налик на оне пређашње! Чисто посукнуле, утекле у главу, упола покривене трепавицама, полако се крећу, нестално и бесмислено гледају, не траже ништа, не мисле ништа. У њима нешто празно, налик на дурбин коме су полупана стакла. На лицу му некакав тужан и милостиван осмејак – није то никад пре било! Такав је изгледао мој стриц кад је пред смрт искао да га причесте.“ (140)

Светолик Ранковић је више него многи други писци његовог времена настојао да своје ликове гради уз помоћ савремених наука; осим физиономије он је „у помоћ призивао“ и психологију, потом физиологију, социологију, теорију наслијеђа, учење о средини, раси и моменту, а онда и френологију, дисциплину по којој се душевне особине људи тумаче облицима њихових лобања. Опис учитеља Гојка, из романа *Сеоска учитељица*, очигледан је примјер таквог, „научног“ приступа:

5 Лаза К. Лазаревић, *Све ће то народ позлатиши. Приповијесте*, Београд–Приштина, 1985, 265. Напомена: наводи из овог издања означаваће се бројем странице иза цитата у тексту.

„Беше то човек од својих двадесет и пет и шест година, густе, црно обрасле браде, која се од половине наниже преливаше у затвореножуту боју; висока и отегнута чела, дугих спљоштених образа, црножутих страшљивих очију, које ретко, врло ретко гледају човека право, но већином стоје под обореним капцима. Цело лице му имађаше израз заплашене, дуго гоњене, уморене звери... Пажљив посматрач опазиће из очију му праву сањалачку душу, која живи више маштом но разумом. Тело му беше несразмерно развијено...“⁶

Да је наратор овим описом намјеравао да нас доведе до френолошких спознаја, потврдиће нам на крају романа и доктор који прегледава болесног Гојка: „Лекар се загледа у црте Гојковог лица, и, опазивши неке оштре неправилности, намршти се...“ (171)

Ранковић је стварао свој опус крајем 19. вијека, у вријеме обиљежено истовременим присуством и старих, традиционалних, и нових, модерних књижевних проседеа. Плурализам поетичких праваца, карактеристичан за *прелаз вијекова*, може се, између осталог, увиђати и у описима његових ликова. У примјеру који слиједи, такође из *Сеоске учитељице*, лик „среског писара у новој полицијској униформи“ дат је на начин који је био доминантан у фолклорном типу српског реализма: „Лице му младолико, сасвим бело... Очи му плаве, мале, па необично светлуцају испод меснатих капака; са стране око очију кожа се почела брчкаати, те даје целом лицу израз скривеног лукавства. Са лица му бије она позната надувена тупост која је својствена многим нешколованим представницима власти.“ (40)

Насупрот тим тенденциозним (и пристрасним) описима налази се виђење учитеља Гојка на самрти, дато из тачке гледишта његове невјерне жене Љубице:

„Шта је ово... је ли жив?... како ово гледа?... Ово нису обичне живе очи, ово је мртво стакло, па се само сјаји... (...) Одједном опази да му се очи крећу и заустављају на њој... Да су десет пушака наперене на њу, лаше би јој било... Шта је ово?... Он пије крв очима... И она осећа како јој се крв леди, камени под тим страшним самртничким погледом... (...) очи јој стале, разгорачиле се и не могу никако да се одвоје од онога страшна погледа... (...) А Гојкове очи гледају... гледају преко уздрхтала пламичка воштанице, и чини јој се да говоре... Јест, ено, види се јасно... Беше у том погледу читав бездан прекора, тужнога, очајнога, горкога прекора... (...) И непрестано се после Љубици, куд год се макне, привиђаше онај прекоран поглед, који сажиге душу као огњем...“ (172-173)

Изузетна психолошка напетост између Гојка и Љубице, која коријене вуче још из њихових давнопрошлих несразмјера и сукоба, постиже се, између осталог, и њиховим узајамним посматрањем: и она и он су, наине, у исто вријеме и фокализатори и предмети фокализације. Таква техника

6 Светолик Ранковић, *Сеоска учитељица*, Загреб, 1953, 6. Напомена: наводи из овог издања означаваће се само бројем странице иза цитата у тексту.

писања открива и најављује модернија схватања и стварности и књижевности.

Захтијеви за „оштрим оком“

Прецизна запажања и описивања скривених детаља очију, заустављених погледа или необичних црта лица (а примјера је могло да се наведе много више), преносе се, у виду захтјева, и на читаоце: наратори, наиме, траже од њих да и они „оштрим оком“ посматрају људе и узроке дешавања у свијету који им они представљају, односно, у свијету који их окружује.

У Лазаревићевој причи *На бунару*, послије ђединог разговора са Арсеном о Аноки и промишљања шта да с њом уради, наратор примјећује: „На ђеди, ко уме да чита, могао би одмах познати да је он већ сасвим одлучио шта да ради и да је задовољан својим планом.“ (209)

Слиједи и један, додуше хумористично-пародијски примјер из Сремчевог опуса, из романа *Пој Тира и пој Сџира*: „Сад, да ли је баш чаша била прљава или није, то вам писац не уме казати, јер такве ситнице у стању је само женско оштро соколово око - па чак и кад наочари понесе - да примети, а госпођа Сиде је била пажљива, врло хаглих и врло чисменка.“⁷

А када Матавуљев наратор у приповиједи *Доктор Ивановић* приказује дјевојке за удају које су се налазиле у друштву насловног лика („било их је три врсте: било је оних које су се њему наметале; које су га још проучавале; које су биле сасвим немарне према њему. Разумије се, у тој трећој врсти биле су: најљепше и најбогатије...“⁸), од којих ће овај да изабере једну (која се „особито истицала објема особинама, а поред тога и господским поријеклом...“), он нам тада износи и својеврсне захтјеве за аналитичким посматрањем свијета:

„Само добро оштре очи и добро испитљиве могле су поњекад опазити на докторову лицу као њеки облачак сјете, кад би се забављао са лијепом и богатом племићком, а и она би поњекад се загледала у њега некако као у недоумици, без израза каквог осјећања. Племенита Ана Ковићева, јединица у болешљиве и сувише побожне матере, била је веома сентиментална, засићена романтичном лектиром.“ (627)

Једва видљиви али ипак примјећени детаљи (њени безосјећајни погледи, сјета на његовом лицу) послужиће овом наратору не само да наслика и

7 Стеван Сремац, *Пој Тира и пој Сџира*, Српска књижевност у сто књига. Књига 38. Београд - Нови Сад, 1960, 102. Напомена: један претходни Сремчев навод, у фус-ноти бр. 4, а и они који слиједи, узимају се из овог издања (иза њих се наводи само број странице).

8 Симо Матавуљ, *Доктор Ивановић*. Сабрана дела, књ. V, Београд, 1954, 626. Напомена: наводи из Матавуљевих дјела означаваће се према овом издању његових сабраних дјела, и то римским бројем књига, а арапским страница на којој се наведени цитат налази.

уведе ликове у причу већ и да да узроке драме која ће услиједити у даљњем развоју радње. А разликовање погледа, оних којима обични и просјечни људи посматрају свијет и оних које наратор очекује и тражи од читалаца, открива нам Матавуљеву иманентнопоетичку тезу о њима. Ти читаоци „оштрих и испитљивих очију“, што проницљиво посматрају и испитују свијет, означавају и поетичке промјене на прелазу вијекова, промјене од реализма ка модерни, ка активним и ангажованим читаоцима.

Погледи који говоре

Оживљени, оживотворени погледи, „погледи који говоре“, означавају превазилажење и мистичних значења које мотиви очију имају у романтизму, и њихових „објективних и истинитих“ пандана у реализму. У односу на фантастичне и на сцијентистичке мимезе, дакле, они представљају извјесни напредак (развој) у погледу књижевног израза. Дијелови лица или човјека који су осамостаљени и персонифицирани откривају нам један нови артизам, обзнањују, у суштини, умјетност као такву, најављују намјере писаца модерне да се играју и да у том свом заносу стварају умјетност од ријечи.

Почетна варијанта овог поступка сусреће се већ код Јанка Веселиновића, у *Хајдук-Станку*: Алексу хапсе, прилазе му да га вежу и воде у затвор, а он „баци један оштар поглед на све. Тај поглед је много говорио. Говорио је више од наперене пушке.“ (313).

Истоветан примјер налази се и у Сремчевом роману *Пољ Тира и пољ Сири*: „... млади момци и дјевојке пролазе једни поред других, али не говоре ништа него се само погледају крадом испод очију, само се погледају, али ти погледи много више кажу него најдебље књиге и најбрљивији језици.“ (79)

Други степен у развоју овог поступка јесте стварно говорење очима, односно погледом. У Веселиновићевом роману, последије покушаја да убије Станка, Лазар унезвјерено бјежи у шуму, гдје наилазимо на сједећи опис: „Погледа нада се. Небо се осуло звездама; а оне звезде гледе да хладно и подругљиво као очи уходине који је пронашао кривца... (и) кривац као да чита из тога погледа који вели: ‘Знам те, видим те! Ти си, не можеш побећи!’“ (160)

И у Сремчевом роману, у нијемом сукобу између пападија због прљаве чаше, који се дешава пред младим учитељем, наилазимо на овај поступак:

„А друго, научила сам код своје куће да ми је све чисто – рече госпођа Сиди сва бледа, а ноздрве јој побелеле, и прекрсти руке па опет погледа на Перу... као да му очима хтеде рећи: ‘Зар није тако?’“ (103)

Примјера овог поступка, наравно, има и код других писаца тог времена, али ће се његови највиши домети, чини се, остварити у прози Симе Матавуља. Код њега су мотиви „очију које говоре“ скоро увијек полифункционални: служе и карактеризацијама ликова, и њиховим психо-

лошким проживљавањима, и најавама сљедећих догађања, али и осликавају досјетљиву природу наратора, односно његов раздрагани, медитерански тон приповједања.

Послије сусрета заљубљеног Бакоње са Цвитом (а између њих стално врцају „ђаволасти погледи“, „повлачења“, „упирања“ и „праћења очима“), њена мајка улази у собу, гдје „затече сама Бакоњу, тужна. Они се једно другом добро загледаше у очи. Машине очи говораху: „Лудо дите! Ти си се на први поглед у Цвиту смртно заљубија, ти си се све досад отимā, ти си јутрос дошā да ми кажеш да си готов изаћи из манастира ако ти је дам за жену! (И она је о томе бунцала!)... А шта ће фалити ако ти њу липо удаш, кā што сви чине? Де, не лудуј, него ’ајде старим, утрвеним путем, а ја ћу Цвиту за то спремити, колико није спремна!“ Бакоњине очи говораху: „Страшна жено, ја сам у Цвиту тако заљубљен да не би на то пристā кад она не би била твоје дите, кад не би знā да је она на то спремна и да, ако нећу ја, ’оће други! Нека враг носи! Ја не могу бити бољи од други!“ (II, 206)

Истоветни поступци могу се пратити и у описима и изразима људских лица: по гвардијановој смрти, између мноштва окупљених редовника, „Бакоњине се очи крадом устављаху на провинцијалу, у зачељу. Бијаше то гојазни старкеља, с дуплијем подбратком, који је и једући куњао и коме као да се на лицу читаше узвик: ‘Ох, да знате како ми је све ово досадно!’... (...) Послије ручка Вртиреп предложи да погреб буде одмах, те да се бар већи дио сељака разиђе. На провинцијалеву лицу, уз израз: ‘О, како ми је све досадно’, појави се још као њеки знак питања, који је значио: ‘Како? Зар да се не прилегне послин благовања?’ И сви остали фратри то помислише...” (119)

II – ЗНАЧЕЊА

Потенцијална значења приповједних поступака можемо показати на два примјера, односно на два питања, али са јасним упозорењем да су и ти примјери-питања, као и претходни прегледи формирања ликова помоћу мотива очију, разрађени само дјелимично. Они више служе као покушаји одређења могућих праваца истраживања приповједних поступака као таквих. Прво питање је: зашто је Веселиновић толико пажње посвећивао једном наивном (можемо слободно рећи и: застарјелом) приповједном поступку, по коме су очи, као *огледала душе*, основна полазишта у описима ликова? Друго питање односи се на Матавуља и гласи: чему све служе и које су све поетичке импликације његових поигравања са мотивима очију и са *погледима који говоре*?

Веселиновићево образовање читалаштва

Приповједач у роману *Хајдук Штанко* на неколико једноставних начина мотивише и гради своја причања и своје ликове. Слиједи сажети

преглед тих поступака а онда и покушај одређења њихових заједничких функција.

Поглавља и поједини фабуларни дијелови у овом роману често започињу народним пословицама (или мудросним изразима): „Али право вели пословица: Никада два добра!“ (140), каже наратор када у живот Црнобараца (у радњу романа) уводи лик субаше Крушке. „Дошла је коса до бруса. Кипело, кипело, па прекипело“ (364), изрази су који означавају почетак Првог српског устанка.

На исти начин, једна народна изрека: „– Ко ти ископа око? – Брат. – Зато је тако дубоко!“ постаје основа за поједностављену, али из нараторове перспективе истиниту историју српско-муслиманских сукоба:

„Ништа лепше не карактерише нашу љуту борбу у Првом устанку од ове пословице народне.

Могла је турска царевина кренути сву Азију на Србију, али јој није могла наудити као само тим што је кренула Босну и Херцеговину.

Два брата, којима су натурене две вере, били су један другом највећи крвници.“ (411-412)

Потом, као и многи други приповједачи у другој половини 19. вијека (Глишић, Лазаревић, Ранковић), и Веселиновић често користи поступак аргументативног приповиједања: „Толико рекох да би потврдио ово што говорим, а сада да наставим моју приповетку“, каже наратор послје дигресије о попадији из Бадовинаца (која убија осионог Тучина што је затражио од ње да му испече цицвару). Та је прича служила да би се једним примјером (аргументом) потврдила нараторова теза о чудесној снази жена из „јуначког доба“ Првог српског устанка (стр. 217-218).

Један од честих нараторових начина комуникације са читаоцима, одржавања пажње, те стварања њихове заинтересованости и активности, састојао се од питања и истовремених одговора на њих. Овај се поступак понављао на почецима и завршецима појединих дијелова или, пак, цијелих поглавља, чему су одговарале и његове функције пролога или епилога. Репрезентативан може бити примјер када наратор (из тачке гледишта Станка) одговара на питања о Лазару (а која као да су упућена из перспективе неуких читалаца):

„Дакле, ко је тај Лазар?

То је човјек који га је највише лагао, човјек који је намјеравао да му отме праву, младићку радост; па не само то, него најпре да му узме живот; који, да би постигао своје намере, хтеде осрамотити и њега и породицу његову.

То је Лазар.

Па шта је он?

Душманин... Душманин кога треба тући у главу као гују. Не!... Душманин кога треба најпре измучити најнечовечијим мукама, који треба да осети свој злочин...

Али каквим мукама? Он није знао. Што год му падне на памет, све му се чини врло благо према злочину Лазаревом.“ (183)

Таквих мјеста има више у *Хајдук-Станку*: „Ко је тај субаша? Да објасним...“ (141); „И они су живели. Како?... (и) Како да не буде пакао?“ (204); „Али, знате ли шта је то кад ратар остави свој плуг па се лати оружја? То значи...“ (364); „Шта се чинило са онима који беху слаби и нејаки? (...) Ти скупови старца, немоћних старца, жена и нејаке деце звали су се збегови...“ (367); итд.

Треба поменути и поступак исповиједања: многи ликови се исповиједају, што искрено што из рачуна и интереса: Крушко (лажно пред Ивановом, 241, па лажно пред хајдуцима, 326), Иван (лажно, 351); Лазар (лажно, 357), Алекса (искрено, 400-403), хајдуци (о узроцима одлазака у хајдуке), итд. Те исповијести су, у ствари, поједностављена појашњења и понављања стереотипа о узроцима људских гријехова (турчења, издајства, сујетства) и врлина (нпр. освете).

Један мотивациони поступак, због којег су читаоци-почетници вољели, а књижевни зналци критиковали Веселиновића, заснивао се на остварењима снова, на догађајима који су се у романескној радњи одвијали по претходно „догођеним“ сновима. Тако у сљедећем примјеру насловни лик, као у каквој бајци, пада у сан, у којем ће усањати и предсказати своју будућност:

„Благо теби, месече! мислио је он. ‘Ти сад све видиш и све знаш. Што ли нисам нешто зрака твоја, па да се вијнем у висине и да се спустим у низине, да видим моје.’ Па као настаде нека збрка. Он промени телом и створи се зрака месечева, па се диже право над дом у коме је света угледао.“ (230)

Станко тада посматра своје изопштене и осамљене родитеље на пустом кућном огњишту, али се онда код њих појављује Јелица, што се касније, у стварности, заиста и дешава; потом ће усањати и своје вјенчање с њом (265). Исто тако: Крушко сања како пали села, али га у томе спречава Станко, који га потом (што се последице до у танчине остварује) пред свезаним Маринком немилосрдно и осветнички коље (293); Станку се у сну предсказује окршај на Журави, са Турцима које предводи Лазар (338); Петра сања Сурепа који јој говори да је њен син Станко рађен (420); итд.

Остварени снови у крајњем исходу значе да фикције, народна вјеровања, симболи, па и књижевни текстови (пјесме о хајдуцима и устаничким бојевима), да ти нестварни свјетови одређују стварност, бивају надређени животу. У поетичком смислу, те фантастичне и религијске мотивације значе да су у овом роману, у којем има реалистичких описа (какви су нпр. турски зулуми уочи Првог српског устанка, народни збегови или нпр. описи мучења затвореног Алексе), итекако присутни (и формотворно активни) и моделативи који припадају поетичком моделу романтизма.

Овај једноставни поступак у приповиједању (који се понекад граничи са наивношћу) може да има оправдање у публици којој је *Хајдук Станко* намијењен, односно у пишчевим намјерама да овим романом образује своју најширу читалачку публику, да им дâ знања не само из историје већ и да их научи како се чита књижевно дјело као такво. Чини се, наиме, да је Веселиновић хтио да ту претпостављену (циљану) читалач-

ку публику из свијетла слушања народних пјесама и причања пренесе у свијет чиниња великих, романескних прича. Стога је и роман о хајдук-Станку и замишљен као репрезентативна национална епопеја; он је требало да постане образац и историјског романа и романа уопште у српској књижевности.

Тим намјерама и тим читаоцима Веселиновић је подредио, наравно, и поступке свога приповиједања. Поред већ поменутих (честа реторска питања, исрпна објашњења снова и исповијести, потом аргументовано приповиједање, тенденциозност народних пословица и изрека), ту су и нараторева пристрасност, његови директни коментари те накнадна објашњења и подсјећања, честа интервенисања „ствараоца из машине“, црно-бијели ликови стварани на принципу контраста, идеализације ликова националних репрезентата, изражени морализам и патриотизам, намјештања у развоју радње (ухођења, откривања, проналажења и освете), патетична стилизација текста, моралистичке и историјско-образовне функције овог романа⁹, итд.

Свим тим поступцима, а са циљем што лакше проходности овог романа до читалачке публике, придружују се и мотиви очију као „огледала душе“; и они одражавају ту романичарску визију свијета, да су многе истине сакривене и од свијета и од људи, односно да су оне доступне само изабраним посматрачима. Осим писаца ти изабраници су и читаоци који их слиједи на њиховом путу откривања човјекове стварности, спознавања добра и зла, величања националне историје.

„Удесни људи и прилике“ Симе Матавуља

Ликови у роману *Бакоња фра Брне Симе Матавуља* објашњавају се и споља и изнутра; споља – вањским изгледом, често физиономијским детаљима, реалистичким инвентарима (средином, вјерозаконом, поријеклом), понекад чак и одјећом¹⁰; а изнутра – биолошким нагоном за бити, вољом за моћи.

Ликови у овом Матавуљевом роману нису типизирани, уосталом као ни догађаји; они су претежно „удесни“, „знатни“, тј. индивидуализовани и необични. Чудесним догађајима везаним за Букара одговара и нараторово директно одређење тог лика: „Чудан ђаво!“ (76), која ће у тексту претходити његовом опису. Избором таквих ликова који су присутни у

9 Њих, наравно, у овом облику нема у другим Веселиновићевим дјелима, нпр. у *Јунаку наших дана* (роману који је објављен 1897. године, тј. само годину дана после *Хајдук-Станка*); не само узроци настанка већ и читалачка публика којој је *Јунак наших дана* био намјењен, били су сасвим другачији.

10 Опис колонаша који долазе у манастир (наравно, опет из тачке гледишта Бакоње) јесте следећи: „Не зна се који је од кога прикладнији и стаситији! На свакоме токе, копоран с пучима, за пасом чит кубура и нож, свакоме о рамену јали штуч, јали шешана.“ Негом после, Бакоња им завиди и на држању и „о'олом“ гледању (што такође припада њиховом опису), а поготово на вјерској постојаности: „А не би ни један назва „фаљен Исус“, нити би руку пољубија фратру, да му главу одсичеш!... Држе своје брате!...“ (II,122-123)

роману (нпр. Кушмеља, Чагљине, Пјевалице и др.), као и оних који нису присутни, о којима се само заносно приповиједа или извјештава (нпр. о покојном стрицу Јурети или о хајдуку Радеки), те њиховим увлачењима у „знатне догађаје“, Матавуљ се удаљава од реалистичких захтјева за „типичним карактерима у типичним условима“.¹¹

Његов поступак описивања ликова састоји се из двије константе: прва је да ти описи нису детаљизирани (а што би било у складу са епском и реалистичком дескриптивном поетиком), већ се своде само на изабране детаље, на карактеристичне, често и карикатуралне појединости. Образац тих описа садржи: име лика, надимак (породични и/или лични), изразити детаљ (који се углавном односи на његове тјелесне особине) те карактерне необичности, посебности:

„Брзокуси и Зубаци махом су кракати, дуга врата, коштуњави и космати. Крките су, већим дијелом, малога раста, једри и голопузасте. Сви Јерковићи имају велике зубе, и готово сваки је мало развратистејих уста, смеђе длаке и сијеријех очију. Сви су веома ништи духом (у јеванђелском значењу), мирољубиви, слаткохрани, и врло мало ‘при’ватљиви.“ (11)

Из овог обрасца – хуморизираних супротстављања тијела и духа, карикатуралних преувеличавања несавршености у свијету – произилазе и варијације, као што су описи Кушмеља и Осињаче¹², Чмањка (карикатура се трансформише у гротеску, 15), описи светаца на црквеним сликама (61), а такав је и претпостављени, виртуелни опис браће: „Фра Брне бјеше главом мањи од брата, али кад би Кушмељ обријао брке па му се надули образи, шија, трбух и - сапи, био би исти фра Брне.“ (18-19)

Маестралан је и опис светачких слика, из перспективе тада још пустођака Бакоње:

„Бакоњи се рекло да су њеке од тијех слика од велике вриједности, а то бијаху: свети Фране, сух и безбрк, држи њеку птичицу на длану, а милује ју другом руком; свети Ловре, мршав, висок, млад човјек, држи роштиљ на коме су га крвници пекли; свети Јероним („наш земљак“), сиједе браде до појаса, гребаста носа и крупнијех очију, које је избуљио гледајући људску лубању, те се чињаше да се чуди он њој а она њему; најзад, неки коштуњав и наполак го светац, клечи у ваздуху, високо поврх једне гомиле људи, а раширио руке и заковрнуо очима.“ (61)

Законитости (које чине поступак) нараторевог избора детаља приликом описивања су сљедеће: прва, већ помињана, јесте та да је опис из перспективе неког лика из свијета (народа) којег наратор описује у рома-

11 Фридрих Енгелс, *Писмо мис Харкенсовој*, у књизи *Француски реализам*, избор Драгише Живковића, Београд, 1958, 31.

12 “Јере Јозов Јерковић, Брзокус, Кушмељ, бјеше штапоног, врата као у дивокозе, главе округле и тврде да је могао њом букову даску разбити. Риђи му брци затискиваху ноздрве и допираху до ушију. Зубима могоше нагрести плету, а шакама сломити чврсту сухорицу. Могоа је појести печено дивизе, али пити је слабо могоа. Поред свега тога бјеше мирњачина, те га је ситна и жољава Барица, жена му, или како је заваху Осињача (због зеленијех очију), могла карати до миле воље.“ (12)

ну (тај „неко“ оvdје је синтаксостилистички сакривен иза бесубјектних конструкција: „Бакоњи се рекло“ и „чињаше се“). Друга законитост је та да се, без обзира на фокус кроз који се сагледава / описује лик, прихватају вриједности народне естетике, и то овим редом: тијело - лице - покрети. Укрштање фолклорног виђења и вредновања људског тијела са средњевјековном аскетском естетиком (присутном на светачким сликама) производешће хумористичну перцепцију описиваних ликова. Онај ко их описује засигурно није неко од упућених манастираца (четвртом свецу он ни име не зна¹³), већ је неко из народа који посматра и пародијски коментарише детаље неспојиве са његовом естетиком: сух, мршав, коштуњав, или безбрк, гребаста носа, итд.

Наведени дескриптивни предмети: тијело + лице + мимика, гестикалација и тактилни моменти, представљају у лингвистици тзв. пратилачке елементе говора, а у овом роману (па и у Матавуљевом опусу) истичу се као примарна константа у описима ликова, радњи и догађаја.¹⁴

Друга константа у Матавуљевом опису ликова је та да наратор не посматра свијет из тачке гледишта тзв. објективног, непристрасног посматрача - анализатора, већ из перспективе ликова у дјелу. Подударност перспективе и израза наратора и перспективе и израза ликова које он описује наводи на помисао да он ствара у одређеној зависности од фолклорних клишеа. Прилог овој тези могу бити већ поменути описи Букара:

„Глава му обла, очи велике и сијере као у ћука, десни му брк дуљи од лијевог, на раздрљенијем грудима читаво руно заковрченијех длака... (...) На ногама му поврх издртијех назувака испријечане опанчине! Колико је хладно, није обукао буковички „аљак“ но се огрнуо њим, а једну руку ставио иза оружја.“ (76-77)

У тренуцима откривања прерушеног Букара, односно у току спознаје његовог правог идентитета, читаоцима ће наратор (послије свог, тј. претходног описа), понудити опис из перспективе самих учесника у причи:

„ - А кажите ми, какав бјеше на очи тај чо'ек? - пита харамбаша.

- Бија је висок, сув, велике главе, очију сири'... Харамбаша скочи као опарен и настави:

- Један му брк бјеше дуљи од другог, је ли?... Бјеше још руњије' груди, а танкије' ногу, је ли?

- Јест! - изрече Срдарина блијед као крпа.

- Тодорина! На моју душу, Тодорина!... Нико други до Тодорина главом! - виче харамбаша пљескајући дланом о стегно.

13 Један други опис светачких слика (*Распећа* и *Посљедње вечере*), из тачке гледишта Бакоње, изгледа овако: „Иза прочеља, на стијени разапети Исус, го и ништа мањи од Кушмеља. На другој стијени вишаше слика која приказиваше гомилу људи што сједе око стола. Сви су били космати и сви осим једнога имадијаху њеки свијетли лопар око главе.“ (41)

14 Сјетимо се већ цитираног описа Букара у којем је он „једну руку ставио иза оружја“, па харамбашиног пљескања „дланом о стегно“ итд.

– Он!... Он!... Он! - вичу пандури.“ (124)

Код Матавуља се може успоставити и правило стварања надимака; као модел могу послужити надимци дати православном љекару и католичком судији, ликовима који су дошли на увиђај одмах по дојави да је манастир опљачкан и да је гвардијан на самрти.

Прво виђење (прву фокализацију) и именовање тих „лацмана“ наратор препушта, наравно, Бакоњи (који је почасно мјесто насловног лика, у суштини, добио не по главним, водећим положајима у фабуларним дијеловима романа, већ по томе што се свијет у чуђењу открива и спознаје управо из његове перспективе):

„Бакоња прихвати једну кожну торбицу коју му пружи један млад господин риђе браде, сух и живолазан.

– Ко је овај јарчић? - запита Бакоња Дундака.

– То је ликар. Чини ми се да је ркаћ, јер говори као и они.

Господа све „пркелајући“ уђоше у мнастир.

– А ова је баба - претур! - говораше Бакоња гледајући са стране старога безбркога чачура.“ (110)

Потом ће један од њих, доктор, добити и одређенији надимак; Бакоња га, наиме, пита о гвардијановом здрављу, а овај му неодређено одговора: „Е, може остати, а може и умријети.“ На то ће он: „Чудне мудрости - шапну Бакоња друговима, који се бијеху збили на вратима. – Мудра ли је ово јарчина ркаћка, збогу које сам добија триску! О, да ми га је почешати по леђима.“ (112)

Трећи назив (степен) услиједио је када је Бакоња од Грге сазнао како су доктор и судија гледали похарану цркву (при чему ваља напоменути да је Грго већ прихватио Бакоњина претходна именовања ових посјетилаца):

„Она бабетина претур и она коза ркаћка ликар [говори Грго] смијали су се гледајући онакажене свеце.

– О, она ркаћина – рече и шкргутну зубима Бакоња полазећи у цркву.“ (116-117)

Дакле, надимци доктора су сједећи: риђа брада = јарчић → јарчина ркаћка → коза ркаћка → ркаћина; генеза, пак, судијиних именовања изгледа овако: безбрки чачур = баба → бабетина претур.

У најближем сусједству ових језичких игара (и у кореспонденцији с њима) могу се посматрати и *мошиви очију* и *погледа који говоре*: код Матавуља су то поступци који најављују модерну, један нов однос књижевности спрам стварности, сасвим другачији од утилитарног и тенденциозног, а којег је пропагирао реализам. Наратор се, наиме, у једној од варијанти модерне може и „поигравати“ са описима и надимцима ликова: те игре обухватају њихова говорења, али и прекиде тих говорења, тј. њихова ћутања; њихове артикулисане исказе, али и њихове невербалне језике - мимику, гестикулацију и тактилне моменте. У тим описима и објашњењима често се релативизују устаљене категорије морала, богатства,

образованости, пјесничког стварања, успјеха у каријери, историјских и националних узора, и сл. Језички артизам, као супротност научним теоријама о средини или наслијеђу, као алтернатива истинитости и објективности, артизам итекако продуктиван у стварањима ликова и у њиховим именованима, видљив је и у поступку када *очи говоре* умјесто нијемих ликова (и када то види само један играч, дух који се зове наратор или писац).

Баш као што у приповиједи *Нашљедство* „разговарају“ Антун Беркас („висок, снажан, танких, риђих бркова, под којима се бјеласаху вучји зуби“) и судски тамничар Борко:

„У судском ходнику затекоше гомилу сељака, а међу њима тамничара Борка, који управу поглед на факина, као да му каже: ‘А ти си то, голу-бе? Одавно ми нијеси био у гостима!’ А Антунов поглед као да одговори Борку: ‘Боље је лежати и у шљепићу, под твојим кључем, него иначе бити у твојим канџама!’ – Јер, пупави Борко, бијеле коже и његоване браде, као какав савјетник, даваше новац на камату.“ (V, 516)

TRANSFORMATIONS OF NARRATIVE STRATEGY IN SERBIAN PROSE IN 19TH CENTURY

Summary

Out of a multitude of narrative strategy (being defined as mimetic, stylistic and compositional norms in building a literary work) there emerge as distinctive ones *the characterizations with eyes and the looks that say*. In the examples established in the work written by Jakov Ignjatović, Janko Veselinović, Laza Lazarević, Svetolik Ranković and Sima Matavulj, the procedures are to be perceived as transformable variations as well as methods of producing a literary work. Their meanings, though just but indicated, can nevertheless be indicative of poetics within the frames of which the foregoing authors produced their literary works.

Mladenko Sadžak

Александар Б. НЕДЕЉКОВИЋ
Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет

НАСТАНАК НАУЧНОФАНТАСТИЧНОГ ЖАНРА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Прва српска научнофантастична драма, *После милијон година* Драгутина Ј. Илића из 1889, уједно је и прва СФ драма у историји света, али, овај фантастичан стваралачки успех је остао без одјека у српској културној средини, добрим делом и због игнорисања критичара попут Скерлића. Свет за њу није сазнао, није изведена на позорници ни у Србији (све до 1995), а камоли у свету, а на енглески није преведена ни до данас. Године 1902. Лазар Комарчић објавио је СФ роман *Једна угашена звезда*, али и то је у српском културном амбијенту остало без одјека и без успеха. Након тога настаје празнина од око шест деценија, а онда је од 1970. до 1995. време великог полета и стваралачких успеха српске СФ књижевности. Настало је тада стотинак СФ прича врхунског књижевног квалитета, које заслужују да се академски проуче. Недавно објављена књига др Бојана Јовића брилијантно обрађује рађање СФ жанра код Срба, до 1928. године.

Кључне речи: научна фантастика, драма, жанр, Драгутин Илић

Наш рад о настанку научнофантастичног жанра у српској књижевности свакако је засенила књига др Бојана Јовића *Рађање жанра: почеци српске научнофантастичне књижевности*,¹ која је изашла из штампе, у време кад је овај рад већ био написан. Моја ранија књига, *Историја српске научнофантастичне књижевности*, из 1989. године, била је, једно фановско самоиздање, сасвим скромно, једна свешчица са 46 (куцаних) страница², док је Јовићева књига блиставо научно дело, рад врхунског квалитета, прва академска књига икада објављена о српској научној фантастици; додуше, у тиражу од само 300 примерака, који је скоро у целости разграбљен и пре него што је стигао до иједне књижаре. Готово би се могло рећи да је сасвим довољно да прочитамо Јовићеву књигу, па да знамо сасвим довољно о настанку српске научне фантастике, чиме би овај рад постао непотребан! Погледајмо, ипак, тему из перспективе пре објављивања Јовићеве књиге.

Само шест година после коначног ослобођења Београда од турске окупације, у том граду је објављен роман „*Путовање у средину Земље*“, од Жила Верна, с француског Ј. Ђокић и А. Антић, правници III године, прештампано из *Будућности*, Београд, Штампарија Н. Стевановића и

1 Бојан Јовић, *Рађање жанра, почеци српске научнофантастичне књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006.

2 Александар Б. Недељковић, *Историја српске научнофантастичне књижевности*, Самоиздање, Београд, 1989.

Дружине, 1873³. Био је то огроман цивилизацијски успех Србије: тек што се један део, централни део српства коначно отргао из зарђалих ланаца једне медијевалне, феудалне, источњачке тираније, удахнули смо довољно слободе да отворимо очи и погледамо у будућност. Али, на несрећу, нисмо и наставили тако.

Први прави научнофантастични (скраћено: СФ) роман свих времена објавила је 1818. године Мери Годвин Вулстонкрафт Шели, за коју би се могло рећи да је мајка научне фантастике. То је роман *Франкеништајн*, чији пуни наслов гласи *Франкеништајн, или, модерни Прометјеј*.⁴ Било је у следећим деценијама других СФ аутора, међу којима се истичу у Америци Едгар Алан По, који је писао приче хорора, фантазије, и научне фантастике, а у Русији принц Владимир Одојевски. Али, највеће је СФ успехе у том времену постигао француски писац Жил Верн, који је, после неких својих спорадичних ранијих покушаја, 1863. године објавио роман *Пет недеља у балону*, и тиме отворио серију својих блиставих књижевних успеха – *Пути у средишње Земље* (такође 1863; видимо да су Срби превели тај роман тачно десет година касније), *Путовање на Месец* (тј. *Са Земље до Месеца*; 1865; човек ће стварно отпутовати на Месец тек 104 године касније), *Двадесет хиљада миља под морем* (1870; нуклеарне подморнице су стекле ту способност, тако дуге непрекидне пловидбе без изласка на површину, тек стотинак година касније), итд.

Први српски аутор научне фантастике појављује се 1889. године. То је Драгутин Ј. Илић⁵.

Драгутин Ј. Илић, рођени брат песника Војислава Илића, написао је и многа друга дела, а био и прилично политички активан, због чега је имао и извесне потешкоће. Драгутинов отац био је секретар Светоандрејске скупштине, једно време и министар правде. Драгутин је имао тројицу браће који су се сви, такође, бавили књижевношћу. Драгутин Ј. Илић запамћен је као песник, романијер, драматичар, критичар и есејиста, преводиоца, и уредник седам часописа.⁶

Године 1889. Драгутин Ј. Илић објавио је у часопису „Коло“ своју СФ драму *После милијон година*.⁷ То је прва права научнофантастична драма икада објављена игде на свету.

3 Жил Верн, *Путовање у средину Земље*, Превели Ј. Ђокић и А. Антић, Штампарија Н. Стевановића и дружине, Београд, 1873.

4 Mary Godwin Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, the 1818 Text, Marilyn Butler, editor, Oxford University Press, Oxford, 1998. First edition was 1818.

5 Не треба га мешати са другим Драгутином Илићем, а то је Драгутин Илић Јеја, српски писац из много каснијег времена.

6 О њему је његов биограф Реља З. Поповић писао, 1931. године: „Старији Београђани и сада се живо сећају прослављеног писца *Јаквинше* из тога времена како, прав и висок као бор, с великим калабреским шеширом на глави, поносито хода Васином улицом, вазда окружен гомилом својих поштовалаца.“ (Реља З. Поповић, *Драгутиин Ј. Илић, 1858–1926, Живо и рад*, Народна штампарија, Београд, 1931, 7)

7 Драгутин Ј. Илић, *После милијон година*, Драма, часопис „Коло“, Београд, 1889.

У Енглеској се после тога појавио писац Херберт Џорџ Велс, али он је више волео да буде познат само по иницијалима и презимену, дакле: Х. Џ. Велс. Рођен је 40 година после Жил Верна (Верна 1828, Велс 1866), а своје прво и можда најважније СФ дело, новелу *Времејлов*, објавио је 1895. године⁸ – шест година после СФ драме Драгутина Ј. Илића.

У драми, два човека, отац и син, доспевају милион година у будућност, и налазе свет врло моћних али и дехуманизованих „духољуди“ који лако путују између планета, али тешко проналазе у себи макар и мало доброте или саосећања. Ова драма је по свему аутентична, права научна фантастика; у погледу њене жанровске припадности, дакле, нема никакве дилеме. Требало је да стекне светску славу још онда, али није стекла ништа. Није чак ни изведена. Српска културна средина није се отворила према будућности. Прво извођење било је тек 1995. године, у Народном позоришту у Београду, дакле, са закашњењем од 106 година. Није ни до данас преведена на енглески, нити иједном изведена на енглеском, игде у свету, мада би нам то био први задатак, ако бисмо иоле хтели да афирмишемо своје културно наслеђе у овом жанру.

Светску славу стекао је деценијама касније Чех по имену Карел Чапек, који је на територији која се тад звала Чехословачка објавио, 1920. године, драму *Р. У. Р. – Росумови универзални роботи*. Она је већ 1921. године изведена на позорници, 1923. објављена на енглеском у Енглеској и (за себно, нешто другачије издање) у Америци, и одмах је и изведена на Западу; утицала је на Олдоса Хакслија који ће десетак година касније објавити *Врли нови свет* (1932).⁹ Овом драмом Чапек је свету дао реч „робот“, која до тада није постојала, а коју је извео из словенске речи „работа, робота“ која је сродна речи „роб“, а означавала је тежак рад или принудан, ропски рад. Реч робот је, дакле, словенског порекла, мада је читав свет осећа као енглеску, као америчку штавише.

У чему је тајна Чапековог успеха, а Илићевог останка у мраку? У превођењу на енглески, и у пласирању на западну, светску, јавну сцену, наравно, али прво у успеху код куће. У Србији, Драгутин Ј. Илић са својом драмом о будућности није прошао, игнорисан је, Србија није хтела будућност. Хтела је прошлост.

Друго српско СФ дело је роман *Једна угашена звезда* из 1902. године.¹⁰ Аутор је Лазар Комарчић познат и по надимку Комарица, зато што је из бројне фамилије Комарица¹¹. Жанровски, овај роман је проблема-

8 H. G. Wells, *Time Machine*, Richard Clay & Sons, Ltd., London, 1895.

9 Aldous Huxley, *Brave New World*, Chatto & Windus, London, 1932.

10 Лазар Комарчић, *Једна угашена звезда*, Штампарија Д. Димитријевића (Иван Бегова улица бр. 1), Београд, 1902. Репринт (фототипско издање): Друштво љубитеља фантастике „Лазар Комарчић“, lazarkomaric@yahoo.com, Београд, 2006.

11 Та реч је, по предању, у вези за појмом „комарник“ што би значило подрум у коме се чува храна. Лазар Комарчић рођен је 1839. године у некадашњем старом Расу, а данас Санцаку, у планинском селу које се тада звало Глог (а данас Бучје), близу Прибоја на Лим. Живело се под тиранијом оснионих ага и бегова. Турци су му срушили кућу

тичан, добрим делом је фантазија, али има и јаке елементе СФ који преовлађују, па се дело ипак може сврстати у СФ.

Протагониста у роману *Једна угашена звезда*, један београдски љубитељ астрономије, одлази једне вечери у зграду познату као „Грађанска касина“ и слуша предавање из астрономије, али је разочаран саставом публике (углавном трговци и чиновници), која додуше жели знање, али се у астрономију сасвим слабо разуме. Он се враћа кући, легне да спава, а у сан му долази дух великог научника Лапласа, који га води на астрално путовање кроз свемир. Оваквих романа било је и раније, на пример, код аутора по имену Камил Фламарион (кога је Лазар Комарчић читао, што на импресуму и сам истиче, а помиње и астрономске књиге на које се ослонио). Метод путовања, дакле, није научни, али приказана астрономија је сасвим у складу са научним знањима оног времена.

После Комарчића, у српској научној фантастици настаје огромна празнина, од око шездесет година. Критичари су игнорисали *Једну угашену звезду*; тај роман није нимало допринео Комарчићевој каријери, напротив. Деценије су пролазиле, свет се јако брзо мењао, а српске научне фантастике није било. Понека трунчица може се наћи, додуше, код Станислава Винавера. Осим тога, научник Милутин Миланковић, који је дао знатан допринос у проучавању планета у Сунчевом систему, објавио је 1928. године једну веома занимљиву научнопопуларну књигу, која је омиљена код читалаца и данас, са елементима научне фантастике, *Кроз васиону и векове*. У овој књизи, која има епистоларну форму, наратор се писмима обраћа једној госпођици и на тај начин је води на путовање маште, кроз космос, и кроз разна времена. Али, то није СФ роман. Године 1938. појавио се српски несумњиво СФ роман *Свети под маском*¹² (мисли се на гас-маску) у коме се предсказује да ће доћи до новог светског рата, што се већ следеће године и остварило; али је аутор Станко Кукић очајно слабо писао. То је сасвим аматерска проза, лоша, данас нечитљива. Тек око 1970. године у Србији почиње узлет и полет научне фантастике, који ће потрајати око четврт века, и донети велике стваралачке резултате.

Због чега је после изванредног постигнућа Драгутина Ј. Илића и после Комарчићевог романа, настала таква празнина, таква провалија, више

и ухапсили оца, а његова мајка Спасенија остала је да сама чува четворо деце у некој колиби која им је раније служила само као помоћна остава. Лазар је после многих догађаја прешао у Београд и постао новинар, али онда се догодио инцидент код Чукурчесме. Један осииони Турчин је, да би наточио воду преко реда, убио једног српског дечака; народ је реаговао на ово убиство, а онда су Турци са Калемегдана, из топова, отворили ватру по Београду. Лазар је био на барикадама, бранио је Београд, али једно турско ђуле га је погодило и однело му средња три прста десне шаке, тако да је од тада на десној руци имао само палац и мали прст. Наставио је да ради као новинар, али грдно се мучио да држи перо тако, само палцем и малим прстом; тако писати, било је веома болно.

12 Станко Кукић, *Свети под маском*, Издавачка књижарница Радомира Д. Ђуковића, Београд, 1938.

од пола века без овог жанра у српској књижевности? Објављивани су и Жил Верн, и Х. Џ. Велс, али евидентно су схватани као авантуристичка литература за децу. Нису за ово криви само критичари, као што је Јован Скерлић. Кривица је шира. Укупан српски културни идентитет окренуо је своје погледе ка прошлости, помно избегавајући да погледа у будућност. Провели смо главнину двадесетог века имајући очи само на леђима. Монархија није била нешто много вољна да погледа у будућност; а ни Црква као да се није журила да гледа у том правцу. Изгледа да смо схватили српство као једну велику прошлост. И у послератно, Титово време, није се смело постављати питање шта ће са Југославијом бити, могли сте и у затвор dospети због тога као „непријатељ социјализма“. Нарочито је било зазорно, и режиму непријатно, упитати шта ће бити после Тита; али постојало је ту и нешто шире. На неки начин, Срби као да су имали колективну интуицију – да нас има много више у прошлости него у будућности. У новије доба, Јован Деретић у својим књигама *Историја српске књижевности*¹³ и *Српски роман 1800–1950*¹⁴ помиње и Драгутина Ј. Илића и Лазара Комарчића, али их не помиње као ствараоце СФ жанра, не види их као научнофантастичаре. После једне конференције у Српској академији наука и уметности, 1989. године излази чувени зборник *Српска фантасстика*,¹⁵ али је он скоро у целости о фолклорној фантазији, то су виле, акрепи, караконцуле(...), а не научна фантастика. Присутан је на конференцији био – и са мном разговарао – велики хрватски и светски теоретичар научне фантастике, професор Дарко Сувин, а његов реферат¹⁶ у том зборнику јесте баш о научној фантастици, али о научној фантастици уопште, а не о српској. Уз дужно поштовање према професору Сави Дамјанову, морам рећи, његова позната књига *Корени модерне српске фантасстике*,¹⁷ коју је објавила „Матица српска“ 1988. године, опет претежно о фолклорној фантазији, не о СФ. И до данас остају у нашој академској средини рецидиви једног става, да је за нашу каријеру повољно да проучавамо фолклорне приче о вилама и аветима, акрепима и караконцулама, а да научна фантастика не доноси академски углед, зато што је научна, зато што би се много што-шта из ње могло једног дана и остварити, догодити, па, дакле, „није књижевност“.

Почев од, приближно, 1995. године, настаје период великог посустајања научне фантастике, и у Србији и у свету. Трећи светски рат, онај атомски између Русије и Америке, који смо својевремено очекивали из дана у дан, није се догодио. Ванземаљци, које смо очекивали, нису дошли, нити је игде у свемиру откривен ма и најмањи доказ о њиховом постојању;

13 Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд, 1983.

14 Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Нолит, Београд, 1981.

15 Предраг Палавестра (уредник), *Српска фантасстика. Најприродно и нестварно у српској књижевности*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989.

16 Оп. cit, стр. 49-55.

17 Сава Дамјанов, *Корени модерне српске фантасстике*, Матица српска, Нови Сад, 1988.

додуше није нађен, нити икада може бити нађен,¹⁸ доказ да не постоје. Еколошка катастрофа од које смо толико зазирали није се догодила, свет није бетонан и асфалтиран нити је наступило велико изумирање живих врста због наше индустрије, не теку реке пуне киселине и отрова, напротив, широм света донети су еколошки закони. Нисмо се настанили у свемиру, само двоје астронаута се вртело у орбити изнад наших глава и док смо ми у Крагујевцу разговарали. Ови, и неки други велики мотори научне фантастике угасили су се.¹⁹

Време је да се испод научне фантастике деветнаестог и двадесетог века, српске и светске, подвуче црта, и да се у једној мало смиренијој атмосфери сагледа шта се у тој области књижевности постигло, а шта не.

Срби су написали десетак солидних СФ романа, али никада ниједан одличан. Морам поновити: још никада, ниједан српски аутор није написао заиста одличан научнофантастични роман. Али, настало је стотинак српских СФ прича које су врхунског квалитета, по својој књижевној, а и жанровској вредности: то су дела врхунске светске класе. Те приче свакако заслужују да се академски проуче. Нама је, дакле, потребан Институт за српске футурске студије, који би се систематски, научно, бавио проучавањем наше будућности. Нећемо ваљда и сада, на почетку трећег миленијума, да гледамо само у прошлост? Погледајте какве су биле последице тога у нашем несретном, катастрофалном двадесетом веку: ишло се главом у зид поново па поново, изгнуло се грдно и невероватно, милиони

18 Разлог за ово је у немогућности извођења такозваног негативног доказа за тако нешто. Ако се постави питање, рецимо, да ли негде у Србији у неком стогоу сена постоји једна златна игла, ми бисмо могли почети потрагу, па, ако нађемо златну иглу, то је позитиван доказ, доказ „да да“, да нешто постоји. Али, доказ „да не“, дакле доказ да такве игле нема, могли бисмо извести само ако бисмо прегледали, истовремено или у неком разумном року, баш све стогове сена у целој Србији, веома помно, и уверили се да златне игле нема. Аналогно томе, да бисмо доказали да жива бића постоје негде другде у свемиру, било би довољно да их на једном месту, у једном тренутку, нађемо. То би се, још, и могло десити, једног дана, кад-тад. Али негативан доказ би захтевао да прегледамо све галаксије, све звездане системе, све планете у свемиру, да завиримо буквално испод сваког камена, и уверимо се да нигде нема ничег живог. У свемиру, међутим, има више од 100 000 000 000 000 000 планета (то је сто милијарди милијарди, тј. десет на двадесети), а да бисмо до оних удаљенијих уопште и стигли, требало би нам много милијарди свемирских бродова и много милијарди година путовања блиско-светлосном брзином, или трилиони година, сада достижном брзином – а за то време би се свемир знатно изменио, многе милијарде звезда би се угасиле (али то често буде путем огромне експлозије, која уништи читав планетарни систем, а зове се нова, или супернова, или још јача, хипернова), многе милијарде нових звезда би настале, а око њих нови планетарни системи, итд, тако да је у овом случају задатак извођења негативног доказа сасвим безнадежан, потпуно недостижан.

19 Можда су неке велике катастрофе избегнуте донекле и захваљујући широкој цивилизацијској свести о тим опасностима. У овоме је и СФ дала неки допринос, приказујући шта би се могло десити. Међутим, догодиле су се неке друге чудесне ствари, које ми, који се бавимо научнофантастиком, нисмо уопште предвидели, нисмо ни слутили: данас свако има мобилни телефон, што је малтене еквивалент телепатије, и свако има код куће компјутер чија је снага запањујућа у односу на оно што је постојало око 1950. године, и сви се можемо свакога дана служити Интернетом...

мученика су без жаљења дали живот за Србију, а изгубило се скоро све, што се хтело сачувати, и што је најгоре, знатно је сада нарушен и морални углед српства пред светом. Зар ћемо и опет тако? За почетак, хајде да размислимо колико је времена прошло од Св. Саве (који је много постигао, и много тога основао, али, запазимо, није основао универзитет, иако су тада у свету већ увелико постојали универзитети.) Прошло је приближно осам векова, зар не? Погледајмо исто толико напред. Да ли ће нас уопште бити, на почетку двадесет деветог века? Да ли мислите да ће се кроз 800 година у Крагујевцу говорити српски?

Наравно да бисмо лако могли нестати, ако то дозволимо, ако не размишљамо о будућности.

Поменућу две најбоље српске СФ приповетке настале до краја 2000. године, дакле, настале у 19. и у 20. веку. Ако бисмо изоставили из разматрања приче објављене у ових последњих шест година, колико смо зашли у трећи миленијум – а није их било много – могли бисмо рећи да су то две најбоље српске СФ приче свих времена.

Најбоља српска кратка СФ прича у та два века, барем колико је мени познато, јесте *Исток* чији је аутор Илија Бакић, из Вршца. У овој причи је приказана једна другачија историја, која се лако могла десити. У њој, на крају Другог светског рата Црвена армија ослобађа, тј. запоседа не само Берлин него и Париз, Рим, Мадрид, целу Европу. Ова прича објављена је у Кикинди, у часопису „Северни бункер“, 2000. године.²⁰

Најбоља српска дуга СФ прича у та два века, опет, колико је мени познато, јесте *Равнодушности црвеног Сунца*.²¹ Аутор је Миодраг Б. Миловановић, са Новог Београда, инжењер водопривреде. Прича је објављена 1996. године, али само у фанзину (тј. интерном билтену књижевног клуба; дакле у аматерској публикацији) „Емитор“, у броју 260. Тираж је био, цитирам из тог броја, „онолико колико Љуба успе да фотокопира а да га шеф не примети“. (Мисли се на једну личност из српских СФ кругова, Љубомира Д. Дамњановића.) До данас, колико знам, није настало друго издање, ништа што би могло ићи у књижаре. У овој причи, једна девојка из будућности, у којој се српство гаси, успева да кришом употреби времеплов и врати се у српску прошлост, да би разговарала са Савом Текелијом, у нади да измени и побољша један моменат српских политичких преговора са иностранством па и читав ток српске историје деветнаестог и двадесетог века. Али...

На крају, питање разграничења између СФ и других жанрова фантастичног.²² Оно је заправо, у суштини, једноставно. То није питање стила или форме, него садржине.

20 Илија Бакић, *Исток*, часопис „Северни бункер“ бр. 6, Кикинда, новембар 2000, 16-17.

21 Миодраг Б. Миловановић, *Равнодушности црвеног Сунца*, фанзин „Емитор“ (интерно гласило, не за јавну продају, клуба „Лазар Комарчић“), број 260, Београд, јуни 1996, 3-25.

22 Постоје итекако и српска фантазија, и српски хорор, штавише постигнути су и у тим жанровима знатни књижевни резултати.

Ако се као оквир за новум приче поштује научни начин размишљања, научни поглед на свет, и оно што је „познато да је познато“, и уколико се одступања од научног знања бране опет аргументима научне врсте, онда је то научна фантастика, а зато се и зове тако; а по својој природи она је претежно усмерена на будућност, јер жели да зна и види више него што наука данас зна, а наука ће, наравно, више знати – у будућности. Будућност је главни природни амбијент научне фантастике.

Ако се научни поглед на свет напусти, ако се појави магија, чаробњаци са чаробним штапићима, или рецимо принцеза која је омађијана да ноћу буде жаба, ако се појави дакле оно за шта је признато и јасно да је немогуће, онда је то фантазија, или, на енглеском, *fantasy*, која може бити религијска, или фантазија мача-и-врача, или дечја фантазија (бајка) итд. Фантазија је због својих медијевалних садржинских елемената природно оријентисана претежно ка прошлости, али, дечја фантазија, тј. бајка је обично у некој сасвим неодређеној прошлости, изван историје, заправо изван реалног времена.

А ако је поента и главна садржина приче страва, патња, деформација или масакрирање тела и духа, крвопролиће, бол, ужас, онда је то хорор, па се зато и зове тако; питање временског амбијента (прошлост, садашњост или будућност) у хорору је ирелевантно, јер је гроза увек гроза, па ипак, главнина хорора природно налази своје место у појединим ужасима прошлости; такође у јазбинама разних секти и абнормалних појединаца данашњице, а у злоупотребама модерне медицине, и сличним данашњим ужасима; а не у будућности.

Ови садржински елементи се у многим књижевним делима донекле мешају или преплићу, има и граничних случајева, али, ипак, несумњиво је да та три жанра постоје, да су главнином својих корпуса оделити један од другог, и у принципу је сасвим јасно који је који.

THE BIRTH OF SF GENRE IN SERBIAN LITERATURE

Summary

The first Serbian science-fictional drama, *After a Million Years*, published by Dragutin J. Ilić in 1889, is actually the first SF drama ever written anywhere in the world, but this splendid creative achievement remained without any echo in the Serbian cultural milieu, partly because it was ignored by critics such as Jovan Skerlić. The world did not hear of the existence of this drama, it was performed on stage in Serbia only in the year 1995, it was never performed on stage in the Western world, and in fact it is still not translated into English. In the year 1902 Lazar Komarčić published his SF novel *One Extinguished Star*, but this, too, remained without an echo in the Serbian cultural environment. After this, there is a void, lasting about sixty years. But, from approximately 1970 to 1995 there was a great upswing in Serbian SF writing, it was a time of great enthusiasm; about a hundred SF stories of supreme literary quality were written, and they deserve to be studied academically. Recently published book by Dr. Bojan Jović splendidly illuminates the birth of SF genre in Serbian literature, until the year 1928.

Aleksandar B. Nedeljković

Милена СТОЈАНОВИЋ
Београд, Институт за књижевност и уметност

УТИЦАЈ ЖАНРА НА ПРИКАЗИВАЊЕ ЖЕНСКИХ ЛИКОВА У ПРИПОВЕТКАМА И ДРАМАМА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Приповетке и драме Борисава Станковића спадају у сам врх српске књижевности. Психолошка продубљеност ликова, севдах и дерт, трагична судбина појединца у сукобу са патријархалним обичајима – само су неке од карактеристика које је Борисав Станковић унео у српску књижевност касног реализма. Женски ликови у његовим делима сагледавани су са различитих аспеката. Питање које до сада није истражено, или бар није довољно истражено, тиче се утицаја жанровских карактеристика на приказивање женских ликова. Рад има за циљ да покаже да ли и на који начин елементи жанра, драмског, односно приповедног, утичу на избор и коришћење књижевних поступака у грађењу женских ликова у Станковићевим приповеткама и драмама.

Кључне речи: приповетка, драма, књижевни лик, женски лик, жанровске карактеристике

*Писаши је шеже него ораши.
Писаши је бесконачно шешко.
Треба све рећи, шреба све рећи,
а како да се каже?
(Борисав Станковић)*

*Дело ствара за себе
своја власништва правила.
(Ален Роб-Грије)*

Када је реч о књижевности српског реализма, као једну од његових основних карактеристика историчари књижевности истичу преовладавање прозе и стављање поезије у стиху у други план. Међутим, поезије је у реализму итекако било, само што је остварена у другачијим жанровским формама од оних у којима смо навикли да је читамо: у приповеткама, романима и драмама. „Књижевно дело Борисава Станковића“, како истиче Љиљана Пешикан-Љуштановић, „без обзира на то у коју га књижевну епоху или правац смештају његови многобројни изучаваоци – несумњиво превратничко (...) Борисав Станковић битно преобликује српску приповетку, роман и драму.“¹ Јован Скерлић је, не без разлога, Бору Станковића назвао *лирским реалистом*. У његовим делима реч је о непрестаном креативном прожимању различитих жанрова и књижевних

¹ Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Борисав Станковић – између традиције и модерности*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига LIII, СВЕСКА 1-3/2005, Матица српска, Нови Сад, 431.

врста. Оставићу по страни проблем „жанровске хибридизације“ каква је честа у Станковићевим књигама и за илустрацију ћу узети две „чисте“ форме: приповетку и драму.

О прозним, као и о драмским делима Боре Станковића, доста је писано у нашој литератури, нарочито када је реч о женским ликовима, при чему је Борина способност да као аутор проникне у психологију својих јунакиња упоређивана са Флоберовом. Међутим, недовољно је, или бар не са овог аспекта, истраживан утицај жанровских карактеристика на приказивање Станковићевих женских ликова. Свим Бориним јунацима, и мушкарцима и женама, заједничко је мучно и болно сукобљавање са патријархалним светом у коме су живели, али много више и упечатљивије, и сукобљавање са самим собом, са својим спутаним жељама, са севдахом и дертом који се осети онда кад човек остане сам, дубоко у мраку властитог бића. Насупрот младости и илузија, снова са којима се одрасло, његове јунаке у сусрету са реалним животом дочекују сурова стварност, патријархална правила, бол и туга. Исти је случај и са женским ликовима. Бора Станковић непосредно приповедање врло често замењује атмосфером и сликом, интонацијом и ритмом. Његова проза, посматрано са аспекта женских ликова, јесте, пре свега, проза спутане еротике. Станковићева реченица, врло често муцава, реченица која не одговара у потпуности синтаксичкој норми, има врло прецизну улогу у приказивању ликова „изнутра“, у сликању њихових карактера и душевних ломова. Готово сви Борини јунаци умиру два пута. Пре физичке смрти, они умиру онда када нестану љубав, младост и лепота, кад се угаси унутрашњи узаврели живот, како је приметио Велибор Глигорић.² Често сами јунаци изазивају ту прву, за њих важнију смрт. Дobar пример за наведену тезу јесте сцена из романа *Газда Младен* у којој Јованка наговара Младена да се ожени: „Можда, сигурно зато да, кад загрли жену, разочара се, онда се сети, осети сву разлику, лепоту њених прсију, њена лица, уста, очију које није хтео.“³

Бора у свим делима има један тип лепотице: она је једра, пуних плућа, облик мишица, витког стаса, крупних очију, влажних и страсних усана, тешке бујне косе и белог врата. Свима је заједничка и болно уздржавана чежња и неоставарена љубав.

Приповетка *Увела ружа* је жанровски врло специфична по томе што је писана у форми дневничког записа, са лирским елементима.⁴ Припо-

2 Велибор Глигорић, *Поезија у делу Борисава Станковића* у: Б. Станковић, *Стиари дани. Божји људи*, Сабрана дела Борисава Станковића, I, „Просвета“, Београд, 1970, 66.

3 Борисав Станковић, *Газда Младен. Певци*, Сабрана дела Борисава Станковића, V, 105.

4 Бора Станковић је приповетку *Увела ружа* у поднаслову жанровски одредио синтагмом „Из дневника“. Осим приповетке *Увела ружа* која је објављена у збирци *Из старој јеванђеља*, постоји још једна верзија под истим насловом која није у писаној дневничкој форми и у којој се могу препознати неки од мотива обрађених у приповеци. Такође, у тој се верзији јунакиња не зове Стана него Паса. И поред извесних

ведање прати препознатљиву, очекивану станковићевски линију развоја женског лика. Станина судбина суштински се не разликује од судбине Ташане, Софке, Ленке, Цвете, мајке. Бора прати Станино одрастање, трансформацију из симпатичне комшинице која је стално у кући, до заносне лепотице чија близина пали ватру која сагорева изнутра. Станин лик не само да је пластично описан него је и психолошки продубљен. Пажљиво су уочена и прецизно описана сва она психолошка нијансирања којим је баш она издвојена из мноштва сличних сеоских девојака, сва она треперења која осети када се Коста (приповедач) врати кући да ту проведе распуст, сво нестрпљење да што пре дотрчи преко дворишта кад је његова нана позове да нешто помогне. Њена лепота описана је посредно, описом утиска који оставља на приповедача. Овај поступак користили су многи писци, почев од Хомеровог описа Хеленине лепоте. Исти поступак Станковић користи и описујући Тодин лик у приповеци *Прва суза*. Посебну димензију Станковићевим женским ликовима даје њихово постављање у конкретан контекст, у атмосферу старог патријархалног Враћа. Оно што Борине јунакиње издваја из средине јесте њихова лепота. Није погрешно рећи да је овај мотив уклете лепоте у дослуху са истим мотивом из народних песама и веровања. Враћање у средину из које су покушале да „побегну“ увек је условљено патњом и несрећним животом који обично започиње удајом за наметнутог младожењу. Јунакиња се враћа у оквир патријархалне породице, рађа децу, ћерке које ће доживети исту судбину, и точак неминовности, само накратко заустављен, наставља да се окреће у истом смеру. Станковић у *УVELOЈ ружи*, али и у другим, краћим приповеткама (*У ноћи*, *Прва суза*, *Тетка Злајца*, *Покојникова жена...*), за грађење женских ликова врло често користи поступак дескрипције. Дијалози су шутири, недовољно развијени, „муцави“, сасвим у складу са општом идејом његових дела, идејом да је немогуће променити судбину нити се супротставити патријархалним правилима.

Када је реч о драми, у први план долазе другачији приповедачки поступци. Пре свега, реч је о могућности непосредног деловања ликовва. Када су у питању женски ликови, ова је могућност недовољно искоришћена. Разлог није у пишевој немоћи, већ у опредељењу да се пасивношћу женских ликова прикаже и њихова пасивна улога у одлучивању о сопственој судбини и животу, тако да се може говорити о пасивности ликовва као о специфичном књижевном поступку. Неминовност Коштанине судбине иста је као и Станина судбина из приповетке *УВЕЛА ружа*. Међутим, оно што је занимљиво јесте да је та неминовност „испричана“ на сасвим другачији начин и потпуно другачијим приповедним средствима.

сличности и чињенице да потичу од истог писца, ове се две верзије ни у ком смислу не могу поистоветити, па је у моје разматрање ушла само званична верзија *УВЕЛЕ руже*. Друга верзија објављена је као нека врста апендикса у: Борисав Станковић, *Кошћана, Газда Младен, УВЕЛА ружа* (приредио Драгољуб Влатковић), Рад, Београд, 1978, 233-243.

Наиме, док је Станин живот приказан хронолошки, акцентовањем конкретних догађаја везаних за њен лик, дотле је Коштанина судбина приказана посредно. Епизодни ликови Рецеповице (која и није драмски лик у правом смислу, већ постоји само као Миткетово сећање), Коштанине мајке Салчета и Миткетове неименоване жене (ни она се не појављује у драми) имају важнију улогу него што на први поглед изгледа. Увођењем ових ликова, заправо појединих детаља из њиховог живота, Станковић гради Коштанин лик и њену судбину подиже на ниво општег, свесно желећи да конкретну жену књижевно трансормише у метафору страдања и дерга. Митке, опијен Коштанином песмом, хвали њену лепоту, али ипак каже да „поубава беше Рецепбеговица“:

„Руке више главу фрљила, косу црну, филдиш, расипала око себе и – чека ме! Гледа у врата, гледа како би ме одма, још од праг, с’с своје пусте црне очи опила, изела... Гледа, чека ме и поје:

Рифинсџинде он алма

Беш и ал, деш и алма!

(Ушњаје. Коштани) Туј, Коштан, и само туј песну да ми појеш! Минтан да скинеш: руке горе, више главу...

СТОЈАН (*прекида га*): А, не тако, бато! Срамота је! Мати јој је ту, отац, ми...

МИТКА (*раздраган, занесен*): Немам ја, бре, лошу премислу на њума. Татко могу да ву биднем. Тики – мило ми!

(...)

А њума [Рецепбеговицу – прим. М. С], после, живу гу у врећу врзали и у Мораву фрљили.⁵

Време у коме су Митка и Салче били млади, давно је прошло. Коштани чека иста судбина као и њену мајку:

„Салче, стара ђидијо, мори! Видиш ли? А *наше* к’д беше? К’д мо овакој млади и убави бесмо? Свири, мори, и пој, зашто ће те убијем! Ће те закољем, само да те не гледам такој стару и збрчкану. Де онуј нашу, стару, мекамлијску: како за младост и лепотињу срце гори и изгори...“⁶

„А и твоје, беше много! Него с’г и ти остаре, испече се. (*Одбија је руком.*) Тргни се у страну, да те не гледам, зашто кад тебе гледам, мислим много на себе.“⁷ Нема потребе да се до краја описује Коштанина судбина (и сама форма драме то не дозвољава), јер се већ унапред зна да ће завршити као и Салче. Посебно је занимљива реплика у којој Митка описује своју жену: „Од брашно и тесто очи ву се не видив.“⁸ Један од најважнијих мотива за разумевање Станковићеве поетике, дат је у овој, наизглед успутној, примедби. Управо очи, односно, душа жене, јесте оно чега

5 Борисав Станковић, *Коштанина, Ташана, Јовча*, Сабрана дела Борисава Станковића, књига пета, ИП „Београд“, Београд, 1991, 29-30.

6 Исто, 26.

7 Исто, 30.

8 Исто, 48.

је Митка у браку жељан. И Софка, у роману *Нечиста крв*, свесна је да се трагична судбина жене понавља из генерације у генерацију и да је немогуће променити је. Илустрације ради, ево цитата из романа: „И ко зна, нека њена чукунука, која ће се можда звати и Софком, биће сигурно онако лепа, бујна, као што она беше, а овако ће и свршити, овако ће за све њих платити главом и њу, Софку, бабу своју, проклињати и кости јој у гробу на миру не остављати.“⁹

Коштана није, као што би се очекивало, најактивнија у сценама када пева и кад песмом изражава своја осећања и однос према свету, нити у сцени када моли да је не удају, већ у тренутку када Стојан хоће да је ожени. Она каже: „Нећу! Не могу! Код тебе! Зар само код тебе? И само хаџију, оца твога и мајку твоју да дворим и служим? Да пред њима клечим и ноге да им перем? Из собе да не изађем, већ само ту да седим, ћутим, трпим? (*Изван себе.*) Ох! А кад ноћ падне, месечина дође, сан ме хвата, око се шири, снага разигра... шта онда?... Зар да се не мрднем, из собе изађем, већ само ту да седим, ћутим, гледам у месечину... А ноћ дубока, месечина иде, греје, удара у чело, главу... пали... шта онда? (*Одлучно.*) Ох, нећу! Убиј ме! Нећу! Ево, убиј!“¹⁰ Док изговара ове речи, Коштана заправо показује суштину свог бића. Мало ниже додаје: „Нисам! Никога нисам волела! И никада нећу да волим!“¹¹ Фасцинира снага којом су изговорене ове сурове реченице немирања са судбином и решености да се остане доследан себи и својој природи. Свега тога нема у приповеци *Увела ружа*. Стана, за разлику од Коштана, ни у једном тренутку не показује своју снагу. Или је не поседује, или је није свесна. У приповеци је Станковић, пратећи хронолошки развој и опадање Станине личности, упоредо пратио и њено удаљавање од човека кога воли. Приликом њиховог последњег сусрета, она је већ удата жена, мајка, супруга која чека да јој се агресивни муж врати из затвора. Објашњавајући да јој је муж невин и да га „обедише“, она ће свог некадашњег комшију са којим је одрасла по први пут ословити са „господине“. То је тренутак у коме све оно што их је везивало заувек нестаје.

Док у драми краће време које је описано условљава динамично смењивање догађаја, у приповеци, по природи ствари, дескрипција омогућава усмеравање на унутрашњи свет јунака. У драми је овај „недостатак“ надокнађен емотивно јаким монолозима газда-Миткета и већ цитираним Коштаниним одбијањем понуђене „среће“ у Стојановој кући.

Чињеница да је Ташанина животна прича унеколико другачија, не мења на ствари да је њена судбина, приказана у истоименој драми, у истој мери трагична и неминовна, као и Коштанина. Повинујући се патријархалним законима, млада удовица Ташана испашта за грех који није почи-

9 Борисав Станковић, *Нечиста крв*, Сабрана дела Борисава Станковића, III, „Просвета“, Београд, 1970, 260.

10 Борисав Станковић, *Коштана, Ташана, Јовча*, стр. 60.

11 Исто, 61.

нила, испашта због жеље да настави да живи и након смрти свог мужа и покушаја да опет воли.

Приповетка *Увела ружа*, као што сам већ поменула, специфична је и због дужине и због дневничке форме у којој је писана. С друге стране, у Станковићевим кратким причама у којима су главни ликови жене, фокусиран је један сегмент или један кратак период из њиховог живота. Али, вештим сажимањем, намерним недореченостима и емотивним „згушњавањем“, Бора читоцу заправо приповеда причу о целом животу својих јунакиња.

Користећи специфичан стил наизменичног смењивања „муцавих“ реченица и неисказаних осећања, пишући „тешко“, Бора је ипак успео *све да каже*. А његова дела, као и сва велика дела светске литературе, подсетимо се опет Роб-Гријеа, стварају за себе своја властита правила, не дозвољавајући да буду смештена ни у какве регионалне, епохалне или жанровске шаблоне.

THE INFLUENCE OF GENRE ON DEPICTING FEMALE CHARACTERS IN THE NARRATIVES AND DRAMAS BY BORISAV STANKOVIĆ

Summary

Bora Stanković, guided by the same world and the same fate of a woman in concrete times, employs various literary methods for depicting them, remaining consistent in the principal genre norms within the domain in which he yields his creations. Thereby the fate of female characters in his narratives is ultimately delineated, by means of a concrete character, while in drama, in „Koštana“ to be precise, the latter is recounted indirectly, via using different examples and is thus generalized and universalized.

Milena Stojanović

Драган БОШКОВИЋ
Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет

ЛАЗА ЛАЗАРЕВИЋ И КРАЈ РЕАЛИСТИЧКОГ ДИСКУРСА

Поетика приповедака Лазе Лазаревића, како се у критици често подвлачило, отворена је модерним тенденцијама, али овај проблем у нашој књижевној историји и науци о књижевности није јасно артикулисан. Посредством динамичне психолошке карактеризације јунака, дестабилизацијом завршетака Лазаревићевих прича (поента, резиме, метанаративни искорак), процесима симболизације и транзицијом елемената романтичарске поетике у модернистичку, у нашем раду је описано суптилно отварање пукотина, белина, одсутности, као знакова иманентних прекида унутар миметичког/реалистичког писма. Читање белина, прећутаног и неизреченог открива да су то места на којима се одвија продор модерног дискурса у реалистички, и да су она маркери присуства оног, стилско-формацијски долазаћег које дискурс Лазаревићевих прича већ препознаје. Лазаревићеве приче су доведене до сопствених граница – и тако нестабилне структуре – са којих се реализам, оспоравајући себе, нужно отвара просторима модернитету.

Кључне речи: Лаза Лазаревић, дискурс, модернитет, субјект, симболизација, белине, поенте, жеља, снови, мајка

*Професору Душану Иванићу:
реализам је наш кошмар!*

Да је наративни опус Лазе Лазаревића отворен модерним тенденцијама, теза је која је већ наглашена у текстовима његових досадашњих тумача. Зашто је то учињено некако скромно, елиптично, без довољно убедљивих аргумената, зашто се, заправо, није одлучније стало иза такве идеје или чињенице, нејасно је. Препознавање „новог“ у процедурама симболизације, поетичке трансформације или у психолошкој динамици субјекта Лазаревићевих прича, колико је, као опште место модернитета, препознатљиво, толико, опет, не значи ништа више од неаргументованих школских примера. Дубоко укорењен у реалистичку епоху, Лазаревић је читљив унутар „миметичког“ прозног проседеа, али, да ли је онда то модерно, ново, долазеће, судбоносно за његову поетику или је то само од стране озбиљног писца наслућивање нечег што ће ускоро постати парадигма. Лаза Лазаревић, тако, није изузетак, он је приповедна норма која долази до сопствених рубова, до оног неименованог, а већ присутног, јер у Лазаревићевој прози „се нарушавају реалистичке норме казивања и јасни односи текста према вантекстовној стварности“.¹

¹ Душан Иванић, „Незамјенљиво дјело“, поговор у: Лаза К. Лазаревић, *Приповејке*, приредио Душан Иванић, Издавачка кућа „Драганић“, Београд, 1998, 235.

Немамо намеру да доказујемо да је Лаза Лазаревић први српски модерни писац, нити да је последњи реалистички писац. Његове приповетке су на граници, формацијски амбивалентне, нестабилно место које је, осетивши сопствену поетичку (не)моћ, потврђивало и оповргавало себе отварајући простор модернитету. Позабавићемо се различитим проблемима Лазаревићевог дискурса и интензивније указати на ову иманентну ивицу са које се можда не може јасно видети, али се може, модернистички, слутити модерно доба. Дакле, указаћемо на Лазаревићево удаљавање од онога што непосвећени називају стварност или реалност.

Субјект, мајка, снови: психолошка динамика јунака

Уколико је – иако Лазаревићева поетика одговара реалистичкој микрији – било могуће да Јанка, јунака Лазаревићеве приповетке *Ветар*, оновремени читаоци препознају као неинтересантну појаву, онда Јанко и није испуњавао њихова, „реалистичка“ очекивања. Ако Јанко „није интересант као човек и појава“², он тако у себи поседује нешто што рецепција реалистичке епохе не препознаје као своје, али што мора бити препознато као симптом. „Неинтересант“, Јанко је утолико више померен ка новом, без огромне снаге која одликује реалистичке јунаке.³ Пасиван, медитативан, „збуњен“, „заточен“ у власти институционалних сила оличених у лику мајке и у лику одсутног оца, у замци не толико екстериоризованих колико интериоризованих друштвених норми, Јанко је подређен сопственој психолошкој немогућности да до краја буде оно што јесте: модерност у њему, дакле, притиснута је реализмом око њега.

Друштвени статус Јанка остаје непромењен иако је његова начета свест већ прекорачила оквир друштвене „послушности“, али ту свест, жељу свога *ја*, Јанко не успева да испрати. Тај несклад између *ја* и *не-ја*, дијалектика у самој индивидуи или несклад унутрашњег и спољашњег, ослонимо ли се на родоначелнике европског модернитета, Ничеа или Бодлера, основна је одлика активирања модерног субјекта. Контрадикторност која га је населила само указује на „болест“ субјекта који не успева да захвати своје биће у целовитости сопствене (реалистичке) стварности, већ се самом себи супротставља. У Лазаревићевом *Ветру* и *Швабици*, међутим, он никако да постане доследан ономе што је друго његовог/друштвеног *ја*, да заправо постане свестан свога *ја*-жеље, да превлада или се до краја препусти психолошкој тензији свесно-несвесно, и то као маркеру освешћеног и далекосежног, успехом овенчаног модерног пораза.

2 Милан Савић, „[О ‘Ветру’]“, у: Лаза К. Лазаревић, *Приповетке*, 249.

3 Позиције персонализованог приповедача, нагласимо и то, у већини Лазаревићевих приповедака су „споредне“, они су неактивни, сведоци, и обично посматрају епски свет „са стране“. Иако занесени „јуначким“ делима или епском карактерном снагом других (*У добар час хајдуци*, *Он све зна*) или традиционалним вредностима (*На бунару*, *Школска икона*), они више нису способни за њих, што је још једна од чињеница померања из реалистичког проседа у који би требало да буду утопљени.

Иако није „у оној мери формално субјективизован као што је то чињено касније“⁴, Лазаревићев јунак се налази у последњој етапи тог „формалног“ субјективизовања. Његова свест, и поред модернистичке раслојености и некохерентности, остаје конзистентна као што је конзистентан и реалистички простор Лазаревићеве поетике. Јунак је одраз читаве грађевине позитивистички, реалистички схваћене *свољашњости*, и тек елементарно психолошки динамизоване жеље, и то као *унутрашњости*, које, као (не)заокружене структуре, гуше субјект. Рудиментарни унутрашњи монолог, динамика несвесног, драматичан психолошки живот јунака, места су са којих модерни субјект продире у реалистички портрет. Све интензивнији сукоб између жеље и патријархалних или грађанских норми, јунаци познијих Лазаревићевих приповедака неће успевати да реше у корист свога бића, већ ће се, исфрустрирани, спутане жеље (*Ветшар, Швабица*), повинovati околини и то околини у себи. Њихов пораз може бити очекиван и за реалистички проседе, али њихова немоћ да по сваку цену остваре себе као личност помера их ка ивицама модерног. Баш до тог места где се модерни хоризонт отвара и одакле модерни јунаци почињу да живе своје „кошмаре“, јунаци Лазаревићевих приповедака су дошли.

Иако га живи, Лазаревићев јунак нема самосвест о сопственом поразу, он га не потреса до краја, не растројава у потпуности: институције оца, мајке или *ја* држе се конзистентним, јер их налози литерарне епохе чине таквим. Динамика јунакове жеље (*Ветшар, Швабица*) остаје само контролисана динамика у оквирима уређеног поретка, логоцентрично и патријархално утемељеног, чија парадигма, занимљиво, јесте мајка. Фигура мајке, међутим, као наговештај модернитета, не отвара Јанка ка још осећајнијем, сензибилнијем или нестабилнијем поретку. Она је постављена на месту потискивања Јанкових љубавних жеља, она је супституција за жену/девојку, јер мајка је „нарочито (...) била задовољна што јој нисам довео ‘из Париза неку Швабицу’“ (133)⁵. Када би јој Јанко „легао главом у крило“ – подсетимо се да је Каролини, „Швабици“, Јанко такође „главом лежао у крилу“ (152) – она га је „чешкала по глави и говорила као малом детету“ (134). Преузимајући прерогативе институције, патријархалне, религијске и грађанске свести, мајка – иако симптом краја реализма – последња је одступница реализма. Чињеница потчињавања Јанка мајци – упркос чињеници да он, на моменте, благом иронијом показује своју независност – раскрива и пролонгира његову едипализацију: посредством мајке оцем, мајком као оцем, посредством мајке и оца – друштвеним или патријархалним нормама.

4 Димитрије Вученов, „Приповетке Лазе Лазаревића: О моделу Лазаревићеве приповетке“, у: Лаза К. Лазаревић, *Приповетке*, 270.

5 Сви цитати из Лазаревићевих прича наведени су према: Лаза К. Лазаревић, *Приповетке*, приредио Душан Иванић, Издавачка кућа „Драганић“, Београд, 1998.

Као фигура мајке, тако и феномен сна наговештава још један слој отварања модернитету, али само као простора у којем се изнова раскрива „будна“ супротстављеност између жеље/ероса и институција (друштва, мајке). Снови, као делови несвесне артикулације жеље, у Лазаревићевој предмодернистичкој прози артикулисани су између логичког и несвесног. У *Вертеру*, Лазаревићев јунак дави се у тами сопствених жеља које не сме друштвено да артикулише, а у његовим сновима само се пресликава и продужава тензија жеља-забрана која постоји и ван снова⁶; поред идентичне структуре и функције снова, главни јунак *Швабице* чак одлучује да више неће сањати не би ли тако анулирао сукоб у себи.⁷

Контекстуално артикулисани и разумљиви, снови само на моменте продиру у дубине несвесног, додирујући оно што ће психоанализа драстично поставити. Симболичка семантика снова понавља психолошке полове жеља-забрана артикулисане на „јави“, тек иницирајући сложени психолошки однос жеље и контролних механизима ега, „борбу између еротике и снага које ту еротiku потискују“⁸: иако у сновима сублимира семантички и наративни ток сваке од прича, они су само одраз дијалектике ерос-патријархалне норме, иза које остаје растројен и исфрустриран субјект. Зато се може уопштено поновити да у Лазаревићевој прози „душевно и несвесно, симболичко и алогично, почиње да провлађује“ и да то „наговјешћује колико је Лазаревић био отворен модернизацији и свог израза и своје тематике“.⁹ Снови, мајка у субјекту, мајка испред њега, унутрашње тензије, заправо су много више наивно артикулисани знакови отварања модернитету (симплификовано пресликавање спољашње-унутрашње), али ипак изузетно значајни знакови тог епохалног отварања.¹⁰

6 У једном од типова фројдовских снова, „Када сањају јунаци (...) њихова мишљења и осећања продужавају се и у сну.“ (Сигмунд Фројд, *Из културе и уметности*, превели Војин Матић и др, Матица српска, Нови Сад, 1976, 8)

7 „Уосталом, да бих те успокојио, дајем ти реч да ћу одсад спавати као топ и да нећу више сањати.“ (203)

8 Сигмунд Фројд, Наведено дело, 50.

9 Душан Иванић, *Српски реализам*, Матица српска, Нови Сад, 1996, 239.

10 Генеа обриса модернистичког дискурса Лазе Лазаревића остварује се, једним својим делом, транзицијом романтичарског кроз реалистички проседе. Иако се српски реализам формира и „уз оштру критику романтичарског субјективизма“ (Душан Иванић, 229), истицање субјективитета једино је могуће препознати као романтичарски или модернистички комплекс: реалистички субјективизам је, ипак, оксиморон, па тако и неупотребљив као реалистичка фигура тумачења. Изложена иронијском поткопавању – парадигматски артикулисаном у причи *Вертер* – романтичарска поезика ипак остаје реалан основ за формирање Лазаревићевог субјекта (занесеност, љубавне аспирације, сентимент, болећивост, па чак и родољубље, итд). Иако је „своју патетичност покушавао да снизи или чак поништи иронично-скептичним упадицама или бар ведрим шалама на рачун својих сувише емотивних јунака“ (Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, V, Просвета, Београд, 1994, 57), Лазаревић ипак не успева да „хумором и ироничношћу сасвим отклони сентименталност“ (Милан Кашанин, „Светлост у приповеци“, у: Лаза К. Лазаревић, *Приповешке*, приредио

Смисао поентни и њихово гашење: завршеци Лазаревићевих прича

Метаприповедни завршеци, као моменти који постоје на рачун логичких завршетака, у Лазаревићевим приповеткама добијају облик поенте. Овакви (не)сижејни завршеци представљају додатак сижејно артикулисаним догађајима и јављају се као оштри приповедни и хронолошки резови, као искораци из приповедног света. У моменту у којем би једно прозно дело требало приповедно и сижејно привести крају, ствара се још један „заплет“ и потврђује поверење у исприповедано. Интрига завршетка, дакле, ретроспективно ће допунити семантику прича, афирмисати поетику, али и увести морално-дидактичку ноту. У Лазаревићевим приповеткама семантичко-формално тежиште се, дакле, премешта на крај са којег се пројектује етичко-идеолошка слика која није диспропорционална погледима формираним у фикционом свету. Зато су поенте, семантички, места на којима се потврђују етички и идеолошки ставови приповедача; формално, оне откривају поетички модел Лазаревићевих прича.¹¹

Значења тематских и идејних поетницијала Лазаревићевих прича у поентама неће бити удвостручена, већ ће излазити у сусрет спознајном очекивању средине. Виртуелни презент поенте биће усклађен са „реалним“

Душан Иванић, Издавачка кућа „Драганић“, Београд, 1998, 259). Иронија насупрот „лиризма“, рацио насупрот сањарења, „разум“ насупрот „срца“, учвршћивање позитивистичког друштвеног гласа насупрот вандруштвених (ирационалних) дискурса, сукобљени у Лазаревићевој прози, остају подељени, јасно повученим границама изоловани.

Патетика аутобиографских тема прожимаће, такође, Лазаревићеву прозу: патетична фигура мајке, патетично-трагична фигура оца, екскламативни „уздаси“ за прошлост. У томе се може препознати и специфичност приповедачког избора, пренаглашеност која ствара „сентименталну“ слику света, која се иронијским модусом изводи у простор литературе, а која се опет укида када у ставу приповедача „заблиста“ рационални потенцијал поенти ових приповедака. Уколико је Лазаревићева реалистичка иронија средство скепсе, релативизовања патетике, стереотипа, романтичарских наслага у тексту, она утолико више потврђује приповедну и поетичку самосвест, и то свест о форми, обликовању, литерарној историји, савремености, друштвеним амбицијама. Њој супротстављена, патетика представља последицу романтичарских конвенција, емоционално обојеног дискурса, али и психолошке мотивације и друштвених амбиција прича. Ако је, дакле, иронија средство за отварање неке друге спознаје света, онда је патетика средство литерарне трансмисије из романтичарског у модерни хоризонт.

Романтизам у субјекту и његова депатетизација у причи само појачавају ефекат субјекта, сада субјекта без романтичарске снаге и мистике, али са модерном изложеношћу унутрашњим притисцима који, не тако далеко од психоанализе, ипак још увек у потпуности не насељавају субјект, не затварају га и друштвено изолују. Веза са друштвом, средином и „родбином“, психолошки интериоризоване друштвене институције, неопходан су услов да би приче себе задржале у разумљивости реализма. С једне стране, дакле, романтизам, с друге, модерност, додирују се у Лазаревићевом реализму, његов дискурс чинећи модерним, у сваком случају некохерентно реалистичким.

11 Поетика завршетака прича Јанкове мајке може бити препозната као одјек поетике завршетака Лазаревићевих приповедака. У структури њених прича акценат је такође стављен на наравоучење: „Прича се увек морала свршити ‘моралом.’“ (135)

презентом усменог говора, и посредоваће у контакту између приповедача и читалаца. Поенте, посматране као интерпретације прича, дефинитивно учвршћују могућа значења прича; поенте говоре о истини прича и „истини“ света о којој свет очекује одговор. Лазаревићеве приче, дакле, као да су састављене из два структурна „блока“: демонстративног и интерпретативног плана, представљања проблема и његовог тумачења. Самим тим, оне подразумевају и прагматичну функцију, реактивирајући програмске идеје утилитарно схваћеног реализма.¹² Читалац је тако стављен у позицију да посредством „читања“ тумачи и афирмише неке од позитивних људских вредности, или да осуди негативне, а приповедач је преузео улогу педагога, и тако инстанце која, на таласима корисне литературе, усмерава друштвене вредности.

Без обзира на флексибилност сопственог дискурса, Лазаревић поентама враћа „јединке у крило патријархалне заједнице, њеног реда, њеног морала, њених норми и владања и понашања и људских односа уопште“.¹³ Лазаревићев морализам је евидентан, наметљив, ангажован, а „главни ток и исход“ његових прича „редовно је повезан с крајњим судбинско-моралним категоријама (добро или зло, успон или пропаст, срећа или несрећа, живот или смрт)“.¹⁴ Јунаци, али и приповедач, на крају прича, проналазе утеху, моралну или социјалну, задржавајући се тако у чврстој структури реалистичке поетике. Лазаревић све време активира не толико однос колико расцеп колектив-појединац, а „пораз“ и „уздицање“ јунака прекрива колективном поруком. Поенте формално одговарају фрагментаризацији приче и нарације у Лазаревићевим приповеткама јер праве пукотину прича-поента (више поенти), излазећи можда у сусрет наративној техници сказа, пре тога ипак потврђујући да су оне иманентно осуђене на немогућност завршетка. Опет, социјално и моралистички интонирани завршеци осталих Лазаревићевих прича, у *Швабици* и *Ветру* превазилазе се елипсом која ће саме приче отворити ка немогућем, неодређеном крају. Осврнућемо се, на кратко, на сваку од поенти Лазаревићевих приповедака и тако скицирати процес њихове „разградње“.

Епилози, поенте приповедака *Први џуџ с оцем на јушрење* и *Школска икона*, радикализују етичко-идеолошке ставове које су приче већ елаборирале: идеал високе моралне и духовне одговорности одликоваће и „оца“ и Мару. Прича *У добри час хајдуци* имаће два епилога, наговештавајући могуће мултипликовање завршетака и тако фрагментаризовање (логичког) краја приче, оба у функцији афирмације епске целовитости, доследности и одважности јунака, што ће одјекнути и у поучној ноти завршет-

12 Лазаревићеве поенте, њихов утилитарни карактер, њихове јасне друштвене смернице, могу бити сагледане и као Лазаревићев дуг једној симплификованој варијанти миметичке поетике, можда, и с обзиром и да „се формирао током програмског реализма“ (Душан Иванић, *Српски реализам*, Матица српска, Нови Сад, 1996, 82).

13 Димитрије Вученов, Наведено дело, 267.

14 Душан Иванић, *Незамјенљиво дјело*, 244.

ка приче *Он све зна. На бунару* ће, опет, донети „лирски“, екскламативни завршетак, који уопштава приповедачев занос животом у патријархалној задрузи, традиционалним вредностима и мудрошћу часне старине. *Верџер* у својој поенти ликује над разрушеним романтичарским идеалима и само наставља слике континуираног лутања већ залутале душе, у моралном и идеолошком смислу: Јанко постаје масон, клања се изгинулим српским јунацима, носи црногорску капу. Прича *Све ће њо народ љозла-џиџи*, свој епилог ће формирати као драстичан искорак из наративног у реални презент, са апелом да се друштвени неморал превазиђе – да се Благојевом сину нешто удели – као и са драстичном критиком друштвеног поретка у којем постоје моралне несразмере.

Ветџар је прва прича која ће направити искорак у односу на ангажоване поенте. Јанково враћање у друштвену схему, трагично је: не верујући у идеологију мајке, смернице поенти њених прича, он свој промашај правда баш тим мајчиним ставовима. На крају приче само у души јунака још једном одјекне мајчина поука, и то као наравоученије, као општи културни код, чиме се, док испред њега мајка блиста у свом тријумфу и док Јанко потврђује да је усвојио њену поуку, акцентује његов пораз и омогућава му се да се врати у крило институција, а тако и у крило још једног од својих промашаја. Елиптични завршетак *Ветџра* све више ће говорити белинама које ће се ширити око последње реченице која има све мање налогдавне снаге у односу на ону коју су имале претходне приче. Последње писмо *Швабице* завршиће се бескрајним низом тачака, и тако прекинути са уобичајеним поентирањем, отварајући се неком новом, недовршеном довршетку. *Швабица*, као фрагментарно формирана прича, јесте прича без краја, са неодређеним елиптичним почетком: белина на крају ове приче с оне је стране приповедања, с оне стране сижејног и приповедног завршетка приче, с оне стране сваке идеолошке или етичке нормативности или друштвених амбиција које су биле афирмисане у поентама осталих Лазаревићевих приповедака.

Пукоџине у дискурсу: белине и љроцес симболизације

Ако „контрасти и парадокси чине сам основ стилско-реторичког пресеја Лазаревићеве умјетности приповиједања“,¹⁵ они су истовремено у дослуху са фрагментарном структуром дискурса и њима се успоставља напетост између делова текста, различитих наративних техника, слојева прича, делова распареног света. Каталожки обрасци, серије слика (*Швабица*), или брзо смењивање кадрова, као последица рада фрагмената, убрзавају нарацију, динамизују перцепцију и потискују причу и описе, као везивно ткиво, у други план. Фрагменти ће у себи скривати/откривати прекиде, пукотине, белине које ће проговорити неким одсутним, назовимо га „белим“ језиком, а реторика белина доведиће нас до потен-

15 Душан Иванић, *Српски реализам*, 233.

цијалних знакова које су оне прекриле. Белине као синоним за празнину, заправо и не постоје по себи, јер као такве не би могле да уђу у симболички однос: оне своје постојање заснивају на рачун нечега што „испражњавају“, „поништавају“, „лажирају“; оне, дакле, подразумевају постојање нечега што потискују; скривајући један дискурзивни поредак, оне откривају други. Читати белине значи, дакле, читати знакове психолошке трауме јунака, трауме текста, недоследности, приповедне и дискурзивне (не) активности, трагове потиснутих, невербализованих стања и збивања које су, „избељивањем“, оне мистификовале.

Лазаревићево приповедање, дакле, подређено парадоксима, „одвија се као склоп континуираног, још неокончаног, догађања“, оно је подређено приповедној, искуственој, дискурзивној не игри већ „предигри жеља“¹⁶. Унутар „система“ парадокса, „функционалне речитости ћутања (три тачке или тачкице)“¹⁷, или унутар пукотина између краја прича и поенти, фрагментарне структуре изгубљеног рукописа (*Швабица*), недоречености итд, отвара се простор за нарастање белине у тексту, приповедном ткиву, у неизрецивим моментима психолошке трауме јунака. Лазаревић, на пример, у *Вешру* не сугерише реалистички очекиване визуелне ефекте драме јунака, не отвара слику колико стање, а оба поништава у недоконченом и конфликтном, метапсихолошки и симболички кодираним стању јунака. Тако очекивани „видљиви“ реалистички опис одводи до невиђеног, неописивог, немогућег за опис. У дискурсу Лазаревићевог *Вешра* настају расцепи у чију празнину се смешта оно што не може бити вербализовано и учињено видљивим, већ оставља слику неизрецивог, „оног неизрецивог, између ока и душе“¹⁸. Иманентни покушај/жеља реалистичког дискурса да до потпуне транспарентности све артикулише као видљиво, доживљава свој колапс, заклања то видљиво и раскрива се невидљивом.

Овај напор праћен је симболичком артикулацијом граница психолошке перцепције јунака приче *Вешар*, а тако и симболичким превредновањем објективних појмова: *очију*, *вешра*, *бело*. Дестабилизација перцепције јунака активира се лагано, по етапама. Јанко је у болници, у складу са објективним конвенцијама слике, видео „једну велику, светлу, чисту собу. С обе стране кревети с белом постељином (...) Момци у белим кецељама (...)“ (136), и у таквом „белом“ амбијенту угледао следеће очи чича-Ђорђа, које ће га посматрати, али некако мимо њега, више изнутра њега самог, што ће у њему изазвати дубоки потрес. Пореклом из физичког амбијента, бели контекст, следеће/беле очи, чине да могућност физичке оријентације постане симболизована психолошка дезоријентација. Јанка ће из сна, вече након сусрета у болници, пробудити баш те, „оне очи“ (139), које иако физички припадају Ђорђу откривају неки у психолошком

16 Исто, 235.

17 Драгиша Живковић, 55.

18 Душан Иванић, *Српски реализам*, 236.

смислу несхватљиви семантички повор који опседа Јанка. Сижејно касније, мада само наизглед као конвенционално медицинско дијагностицирање Ђорђевог очне болести, биће артикулисано симболичко спајање белог и ока јер дијагноза гласи: навлачење *белог на око* (141). Још даље, Јанко ће, медитирајући о свом стању, одредити да „ако се и с чим може упоредити свет, то је с очима, а ако се и с чим могу очи упоредити, то је опет са светом“ (147). Навлачење белог на очи јунака, дакле, друго је име за смрт, и то не само за смрт очију (слепило), колико за смрт света, и много шире: бело, белина, избелјивање, постају метафоре смрти једног конвенционалног кода, дискурса, а значења ове метафоре могу се протезати до смрти друштва, институција, интегритета индивидуе, реализма, приче, једне поетике.

У следећој симболизацијској етапи, другом уласку у Ђорђево собу, долази до процеса симболичке сублимације, који је повезан са драстичним психологизовањем доживљаја. Ако „Соба је била окречена... не!... осветљена... не!... озарена неком фосфорастом, љубичастом, неком... ја не знам ни каквом светлошћу“ (143), то ће експлицитно говорити о разуму недокучивој светлости, несхватљивој фосфорастој белини, као и о белини између реченичних сегмената, чиме се драматизује психолошки доживљај. Истог момента, под снагом рада Јанкове унутрашњости, биће сагледане и очи Ђорђевог ћерке, јер је, као и Ђорђевог, и њен поглед „долазио, истина, озго“, из неких онтолошко-психолошких сфера, али се, за разлику од Ђорђевог, драматичније и продорније „спуштао кроз ме и силазио још читав хват у земљу“ (143). Спој бљештаве белине и онтологизованог погледа/очију, овом доживљају припојиће и феномен ветра, који ће такође мењати своју семантику од онтолошке, преко психолошке, до реалне: већ у својој првој појави, ветар ће одмах поседовати психолошко-онтолошку димензију, јер из њених очију је „дувао неки ветар, и нека промаха ме одмах ухвати и укочи целу леву страну“ (143-144). Само моменат даље, после проживљене трауматичне спознаје о узалудној нади да ће се Ђорђу вратити вид, очи девојке прекриваће белина – „око њених очију (...) као да је неко почео замазивати бело, бело, бело, далеко, пустош, бесконачност“ (144) – имплицитно спајајући симболички обојене феномене ветра, белог, очију.¹⁹

Сам крај приповетке *Ветар*, прошириће симболичке потенцијале ветра, очију, белог до крајњих димензија. Али и пре самог краја, наговештавајући снагу унутрашњег и спољашњег ветра, прашина покренута

19 Лазаревићева опсесија очима провлачиће се скоро кроз све његове приче, и имати широк семантички распон: од, на пример, очевих очију из *Први џуш с оцем на јушурење*, које стереотипно одражавају расположења јунака, до очију светитеља са иконе (*Школска икона*), које су симболички семантизоване: „Само горе гдје је глава цакле се очи, и у ма који крај школе да станеш, увијек гледају у тебе. Озбиљне, црне, продиру ти у душу и као да те нешто питају.“ (29) Ако бисмо успоставили линију фигура очију од поезије романтизма, преко Лазаревићеве прозе, до, на пример, В. П. Дуса, Лазаревић би на том путу био значајна етапа у припреми модерничке структуре ове фигуре.

психолошким ветром прекриће Јанково сањарење о својој будућности – „један облак прашине, и ништа се више не види“ (151) – као што ће „јак вијор“ мењати амбијент Јанкових снова (151-152), а исти „вијор“ смењивати кадрове Јанковог сећања на своје претходне љубави (152). Кључног јутра је „дувао јак ветар“, наговештавајући снагу драме која ће се одиграти. Психолошка и егзистенцијална „заслепљеност“ која ће обузети Јанка на крају приче најављена је димом („тако смо много пушили, да се у нашој великој соби ништа није видело“ (153), да би се слепило касније и психолошки потврдило: „не знам ни како смо се опростили. Ништа нисам видео“ (155). Од унутрашњег или спољашњег „дима“, „ослепљени“ Јанко, када се одлучује да подели с мајком своју љубавну жељу, осети да снагом одлуке и могућности разрешавања унутрашњег конфликта „Разиђе се дим у соби“ и „нека давно невиђена светлост сину, и све замири са надом и поуздањем“ (155), осети, дакле, да му се димом заслепљене очи отварају. Симболички ефекти који прате Јанкову психолошку драму, мењају се кореспондентно динамици Јанкових душевних немира: ветар ће опет деловати, физички, метеоролошки ветар, „јак ветар дуну и отвори капију“, да би већ у следећем моменту, исти ветар, али сада симболички кодиран, „опет све завио у облак прашине“ (156), и тако, заслепљујући очи, укинуо визуелизацију Јанкове труме и могућност наставка приче, белину симболички ширећи не само иза краја него и, ретроспективно, по целој причи.

Феномен ветра на крају приче *Ветар* јавља се, међутим, не само као одраз унутрашње драме јунака, као симболички артикулисан „стрес“, колико као метапсихолошко брисање и приповедања и једне поетике. Ветар, ослепљење, неисказивост промашаја жеље, већ је велики искорак из видљивог, стабилног, институционалног поретка. Са ветром на крају, и са прашином коју он подиже, спушта се завеса и крај приче отвара се невидљивом: око ослепљује, а слутња развија нестанак слике у вишезначни знак. У поенти остаје само елиптична слика надмене мајке у кући, „у оном свечаном расположењу“ (157), и две реченице мајчине/Божје/Јанкове које, лебедећи над понором поетике, приче, епохе, Јанкове пропасти, грчевито покушавају да задрже реалистички свет на окупу.

*

У Лазаревићевој прози ипак нема чежње за попуњавањем празнине (садашњости, заборав, оца) јер она не може бити попуњена ни сећањем, ни садашњим стањем, јер Лазаревић нема ни језик којим би то учинио: он само може уместо институције оца поставити институцију мајке са очевим атрибутима, сећање као пораз садашњости, заборав као могуће отварање садашњости. Самим тим разграђује се кохерентност Лазаревићевог дискурса, а различите технике, које се смењују у наративном ткиву, абдицирају пред немогућношћу да се непознато обухвати. Празнина унутар дискурса провоцира, насилно прекида наратију, и налаже хермене-

утичко кружење око ње, јер прекиди и пукотине у дискурсу у себи крију латентну неурозу, незавршеност, дисконтинуитет. Лазаревићева прича ипак остаје верна себи и у свом одсуству, као да се у белинама не догађа ништа мање него у причи. Реалистички језик јесте друго име за презентовање, миметички артикулисану слику, али белина је место где се такође одвија трансмисија стварности у причу, где прича постоји, наставља се, симболички разрешава.

Лазаревићев дискурс можда не треба гледати као савршени реалистички дискурс колико као немоћ реалистичког дискурса, а тако као врх и пад једне епохе у другу, још непознату. Можда, дакле, у Лазаревићевом дискурсу лежи чежња не ка савршенству реалистичког дискурса колико жеља да се истина дискурса артикулише онако како епохални момент налаже, као истина поетике која зна да се разграђује и која не може да се заокружи без преласка сопствених ограничења. У *Швабици* можемо детектовати крах текста, језика, излазак у виртуелну садашњост, и то као крај епистоларне форме, јер садашњост јунака *Швабице* болесна је као и субјект, као и дискурс. Ћутање о дубљим последицама дикурзивне болести или болести субјекта отвара питање немоћи да се вирус модернитета из језика избаци. То долазеће смештено је у фигуру пронађеног рукописа као знака да нешто стабилно мора постојати макар на оквирима, којим се разорна садашњост анулира фикцијом документом који долази из не-далеке прошлости: одбрамбени механизми реалистичког проседеа ипак морају задржавати оквири прича као места чувања сопствене поетике и друштвеног рецептивног хоризонта.

Истина празнине као истина приповедања остаје никада досегнута јер она представља извор „комадања“ приповедања²⁰, али и смисао тог „раскомаданог“ приповедања које се претвара у наративни прилаз истини празнине. О поетици неће сведочити приповедач, чак ни приповедање, него нешто мимо њих, пукотине у приповедању. Симболизација која прати фигуре ветра/очију/белина или оца (као других имена за нестајање или за отварање неких насазнатљивих психолошких/онтолошких слојева постојања), мора да рачуна са миметички одсутном семантиком, са одсуством као својом семантиком, можда са неком накнадно успостављено семантиком: одсутни отац, на пример, ствара дезоријентацију унутар субјекта, омогућава колебање јунака, чини га недовршеним, психолошки неконзистентним. Сваки покушај идентификације празнине тако остаје амбивалентан, истовремено препознавање и промашај, мистификација и демистификација, добитак и губитак, који за собом оставља неизвесност, отворени, иманентно испрекидани дискурс. Наративна демистификација било којег трага који је већ белина мистификовала ствараће само нову мистификацију, коју Лазаревић још не зна, или тек препознаје, јер само опажа „насилне“ прекиде унутар континуитета сећања и припо-

20 Види: Душан Иванић, *Српски реализам*, 237-238.

ведања, и нестајање из приче: судбина јунака, приповедних збивања, дискурса.

Елијашична теза за крај: Лазаревић и симболизам

Лазаревићев дослух са симболистичком поетиком могло би да донесе можда још дубље увиде у далекосежност Лазаревићевог продора у модерно. Са свешћу о суженим могућностима успостављања паралела између поезије и прозе, посебно реалистичке прозе и симболистичке лирике, које себе и поетички и књижевноисторијски искључују, ипак остаје могућност да се извесни поетички моменти упаре и то преко искуства модернитета које потреса и Лазаревића и симболисте. Као једно од значајних обележја модерног „стања“, фрагментарна структура света симболистичке поезије одговарала би Лазаревићевој фрактализацији света својих приповедака што представља фундамент за процес сублимације фрагмената до симбола, а тако и до продирања у метафизичке (симболизам) или психолошке (Лазаревић) дубине фикционих светова. Слутња, као кључни феномен ирационалне димензије поезије симболизма, којом се обједињује раслојена (овострано-онострана) поетска стварност, одговарала би психолошкој динамици субјекта Лазаревићевих приповедака *Вешар* и *Швабица*, којом се такође заокружује расформирани поредак субјекта, света, дискурса. Ако томе додамо искуство белина, празнине, као феноменолошки, онтолошки и дискурзивно незаобилазан фактор симболистички артикулисаног модернитета, све јасније ће бити да скривени трагови нечега што још није досегнуто, што и на месту приповедања и дискурса оставља бело, неизвесност, а са друге стране заокружену причу, Лазаревићеву прозу помера из оквира реализма можда много даље него што се то до сада препознавало. Признајмо ипак да Лазаревић још увек нема снагу модерног аутора да крене из отвореног „белог“ простора, као што су то чинили симболисти, али је већ захваћен њиме, толико захваћен да му чак стваралачки жртвује битне делове својих прича.²¹

Приповетке Лазе Лазаревића, наиме, не исказују репрезентативни модерни дискурс, али оне јесу модерне онолико колико нису само реалистичке. Трасмисијом романтичарске поетике, окретањем психолошком продубљивању унутрашње драме јунака и специфичним статусом поенти и одустајањем од њих, ствараће се реална подлога за модернизацију Лазаревићевог дискурса. Ако томе додамо изузетно значајну симболичку артикулацију белина, прекида, тишине, и више је онда него очекивано успостављање и маркирање модернистичких обриса Лазаревићевог дискурса. Лазаревић ће, међутим, у оквирима јасно структурираних полова своје поетике објединити прекиде (резове, белине), али и приповедање,

21 На примеру Малармеове поезије и његових поетичких ставова, Бланшо издваја идеје празнине, тишине, нестајања као еминентно модерна идеје, као место из којег модернитет рађа себе. (Види: Морис Бланшо, *Есеји*, превели Велимир Н. Димић и Живојин Ристић, Нолит, Београд, 1960, 42)

што ће прерасти у аутентичну наративну структуру која обухвата и мири супротности, са далекосежним последицама по развој српске књижевности која ће се историјски формирати после Лазаревићевог великог реалистичког „пораза“.

LAZA LAZAREVIĆ AND THE END OF REALISTIC DISCOURSE

Summary

The poetics of Laza Lazarević, as frequently underlined in literary criticism, is open towards modern tendencies, yet the issue in our literary history and science of literature is not quite distinctly articulated. By means of a dynamic psychological characterization of the heroes, by destabilizing Lazarević's narrative denouement (point, summary, meta narrative stepping-out), by means of the symbolizing process and the transition of elements of romantic poetics into the contemporary one, a subtle crack opening is portrayed in our paper, whiteness, absence, as signs of immanent discontinuance inside the mimetic realistic letter. Reading through the whiteness, the silent and unuttered reveals us the junctures at which modern discourse breakthrough into the realistic one is taking place, and that they are the markers of the presence of the upcoming, stylistically formational one Lazarević's story discourse if familiar with beforehand. Lazarević's stories front their own limits – thus representing unstable constructions – out of which realism, by means of its self-denial, is necessarily opening itself up towards modern tendencies.

Dragan Bošković

Миомир МИЛИНКОВИЋ
Ужице, Училишски факултети

ШАПЧАНИНОВ УТИЦАЈ НА ЛАЗУ ЛАЗАРЕВИЋА И ДРУГЕ СРПСКЕ РЕАЛИСТЕ

Милорад П. Шапчанин припада групи српских приповдача који су антиципирани и започели развојне токове реалистичке епохе. Тематском разноврсношћу и начином уметничког обликовања, а нарочито применом различитих техника приповедања, Шапчанин је постао стожерни писац који је давао тон и боју књижевности тзв. *прелазног доба*.

Девијантни токови реалистичке епохе нису се осликавали само у структури и стилу приповедача Шапчанинове генерације, већ и у приповедним формама у време зрелог реализма. Шапчанинове приповетке су у доба појављивања представљале продуктивну основу на којој ће се развијати најизразитији представници српског реализма: Милован Глишић, Лаза Лазаревић, Светолик Ранковић и други. Сви ће они, мање или више, следити жанровску, фабуларну и стилску структуру Шапчанинових приповедака.

У раду се прати и осветљава Шапчанинов утицај на стваралаштво српских реалиста, пре свих, Лазе Лазаревића, Милована Глишића и Јанка Веселиновића, као и последице тог утицаја на даље књижевне токове у другој половини XIX века. При том се наглашава да Шапчанину припадају посебне заслуге као писцу који је направио увод у књижевност реалистичке епохе.

Кључне речи: Шапчанинов утицај, српски реалисти, прелазно доба, реалистичка проза, приповедне форме

Милорад Поповић Шапчанин је један од стожерних писаца тзв. прелазног доба, који су особеношћу приповедних форми знатно утицали на развојне токове у српској књижевности између шездесетих и деведесетих година XIX века. И савременици су му у том погледу одавали признање, сврставајући га међу писце који ће својим делима увек представљати „образац потоњим приповедачима“ (Виловски, 1879: 5). Динамични токови нове епохе захтевали су другачију форму и модернију технику уметничког обликовања, не само у приповедању Шапчанинове генерације, већ и у стваралаштву писаца из периода зрелог реализма. Његове приповетке су, за време у којем су се појавиле представљале продуктивну основу на којој ће се развијати најснажнији изданци српског реализма: Милован Глишић, Лаза Лазаревић, а нешто доцније Јанко Веселиновић и Светолик Ранковић. Сви ће они, мање или више, следити жанровску и фабуларну структуру Шапчанинових приповедака.

У делима српских реалиста има доста примера на којима се препознаје утицај Шапчанина, који би могао бити важан за свеобухватније вредновање његовог дела и његовог места у историји српске књижев-

ности. Књижевне историчаре је нарочито занимало питање да ли је Шапчанин утицао на стваралаштво Лазе Лазаревића и да ли је Лаза свесно имитирао свога зета, или је тај утицај у његовом приповедању само рефлекс подсвесне стваралачке интуиције, настале након читања Шапчанинових приповедака? Однос Шапчанина и Лазе Лазаревића, како онај породични, тако и књижевни, потиснуо је у други план њихово интересовање за Шапчанинов утицај на друге писце српског реализма. При том су у својим закључцима углавном релативизовали утицај на Лазу Лазаревића, образлажући своје ставове чињеницом да је Лаза већи и значајнији приповедач од свога учитеља.

Шапчанин је у Београду рано стекао име угледног државног чиновника и славу великог српског песника. Његова кућа постала је нека врста „уметничко-књижевног салона“ (Џонић, 1932: 35) који је био стециште писаца, књижевних критичара, и других стваралаца из области културе, међу којима су нарочито чести посетиоци били Милан Савић, Јован Бошковић (коме је Шапчанин посветио другу збирку приповедака 1879. године), Стева Тодоровић, Јован Ђорђевић, Матија Бан, Милан Ђ. Милићевић, Марко Станишић, Стојан Новаковић, Иларион Руварац и други. Шапчанин је имао прилику да се често нађе у средишту књижевне пажње.

Лаза Лазаревић је дошао из Шапца у Београд 1865. године, да настави даље школовање, а већ идуће године, његова сестра Милка удала се за Шапчанина. Лаза се преселио у његову кућу „где је имао на располагању богату библиотеку, а присуствовао је и разговорима српских писаца и српских уметника тога доба“ (Гавриловић, 1976: 76). Доцније, када се врати са студија из Берлина, долазиће код Шапчанина да му чита своје прве књижевне радове. Владан Недић бележи да је Шапчанин приповетке *Деда*, *Боџослов* и *О вакацији*, написао између 1865. и 1868. године, „баш некако када је код њега становао Лаза Лазаревић“ (Недић, 1958: 12), који је под утицајем ових прича написао своју *Школску икону*. Своју захвалност према зету Лаза оснажује податком да је прве своје приповетке посветио управо Шапчанину.

Прве значајније податке о Шапчаниновом утицају на Лазу Лазаревића, оставио је Шапчанинов школски друг, Милан Савић, у тексту поводом *Шести приповедака Лазе К. Лазаревића*: „И код Лазе К. Лазаревића осећа се добротворан уплив најближе му околине. Он је одрастао у кући зета свог, песника српског, Милорада П. Шапчанина, те нећемо тако рђаво судити, ако Шапчанину упишемо у заслугу, што је нашао и неговао тај красан дар шура свог.“ (Савић, 1886: 137). И сам Шапчанин у писму упућеном Лази 26. јула 1887. године, говори о утицају на свога шурака: „Ти не смеш дозволити да се у мени срамотиш ти и сви моји. Ја се поносим у твојим успесима; чини ми се један је делићак у њима мој!“ (Гавриловић, 1976: 69). Јован Скерлић ће у два маха, не баш на исти начин изразити свој став о Шапчаниновом утицају на Лазу Лазаревића. У студији о Лази Лазаревићу, написаће, између осталог и ово: „Својим застарелим идејама, својом болешљивом

сентименталношћу, својим склоностима за мелодраму и бинске ефекте, он је добрим делом везан за старију, идеалистичку, омладинску школу, и више но једанпут он подсећа на Милрада Поповића Шапчанина, који је иначе имао знатног утицаја на њ.“ (Скерлић, 1964: 65). У четвртој књизи *Писци и књиже* (1923, стр. 40), потврдиће овај суд, само у блажој форми. Урош Џонић је експлицитан само када говори о односима између ова два писца, избегавајући, при том, да наведе конкретне примере Шапчаниновог утицаја, док ће Владан Недић сугерисати да Шапчанинов утицај на Лазу „не треба прецењивати“ (Недић, 1958: 12). Јеремија Живановић такође налази да у Лазином приповедању има „нешто мало утицаја М. Шапчанина“, док ће, за разлику од њих, Божидар Ковачевић заступати став да Шапчанин „није утицао на Лазаревића“ (Ковачевић, 1963: 19). Милорад Најдановић оспорава овај став, показујући да је Шапчанинов утицај на Лазу Лазаревића очигледан, нарочито у приповеткама *На бунару*, *Школска икона*, и *У добри час хајдуци*. При том наглашава да Лазаревић „није свесно имитирао Шапчанина“, већ су се неки детаљи из његових прича у Лазином стваралаштву „спонтано репродуковали касније“ (Најдановић, 1968: 62). Међу савременим историчарима књижевности вредно је помена мишљење Душана Иванића који такође признаје да је Лаза Лазаревић „у многим стварима Шапчанинов ученик“, који ће доцније постати „средишна личност српске прозе“ (Иванић, 1990: 221).

Из претходних разматрања види се да поменути историчари, мање или више, признају Шапчанинов утицај на стваралаштво Лазе Лазаревића, нудећи при том, различите ставове о снази и ефектима тог утицаја. Да ли је Шапчанинов утицај био спонтан или случајан, подсвестан или непосредан, или се манифестовао у неком другом виду, у овом тренутку је мање важно од саме чињенице да је он јасан и препознатљив, и да је у досадашњој историографији више пута идентификован.

Шапчанин је у неке приповетке са мотивима из сеоског живота увео и социјану и психолошку компоненту. У причи *Богослов*, он путем сна открива унутрашњи живот будућег свештеника, који машта о великој парохији и парохијанима и о браку са лепом девојком. На психолошкој компоненти ће посебно инсистирати Лаза Лазаревић, коме књижевни историчари признају нарочите заслуге за стварање тзв. психолошке приповетке. Лаза је психолошки преокрет у понашању својих јунака градио према Шапчаниновим причама, али са више инвенције и дара да продре у њихов унутрашњи живот. Снага патријархалне задруге, која је честа тема у приповедању ових писаца, заснована је, најчешће у Лазиним причама на ауторитету њеног старешине, или се неочекивано показује као латентни потенцијал у поступцима неког од млађих чланова задруге. Сасвим је јасна аналогија ликова *деде* из истоимене Шапчанинове приче и *ђеда* из Лазине приповетке *На бунару*. Анока је у Лазиној причи прототип *црне овце* из Шапчанинове приповетке *Десет дукаша*. Велибор Глигорић бележи да су се Јован Ђорђевић, Јован Бошковић и Шапчанин трудили да „школ-

ску омладину ставе под утицај цркве“ и патријархалног реда, те да је Лаза баш у време њихове акције писао приповетку *Школска икона* (Глигорић, 1968: 128). Портрет свештеника у овој Лазиној причи грађен је на симбиози особина неколико јунака из Шапчанинових прича. У његовим особинама има нешто од понашања архимандрита из приче *Деда*, попа из приче *О вакацији*, који такође има лепу кћер, и попе из *Предбројника*. Лаза је, чак, од Шапчанина, дословно преписао речи које изговара *Њоја* из *Предбројника*: „Ја кога сам крстио, није се потурчио; кога сам венчао, није се раставио; кога сам опојао, није се повампирио“.

Из наведених примера и запажања може се закључити да је Лаза Лазаревић заиста неке своје приповетке написао под утицајем Шапчанина, кога ће у неким елементима приповедања не само достићи, него и превазићи. Између ова два приповедача нису постојале само јаке родбинске, већ и књижевне везе, које још увек изазивају пажњу књижевних историчара. То је неоспорна чињеница која и сама по себи доста говори.

Шапчанин је утицао и на друге српске реалисте, посебно на Глишића и Јанка Веселиновића. Тај утицај се, нарочито у сфери фантастичног и наднавног осећа у приповеткама Милована Глишића. Глишић је и у другим елементима приповедања (тематика, избор мотива, сујеверје, стил и језик), остао у домену Шапчаниновог утицаја. Нека својства Глишићевог приповедања Шапчанин је снажно антиципирао нарочито у приповеци *Крчмар*. Он овде од наратора преузима готову причу, развијајући, напоре, два фабуларна тока. Оквирни ток приче је сужен, тако да се брзо прелази на средишњи догађај. Таквом техником Шапчанин се приближио техници *in medias res*, која је нарочито илустративна у Глишићевој причи *Ни око шива*. У причи *Крчмар* Шапчанин је антиципирао глишићевску поенту (неваљалца стиже залсужена казна, или је доживео ругло и срамоту), као у Глишићевим причама *Рога* и *Шило за огњило*. Оно што се код Шапчанина усталило као стереотип, као што је прорицање судбине враћањем и бајањем (*Благо*, *Крчмар*, *Саш*, *Деда*), може се идентификовати као битан елемент Глишићевог приповедања. При том ваља истаћи да је прича *Крчмар* пример анегдотске приповетке коју је Шапчанин засновао пре Милована Глишића. Какав ће значај доцније имати анегдотска прича у српском реализму, може се видети у делу Стевана Сремца, који ће чак и развијеније форме (*Пој Ђира* и *Њој Сџира*) градити на духовитом језгру анегдотског типа. Из Шапчаниновог хумора израшће Глишићеви изданци смеха, који ће дати зреле плодове комике тек у приповедању Симе Матавуља и Стевана Сремца. Када се говори о начину уметничког обликовања са сложенијом улогом наратора, могло би се рећи да су се у том погледу од Шапчанина учили не само Глишић и Лазаревић, него и писци ван српског говорног подручја. Хрватски писац Анте Ковачић написао је роман на основу приче старих списа о животном путу Ивице Кичмановића. У развијању дијалога и дијалогских форми, које су честа особеност ликова и сеоског менталитета, Шапчанин је такође, учинио прве, макар

и незнатне кораке. У том погледу ће га, временом превазићи и Глишић и Лазаревић, а повремено и Јанко Веселиновић, што се може узети као прилог чињеници да ђаци често превазиђу чак и добре учитеље.

Одбрана сеоских задруга у приповедању српских реалиста могла је имати полазну основу у учењу Свтозара Марковића. Међутим, одбрану патријархалног морала започео је Шапчанин у причама *Деда* и *Десет дукаша*. Шапчанинов став из приче *Десет дукаша*: „Где су куће задружне и сложне, тамо као божји рај; где се изделише, тамо јади и чемер“, одјекнуће нарочито снажно у неким Веселиновићевим причама.

За разлику од Милована Глишића и Лазе Лазаревића, Јанко Веселиновић је и сам говорио о утицају који је на његово приповедање имао Шапчанин. У *Писмима са села* он ће, између осталог написати и ово: „И онда пишем, пишем... али кад узмем дубље да разгледам, онда нађем да сам негде читао; или у Тургењева, или Толстоја, или Гогоља, или Вовчка, Глишића, Шапчанина, Јакшића“... Тај утицај се нарочито осећао у његовим првим радовима: „Веселиновић је само на почетку књижевног рада, када се мучио шта и како писати, осећао потребу за ослонцем, и делимично га налазио у Шапчанину“ (Најдановић, 1968: 64). Када је реч о додирним тачкама ове двојице приповедача, ваља имати на уму да они потичу из исте средине и да су знатан део живота провели под делотворним утицајем мачванског поднебља. Тај шмек равнице, могао је код њих развити посебан афинитет и љубав за пејзаж и сеоску средину. Шапчанин је знатно утицао на Веселиновићеву склоност за сеоску идилу и патријархални ред, и у том погледу му је био ближи од Глишића; не само по личном и уметничком сензибилитету, већ и по природи и карактеру приповедања (Глишић је више инсистирао на социјалним, а Шапчанин на идиличним мотивима). Није онда чудо што је Веселиновић, слично Шапчанину, налазио основну перспективу живота у патријархалним задругама, чак и онда када су оне већ биле у расулу. Сlike фолклора из Шапчанинових сеоских приповедака инспирисале су Веселиновића да са посебном љубављу и пажњом оживљава мачвански пејзаж, људску нарав и сеоске обичаје. Сеоско коло је само један елемент фолклора који је Веселиновић по угледу на Шапчанина уграђивао у структуру својих приповедака. На тој равни може се идентификовати сличност описа у Шапчаниновом *Деди* и Веселиновићевој *Одбеглој*. Таква сличност може се запазити и између неких Лазаревићевих прича и Шапчанинове приче *На сеоској слави*. Сцене дочека гостију слично приказује и Лаза у причи *На бунару*, а Лазина Станија из приче *У добри час хајдуци*, као да је даљња рођака Станке из поменуте Шапчанинове приче. Обе девојке имају аверзију према граду, а у оба случаја градски младићи су збуњени пред несвакидашњом лепотом сеоских девојака.

Милован Глишић, Лаза Лазаревић и Јанко Веселиновић, оставили су, свако на свој начин, јасне трагове у развојним токовима српског реализма. Неоспорно је да су у Шапчанину имали доброг претходника, нарочито у

избору тема и мотива, примени различитих техника приповедања, дијалошким формама и психолошком нијансирању карактера главних јунака. Рефлекси Шапчаниновог приповедања јасни су и у структури Ранковићевог психолошког романа (*Порушени идеали*), у коме има додирних тачака са Шапчаниновим причама из манастирског живота (*Монах Ђенадије*). Имајући све то у виду, јасно је да се Шапчаниново место у историји српске књижевности не може одређивати само уметничком вредношћу његових прича, већ и њиховом улогом у развојним токовима српске релаистичке прозе. То је оно што је ранија критичка мисао у изучавању Шапчаниновог дела запостављала, а што би данас посебно ваљало нагласити.

Литература

- Гавриловић, Милоје (1976): *Милорад П. Шайчанин и Лаза К. Лазаревић*, Провинција, Шабац
- Глигорић, Велибор (1968): *Српски реалисти*, Београд, Просвета
- Иванић, Душан (1990): *Модели књижевног говора*; Београд, Нолит
- Ковачевић, Божидар (1963): *Лаза К. Лазаревић, приповећке*, Београд
- Милинковић, Миомир (1996): *Књижевно дело Милорада Појовића Шайчанина*, Шабац, Народна библиотека „Жика Поповић“
- Најдановић, Милорад (1968): *Српска реалистичка приповећка у српској књижевности XIX века*, Београд, Завод за издавање уџбеника
- Недић, Владан (1958): *Предговор*, Приповетке, Београд, Нолит
- Савић, Милан (1886): *Шести приповедача Лазе К. Лазаревића*, Летопис Матице српске, књ. 147.
- Скерлић, Јован (1923): *Писци и књиге III*, Београд
- Скерлић, Јован (1964): *Писци и књиге IV*, Београд, Просвета
- Стефановић, Теодор Виловски (1879): *Један листић из српске приповедачке књижевности*, Беч
- Џонић, Урош (1932): *Милорад П. Шайчанин*, Целокупна дела, V, Београд

ŠAPČANIN'S INFLUENCE ON LAZA LAZAREVIĆ AND OTHER SERBIAN REALISTS

Summary

Milorad P. Šapčanin belongs to a group of Serbian narrators who anticipated and initiated the developmental course of the epoch of Realism. Due to the thematic diversity and artistic mode of fashioning, particularly due to the application of various narrative techniques, Šapčanin installed himself as the pivotal writer enriching the literature of the so called **transitional age** with tone and colour.

Deviant courses of the epoch of Realism reflected not just on the structure and narrator style of Šapčanin's generation, but on the narrative forms in times of Realism at its mature stage. When published Šapčanin's narratives represented a productive basis upon which the most distinguished representatives of Serbian realism constituted themselves: Milovan Glišić, Laza Lazarević, Svetolik Ranković and others. To a greater or lesser extent they were all to follow genre, fabular and stylistic structure of Šapčanin's narratives.

In this paper Šapčanin's influence on the creative literary opus of Serbian realists is monitored and illuminated, chiefly the one exerted upon Laza Lazarević, Milovan Glišić and Janko Veselinović, as well as the ramifications of the influence onto the further developments of literary trends in the second half of the 19th century. It is stressed hereupon that Šapčanin is deserving of special credits as a writer making way towards the entrance into the literature of the epoch of Realism.

Miomir Milinković

Слободанка ПЕКОВИЋ
Београд, Институт за књижевност и уметност

ИНДИВИДУАЛНО И КОЛЕКТИВНО У ПРИПОВЕТКАМА ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА

У покушају да се разлучи индивидуално од колективног у приповеткама Лазе Лазаревића потребно је узети у обзир не само књижевни поступак писца већ и елементе из његове биографије. Разумевање превласти колективног над индивидуалним један је од основних кључева разумевања процеса градње ликова и приповедне стварности у приповеткама.

Кључне речи: индивидуално, колективно, биографско, интерпретација, идентитет

Одговор на наизглед једноставно питање о индивидуалном и колективном у приповеткама Лазе Лазаревића подразумева различите односе на лично-приватној и универзално-јавној равни. Узимајући за пример неколико приповедака овога писца, а све као да су писане са истим намерама и истим циљем (па зато Предраг Протић са правом каже: „Његова прва објављена приповетка *Први њиш с оцем на јушрење* уједно је и једна од његових најбољих приповедака. Из те приповетке могло би се сагледати Лазаревићево опредељење, склоности и начин мишљења, односно примања утисака из спољашњег света и изражавања тих утисака.“¹, може се аналитичком „манипулацијом“ текста пронаћи кључ одговора и у исто време се запитати да ли је и колико је за разумевање приче и односа индивидуалног и колективног важна унутрашња грађа и која су формална и стилска средства којима писац прибегава.

Свако тумачење односа индивидуалног и колективног у приповеткама Лазе Лазаревића упућује и на истраживање чињеница из ауторовог живота² из два разлога: прво, што су неке његове приповетке аутобиографске па се мора познавати „грађа“ коју је користио и на коју се ослањао, и друго, што Лазаревићев поглед на свет, његов морал и религиозност одређују интерпретацију коју је аутор користио како у приповедању, тако и у градњи ликова.³ Аутобиографски дискурс се обликује

1 Предраг Протић: „Предговор“, у књизи Лаза К. Лазаревић, *Приповетке*, Београд, 1966, 5.

2 Милош Савковић у своме огледу „Лаза Лазаревић“, објављеног у часопису *Мисао* каже: „Лаза је своје приче помешао са својим животом. Он сам није сигуран да ли прича приче или воли, да ли живи или пише.“ (XLI, 1-2, 1933, 1)

3 Интересантно је како су се критичари односили према моралном одређењу у Лазаревићевим приповеткама, а нарочито је занимљиво како је Скерлић као главно књи-

двојако: у приповедању у облику својеврсног дневника, односно писама („Швабица“), или у рефлексивном приповедању („Ветар“), мада је ово не-сигурна и начелна класификација јер се само уочавају основни фактори аутобиографског и интерпретативног којима се указује на наративну доминанту. Питање је, нарвно колико је аутобиографски критеријум био преовлађујући па би се тако могло говорити и о псеудоаутобиографији или могућој аутобиографији. Поред тога, реконструкција и ослањање на биографију⁴ и биографске елементе из живота Лазе Лазаревића само су један од начина интерпретације⁵, пре свега као супротстављање позиција јавног и интимног као предуслова за супротстављање позиција колективног и индивидуалног.

Писмо, као и дневник, јесте врста комуникације са самим собом и документ о сопственим животу, али је и књижевни текст. Код Лазе Лазаревића имамо, пре свега, књижевни текст који је обликован у форми писма па се зато и нарација и улога субјекта мора другачије посматрати и стога се може говорити о могућој аутобиографији. „У писмима као моделима аутобиографских записа открива се доминантност аутореференцијалности, висок ступањ индивидуализације субјекта дискурса и увјетованост двију особености: пошиљатеља и приматеља.“⁶ И, мимо очекивања, у прози у којој се употребљава дискурс аутобиографије, не истиче се култура индивидуализма, већ, напротив, ствара се могућност афирмације културе колективног.⁷

Проза српских реалиста била је углавном оријентисана ка проблематици села, ка социјално политичким приповестима, или је била фол-

жевно мерило узео моралне идеје и какве су реакције изазивале. На пример, Антун Халер се супротставља Скерлићевом мишљењу: „У тој дискусији очито је иновативна претпоставка да у квалитету Лазаревићевих моралних идеја треба тражити ограниченост Лазаревићева књижевног талента... И тако Скерлић, с једне стране, признаје Лазаревићу чисто књижевне особине, а, с друге стране, оспорава му право на глас који је уживао, и то прелазећи од чисто некњижевних критерија.“ („Лаза Лазаревић“, *Животи и рад*, II, III, 18, 1929, 415)

- 4 Често се помиње и податак да је Лаза Лазаревић као доктор сигурно добро познавао и људску психу, те се његове приче карактеришу као психолошке и последица психијатријског рада. Он је објавио 77 радова из области медицине и био нарочито познат као неуролог (открио је тзв. Лазаревићев симптом), али би се ипак могло поставити питање да ли је у његовом књижевном раду заиста било толико докторског искуства или више самоанализе.
- 5 Вероватно би било изазовно и корисно тумачити приповетке Лазе Лазаревића у оквиру наратологије Дорит Кон (Dorrit Cohn) или Женеа (Gerard Genette), лакановске, па можда и фројдовске психоанализе.
- 6 Ivan Trojan: „Autobiografsko promišljanje autobiografija?“, *Kolo*, 2003, br.1.
- 7 Младен Шукало у својој књизи о Данилу Кишу, *Љубичастии ореол Данила Киша* (Бања Лука, 1999, 81) занимљиво тумачи Кишову изјаву да „књиге и нису ништа друго до пишчева лична и породична архива“: „Ако бисмо упоређивали аутобиографске биљешке књижевне провинцијенције каква је Кишова, односно, биљешке књижевника о властитом животу, видјећемо да није баш чести случај да се властита фактографија заодијева чињеницама из свијета књижевности.“

клорног типа. Мали број писаца је направио искорак и окренуо се граду и градској теми. Лазаревић се подједнако добро сналазио и у сеоском и у градском окружењу, пре свега зато што је у првом плану имао јунака и његове проблеме. „Зато су Лазаревићеве приповјетке уза све тематско-стилске и морфолошке разлике међу њима, међусобно блиске, посматрају ли се преко комплекса појединац / породица (заједница) или преко градњи конфликтног језгра распореда односа радњи које претежно воде или преображајима јунака или отвореној кризи њихове егзистенције.“⁸ Удубљивање у личност појачано је и смањивањем простора у којем се те личности налазе. Лазаревић се определио за камерни ентеријер, „и та промјена је једна од најбитнијих у односу на Глишића, па и неке друге писце – пребацивање радње са сеоских раскршћа и кафана у куће и собе и у унутрашњи свијет јунака.“⁹

„Ново у погледу тематике, Лазаревићево дјело готово је револуционарно у погледу израза. Уобичајеној једноликости, развучености и тромости епске наратије својих савременика, Лазаревић је одједном сучелио прозу скраћеног казивања и динамичног, готово галопирајућег наративног ритма. Равнодушном и непристраном просјечном приповједачу, супротставио је интимно занесеног и лирски устрепталог судионика приповједних збивања.“¹⁰ И док у Јанка Веселиновића, који је био веома хваљен због језика и говора својих јунака, имамо равно приповедање и дијалоге који су понекад ту само зарад игре речима и језиком, код Лазаревића, наратија и брза измена темпа и ритма приповедања, од наоко ћутљивог јунака прави не само главног актера радње већ неку врсту филтера кроз који се прелама комплетна наратија.¹¹ Говор којим се служи је граница која одваја интимно од јавног, индивидуално од колективног. Сви субјекти Лазаревићевих приповедака заокупљени су егзистенцијалним темама, односно потребом да искажу своје индивидуално ЈА и да га, уколико је то могуће, наметну другима – колективу. Приказивање, или показивање, индивидуалног, себе, подразумева, или наговештава говор, конверзацију, као логични предуслов за кохеренцију приповедања, али у исто време говором, артикулацијом свога, индивидуалнога, врши се разлагање карактера и воље јунака.

Лазаревићеви јунаци не одударају много од ликова претходног стилског комплекса, али је Лазаревић направио прве помаке ка одликама изразито усамљеног, интровертног и другачијег човека прозе модерне.

8 Душан Иванић: „Незамјенљиво дјело“, предговор за књигу Лаза Лазаревић, *Швабица*, Београд, 2005, 14.

9 Исто.

10 Franjo Grčević: *Srpske teme, komparatistika srodnih književnosti*, Zagreb, 2005, 20.

11 Сличном употребом језика и брзим измењивањем дијалога којима се интезивирала радња послужио се и Велимир Живојиновић у приповреци *Делић пуша* и нарочито у драми Станица која у многоме подсећа на на Лазаревићеву причу *Све ће то народ поклањати*.

„Лазаревић је био један од првих српских приповедача који је обратио пажњу на унутрашњи свет личности које приказује и на психолошку анализу.“¹² Они још увек нису дискурзивно обликовани, али је Лазаревић видно згуснуо персонализацију и направио мале, али значајне кораке ка разумевању индивидуалности утопљене у згуснуту стварност.¹³ Оно што је битно за њих, јесте разарање, деструкција претходног типа идентитета и могла би се окарактерисати као наслеђе аутобиографског жанра у коме је присутан захтев за истинитошћу који наговештава смрт сопственог идентитета лика и васпоставља сопство аутора.¹⁴ Спој аутобиографског и наративног (фикционалног) доводи до неке врсте неслагања у фикционалном тексту у коме алузивна и експресивна снага језика бива загушена религијском и морализаторском тенденциозношћу када се аутономија индивидуалног употребљава за етичке проповеди, односно за слављење колективног.

Колективно за Лазаревића представља врхунац моралног и социјалног система и готово да би се могло говорити да су његове приповетке митови посвећени социјализацији (као позитивном принципу живљења) и персонализацији (као негативном). Такође би се могло рећи и да је он поново исцртао границе моралних домена у којима лична морална одговорност мора да устукне пред колективном. „Лазаревић се окренуо прошлости. Свет његова детињства и приповедачака сазнања о животу чинио му се као најправичније устројен свет, као свет добрих људи, пословичног поштења и примерене радљивости и он је желео да га овековечи.“¹⁵ Када је појединац довољно индивидуалан да колективне регуле и санкције не могу да га досегну, онда он туца камен у Београду, или се као учитељ из *Школске иконе* свађа са женом, или бива смешан и некако недоличан као јунак *Верџера*. Јунак *Верџера* и учитељ су такозвани „нови“ људи, социјалисти и њима су се бавили и Глишић и Сремац на подједнако негативан начин. „Нови човек“, поред мањка карактера, воље и радиности, у Лазаревићевим приповеткама је и појединац који се поставља насупрот идиличног света прошлости, он је разарајући чинилац који подрива ко-

12 П. Протић, Наведено дело, 7.

13 Лазаревићева стварност има приповедачаку густину, али је занимљиво да су историјски и социјални контекст времена, динамична политичка сцена потпуно мимо занимања аутора што је у супротности са хоризонтом очекивања читаоца који препознаје аутобиографски дискурс. „Осамдесете године прошлог века остаће у историји записане као раздобље владалачке самовоље и полицијског насиља; једна у крви угушена буна и један противно националним интересима вођен и трагично изгубљен рат, јесу... трагични догађаји тога доба. Економске прилике у земљи су се озбиљно погоршале. Процес распадања старих породичних задруга у које је Светозар Марковић полагао велике наде и приписивао им одлучујућу улогу у српском друштвену преображају, био је давно завршен.“ (Протић, наведено дело, 6)

14 Thomas C. Heller: *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality and the Self in Western Thought*, Stanford, 1986.

15 П. Протић, Наведено дело, 6.

лектив - породицу. Али, уколико и јесу представници новог, они нису типски јунаци, већ изгредници који се служе новим.

Чак и љубав као изразито индивидуално осећање у коме је интимно снажније од јавног, трпи притисак колективног и социјализације и стално је на ивици између сентиментално романтичарског осећања праведности и платонских надања. Много погледа, говор тела, недоречених мисли, литературе као помоћнице у исказивању осећања. Утолико већим изгледа јаз између личне среће и колективних потреба, утолико и жртва коју појединац подноси, а која је увек добровољна, бива већа и показује шта је на првом месту у животу јунака.¹⁶ Љубав „му је углавном служила као средство за супротстављање личних жеља интересима заједнице, индивидуе породици. Она је била ту пре да истакне висок култ породице, него стање духа изабранога јунака, пре да увелича надменост породице него јачину љубави и одлучност заљубљених.“¹⁷ У причи *Вештар* снажни али дискретни елементи љубавног усхићења и блаженства нарушени су уметањем метапсихологије, па и неуробиологије што несумњиво од приче прави један модеран (модернистички) текст, али и подупире отклон од индивидуалног, од недоличне љубави до потпуне деструкције уз помоћ оног што Вирџинија Вулф назива „мисли без речи“ којима се блаженство карактерише као инфантилно, незрело, то јест супротно искуству колектива. Тако љубав постаје сан о неостваривом јединству јер га прагматичност колектива не може прихватити. Идентитет јунака који се индивидуално одређује у љубавним осећањима одређен је флуидним односом интимног и јавног. Па тако јунак *Швабице* одбацује у једном кратком периоду превласти индивидуалног, заувек детерминисане верзије себе. У писмима која пише он је једна личност: син, брат и побратим који зна шта му је чинити. („Мислиш, ваљда: ко шта ради – ја се само њоме заносим? Не, брате, још у мени ђипа *пошћено срце*.“, „Ја сам слабији и нижи од црва. Вечно сам те уверавао да ћу прекинути све са њом, па ипак...“¹⁸) Он је јасно одређен члан породице, колектива. Али у простору берлинског пансиона, уз девојку коју воли, он као да је покривен маском која открива један други идентитет његове индивидуалности. Анино окружење га „усисава“ и утискује у њега мисли и осећања својствена само ЈЕДНОМ, само индивидуалном бићу, али, у исто време то окружење у коме он својевољно ужива, као да га стално подсећа на постојање непрелазне и непороз-

16 „Већина ових писца [Глишић, Лазаревић, Веселиновић, Сремац, Магавуљ] била је предмет посебних радова у којима се врлина њиховог творачког духа доводила у пропорционални однос са јединством и снагом народног идеала израженог у делу.“ (Вукићевић, 36) Расplet *Швабице* и одлука да остави девојку подвргнута је, баш као у епској песми, моралу колектива. Младић пита своју породицу шта да ради, али одговор је – мук. Јер за такву одлуку њему нема шта да се каже; као и епски јунак и он мора да зна шта је исправно, он мора да поднесе жрву.

17 Живојин Бошков: „Лаза К. Лазаревић – о личности и делу“, разговор за књигу Лаза К. Лазаревић, *Приповешке*, Нови Сад, Београд, 1958, 26.

18 Л. Лазаревић, *Швабица*, Београд, 2005, 29.

не границе неопозивих принуда које га упућују на начин промишљања и доживљавања себе и других. Јунак је заробљен у колективном идентитету и колективним правилима и како је морал на страни колективног, он се повинује оном што сматра исправним доводећи себе до дискрепанције идентитета. Сукоб између индивидуалног и колективног, између осталог је и сукоб моралне надмоћи. Сви сукоби појединаца са својим породицама обично већ пригушен пре него што су се и развили, добијају у Лазаревићевим приповеткама вид моралних сукоба. Слични сукоби постоје и у причама Боре Станковића. И у њима колектив ломи индивидуу и потпуно је разара, док код Лазаревића лом оздрављује човека. Његов берлински живот и емоције које га претварају у индивидуално биће у односу на живот колектива-породице, постаје виртуелан доживљај који бива угашен тежином стварног, колективног живота. Прихватање преовлађујућег друштвеног поретка колективног идентитета усмерава јунаке ка одређеном, друштвено допуштеном идентитету који га приморава на ћутање. Крај *Швабице* је горка победа над љубављу и индивидуалношћу: „Све је свршено – ја сам слободан. Слободан као тица којој је запаљено гнездо и подављени тичићи. Ланци су ми скинути, али руке су ми узете.“ „Лазаревић у својим причама, у приватном животу, у јавном раду, не глорификује култ слободе, него култ поштења, и не диви се он оном ко је мудар, већ ко је честит. Крајем 19. века, Лаза Лазаревић је са Божидаром Кнежевићем, онај српски писац, за кога у животу имају примат морални проблеми.“¹⁹ Милорад Најдановић ове суморне тонове доводи у везу са Лазаревићевим сусретом са неминовном смрћу. Он жури да заврши *Швабицу*, али завршава и свој живот. Пун живота усклик, „ја сам слободан“ ломи се над стварношћу немоћних руку и мртвих птића. Између Ане и њеног изабраника остаје тишина²⁰, а јунак приче *Све ће то народ поглавити* пошто је изгубио (или су му одузели) све индивидуалне особине, постаје део колектива у коме његове речи немају никакву тежину нити икакав смисао, затегнуте границе неопозивих принуда потпуно се затварају око њега и дефинитивно одређују начин на који доживљава себе и колектив.

Међутим, ма колико нам изгледало да је индивидуално у Лазаревићевим приповеткама заробљено у колективном, писац не доводи своје јунаке до ситуације да губе идентитет, нити до потпуне супротстављености, јер његово промишљање колективног-породице је фиксирано, готово монолитно и у том једино исправном окружењу и поретку, све мимо тог круга је подложно корекцијама и нестајању. „Постоји породица и постоји појединац; појединац је члан породице, али никад не и самостална лич-

19 Милорад Најдановић: „Лаза Лазаревић“, *Жутиа гоића у српској књижевности*, Београд, 1973, 258.

20 Интересантно је како се у поезији Данице Марковић за коју је критика увек истицала фактор искрености и истинитост личног доживљаја, аутобиографског – лични живот не уплиће у њену поезију. У њеним стиховима потпуна тишина прати личне трагедије као што су умирања деце, а нема нигде ни помена Топличког устанка.

ност. Ако дође до неспоразума међу њима, појединац има да се приклони породици.²¹ Тако је у *Швабици, Први џуш с оцем на јушрење, На бунару, Школаској икони*. Анока која покушава да се избори за своју индивидуалност, за своје јединствено „сопство“, изгледа као особа која ставља на себе маску. Маска, међутим, не нарушава битно ЈА, већ га само прикрива, и у тренутку када се та маска скида, види се да њен идентитет није, нити је био слободан. Ђедова спољна интервенција била је утолико ефикасна што је подстакао скидање маске. Он је „спољном“ интервенцијом ослободио Аноку „туђег“ идентитета. „Туђи“ идентитет који би обележавао Анокину индивидуалност био би подложен променама и отворен за сопствена расуђивања и промишљања. Али лакоћа којом Анока скида маску показује да је њена индивидуалност и побуна спољашња и пролазна појава док је њена суштина, колективни идентитет остао нетакнут. Брзина падања „маске“ у случају Аноке која је наизглед потпуно свесна своје воље и своје личности и која сматра да је јединствена и стога недодирљива за колектив, која одбија да ради, која све зна најбоље и увек мора бити на њену, доказ је слабости индивидуалног које је усамљено и не може се супротставити колективу. И Арсен, слабе наговештаје „сопства“, када се бори за девојку коју волу, лако отреса са себе: „Ради, вала од мене и од ње шта хоћеш. Мене убиј, а њу отерај! Да ти је Богом просто! Немој ме само отурити од себе, живого ти Бога.“ Сличну „маску“ има и отац из приче *Први џуш с оцем на јушрење* и она му омогућава да се издвоји из централног места збивања и живота, из породице и да функционише у другој, колективно-друштвено неприхватљивој сфери. Његов идентитет се остварује у другој могућности живота, али прелазак у другачију стварност и његова заробљеност у могућностима које му пружа маска ипак је крхка јер је био потребан само прави кључ па да се заробљеник ослободи маске и да постане „слободан“, односно колективно прихватљив.

И на крају, између ове две супротстављене крајности лако се може видети однос вредности:

<i>Индивидуално појазумева:</i>	<i>Колективно појазумева:</i>
неисправно	исправно
неразумно	разумно
знање и памет стечени учењем	здраву памет
нерад	рад
модерно	традиционално

Све ове тврдње показују да се морална егзистенција и судбина човека одређују превлашћу колективног над индивидуалним јер је колективно старије, па самим тим и здравије и исправније. Колективно, по природи ствари, представља већину, а већина поседује јачу самосвест. Индивидуално, без обзира на заводљивост слободног избора и слободне воље, нуди само привремено решење и доводи личност до сигурне патње. Поједи-

21 П. Протић, Наведено дело, 7.

нац у Лазаревићевом приповедању мора да задобије поверење колектива, мора да се избори и у тој борби мора да плати и одређену цену. Међутим, чим се определи и одреди јасне принципе, основно самопоуздање се јасно издваја и испуњава настале празнине. Разлог што индивидуално губи битку са колективним лежи и у недовољној аргументацији којом би се могла оправдати уживање у индивидуалној слободи у односу на заједницу.

THE INDIVIDUAL AND COLLECTIVE IN LAZA LAZAREVIĆ'S NARRATIVES

Summary

The interrelation of the individual and collective in the narration of Laza Lazarević represents one of the principal problem issues the writer is engaged into and the unraveling of which affects the perspective on world and morals, the narrative construct and the choice of formal and stylistic instruments. The individual and collective also represent a struggle over the precedence of the old and new standards of life. The personal life of Laza Lazarević influenced the narration modeling as well, yet the latter being a fragile determination in principle solely, for only basic factors of the autobiographical and interpretative are to be perceived serving as indicators of the narrative dominant. The articulation of the individual is performed in the speech of the hero, as long as they speak they make an effort of giving expression to their individual self, when silent, the predominance of the collective is fully accomplished and they keep quiet for many are the things which are implied in the world of the collective. Love is a powerful emotion, most commonly, being „the victim“ of the collective spirit before which personal desires yield precedence over family concern.

Slobodanka Peković

Маја АНЂЕЛКОВИЋ
Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет

РЕАЛИСТИЧНО И ДЕМОНОЛОШКО У ПРИПОВЕТКАМА МИЛОВАНА ГЛИШИЋА

Аутор разматра однос реалног и демонолошког у приповеткама Милована Глишића у којима елементи народне фантастике доприносе стварању фолклорне аутентичности приче. Како у Глишићевим приповеткама нема строго издиференцираног односа између реалног и фантастичног, то доводи до преплитања два сижејна тока и појаве приче у причи. У раду се такође разматра везивање елемената обреда за мимезис као основну одлику реализма.

Кључне речи: реално, фантастично, демонолошко, обред, магија, мимезис, сижејни ток

Милован Глишић поједине своје приповетке које говоре о животу на селу, као што су *Ноћ на мосту*, *После 90 година*, *Браћа Мајта*, *Награисао*, употпуњава елементима народне фантастике, којом постиже фолклорну аутентичност приче. Прецизније, његова сеоска приповетка базирана је на комбинацији реалистичког приказивања свакодневице, са једне стране, те, са друге, на елементима митолошко-демонолошких предања, етиолошких предања, народних бајки и обреда.

У његовим приповеткама нема строго издиференцираног односа између елемента реалног и елемента фантастичног. Њихово непрекидно преплитање последица је специфичног доживљавања и схватања света од стране јунака приповедача. Исто тако, узроком овог преплитања могу се сматрати и инкорпорирана предања која увек остављају „стварима њихове тајне“¹.

У приповеткама које садрже фолклорну фантастику увек постоје два сижеа – један којим се приказује свакодневица јунака, и онај други сиже у коме је јунак у сфери фантастике. Као што се реално и фантастично непрекидно преплићу, тако и ова два сижејна тока ретко кад теку паралелно. Они су до те мере повезани и постављени у узрочно-последичан однос да се врло често читалац налази пред дилемом да ли је Глишић искористио сеоску приповетку да би уметнички заоденуо народну традицију или је реалистичку приповетку онеобичавао употребом фолклорне фантастике.

Не бисмо се могли сложити са Палавестром који је мишљења да Глишић има ироничан однос према „сижеу и положају јунака у фантастичној

1 Нада Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2000, 173.

причи². Истина, има у његовим приповеткама хумористичких секвенци, као што је она у приповеци *После 90 година* када неспретни Ђебо водом ацијазмом полива вампира по лицу уместо да му је сипа у уста, али хумор не прераста ни у иронију нити у гротеску.

Глишић се народној машти не подсмева, не подсмева се ни народним веровањима у демоне и најразличитије силе природе, али се од њих и њихове евентуалне ирационалности дистанцира увођењем наратора чија се прича са резервом узима као веродостојна. У тако постављеној причи, нереално и натприродно јесу компатибилан елемент света који је реалан и природан.

Упоређујући ова два сижејна тока, можемо сагледати константе на којима Глишић гради своје реалистичко приповедање.

У сижејном току који се тиче реалистичког приповедања, једну раван реалистичке мотивације представљају топоними и микротопоними, као што су: Маховиште, Мравињци, Телије, Крнићи, Зарожје, Голо Брдо, Лајковци и други. Другу раван чине детаљно дати описи екстеријера и ентеријера, какви су описи куће и окућнице Миладина Малешиха из приповетке *Назраисао*, или пак пејзажи, готово аркадијског типа, којима обилује свака Глишићева приповетка. Трећа раван јесте старост наратора које Глишић уводи у приповетку. Наиме увек је реч о старијим људима, чије би године требало да су довољан доказ истинитости приче. Једино у случајевима кад уводи још једног наратора и ствара тростепеност приповедања, Глишић ће дозволити да он буде нешто млађи, али у веродостојност његове приче сумња и први приповедач и заједница у којој се прича приповеда.

За трећу раван могли би рећи да је најкомплекснија јер има двоструку улогу. Наиме, већ смо нагласили да се увођењем наратора, одн. приче у причи, Глишић дистанцира од погрешности казивања, док истовремено биолошком старошћу наратора жели да постигне, бар привидну, истинитост казивања. Овакав модел приповедања Глишић је несумњиво преузео из народне традиције, нарочито се угледајући на уводну формулу предања: приповеда се, људи приповедају и слично. А с обзиром на то да „казивање предања тече кроз субјективно доживљено пројцирање догађаја“, и да се „и сам приповедач може сматрати јунаком“, може се закључити да је приповедање „емоционално, етички, временски, просторно везано за стварност“³.

Сижејни ток који прати фантастичне догађаје на истим елементима заснива своју веродостојност. Међутим, у приповеткама Милована Глишића долази и до повезивања натприродних бића као оличења злих сила и стварних људи који за већи део заједнице имају негативан утицај (зеле-

2 Предраг Палавистра, *Одlike српске фантастике*, у: *Српска фантастика – Натприродно и несћварно у српској књижевности*, Научни скупови књ. XLIV, Одељење језика и књижевности књ. 9, САНУ, Београд, 1989, 22.

3 Нада Милошевић-Ђорђевић, Наведено дело, 174.

наши). У овом контексту, као што је то учињено у *Глави шећера*, фантастика добија социјално-политичка обележја. Упоредо са овим обележјем, јавља се и обележје психолошке фантастике (*Задушнице*), која се везује за простор сновиђења, делиријума, халуцинација.

Врло често Глишић ће прозборити о негативности актуелног времена упоређујући га са даљом прошлошћу: раније су домаћинства била богата, није се знало за задуживање, интерес, људи су једни друге примали на конач, док се „данас“ домови, због презадужености, камата, суђења, механа и другог, непрекидно расипају и осиромашују. Ову опозицију аутор нарочито истиче везујући је за извор Змајевац на који су раније змајеви долазили и по којима је и добио име, казавши: „Свет се данас изопачио, па ни змајеви не долазе више.“⁴ Етиолошко предање о извору Змајевац нема само функцију објашњења његовог настанка, већ се на истом месту митолошко јавља као утопијско – док беше митова и митских бића зло није имало данашњи облик.

Као што реалистичност има своје константе, тако исто и фантастични елементи поседују сопствене обрасце. Нечисте силе обузимају човека искључиво у глуво доба, на путу, најчешће на раскршћу или поред воде. Уколико се човек, дакле, нађе у поноћ на местима прелаза, не може проћи некажњено – он увек постаје жртва разноврсних сила. Да би се од болести, одн. обузетости нечастивим силама, ослободио, он, попут јунака бајке, мора проћи кроз разна искушења у којима доказује своју храброст и промућурност.

Даље, натприродна створења често имају обличје детета (*Браћа Маџа*, *Глава шећера*) и јашу на коњу (*Ноћ на мосту*, *Награисао*). Али, исто тако коњ представља и спас за господара (*Награисао*) и за заједницу (*После 90 година*) када проналази гроб у коме је закопан вампир. Ова двојна функција коња долази стога што је коњ хтонско божанство, доносилац смрти и живота, па се у овом контексту може повезати са водом као хранитељицом и давитељицом.

Такође, приметно је да натприродна бића прати и физичка драма – подземна тутњава и потреси, на које наилазимо у приповеткама *Ноћ на мосту* и *Браћа Маџа*, као и да се појављују и духови воде (*Ноћ на мосту*).

Као што даје описе запоседања човечјег тела нечастивим силама, Глишић такође даје и формуле за њихово излечење. У тим случајевима у приповетке уноси сегменте обреда: коришћење три записа, трава, осушених слепих мишева, змијиних свлакова, курјачких зуба, саливање угљевља. Уз магијске обреде појављује се и религијски обред оличен у читању горопадне молитве. Ваља напоменути и то да Глишић, сходно народном веровању, јасно ставља до знања да религијски обред не може помоћи ономе који је потпао под утицај магије – њему помаже само магијски обред у коме се може утицати на магијско натприродно. Ово јасно доказује да

4 Милован Глишић, *Награисао*, у: *Сабрана дела*, књ. I, Просвета, Београд, 1963, 344.

је Глишић у својим приповеткама правио дистинкцију између магијског, религијског и реалног.

Можда најјаснији пример обредне схеме представља убиство вампира Саве Савановића из приповетке *После 90 година*.

Вампир се појављује искључиво ноћу и то у воденици која је архетип тајанственог сеновитог места. Након утврђивања локације иде се ка утврђивању идентитета вампира и његовог порекла, што доводи до историзације приче. У приповеци вампир сам себе идентификује: „Еј, Сава Савановићу, деведесет година вампирујеш и не оста без вечере као вечерас!“⁵, а као видљиво обележје јавља се његов покров (крпа платна) у коме се крије сва снага вампира. Пушка из које се пуца на њега мора бити пуњена комадом челика и салауским марјашем. Његов гроб налази се у Кривој Јарузи под рачвастим брестом, што је у складу са митологијом раскршћа. За обред уништавања вампира користи се вран непочишћен коњ без белеге и колац од црног глога. Овим првобитним, магијским елементима придодaje се религијски у виду свете воде и присуства попа.

Треба појаснити следеће: глогов колац којим се убијају вампири представља магијски „свети стуб“ којим се запоседа простор, одн. помоћу кога се медијуму нечистих сила онемогућава даље деловање.

Присуство попа и преливање светом водом опет је део обредне схеме, али је она знатно каснијег постања од пробијања вампира коцем. У случају да се ради о било којој води, а не светој, онда би и она припадала првобитној магијској сфери. Овде присуство хришћанских елемената треба да поспеши деловање Добра и доведе процес до краја.

Покривање гроба камењем и трњем, понајвише глоговим, показује супституцију обредних елемената: свети стуб – глогов колац – трн.

Као у овом примеру, и у свим осталим случајевима се једноставне обредне формуле усложњавају у процесу преобликовања фолклорне фантастике. Треба напоменути и то да ма колико елементни неког обреда на први поглед могу бити везани искључиво за магијске и религијске обреде, они се по својим битним карактеристикама могу везати за мимезис као основну одлику реализма. У приказаном обреду најизразитији пример је вран коњ без белеге јер се њиме подражава мрак као пребивалиште вампира. То што је без белеге значи да се у потпуности уклапа у околину, да постаје невидљив, и да је та његова неприметност, одн. мимикрија управо онај фактор изненађења којим се поражавала противник.

На основу бар делимичног сагледавања два сужејна тока и константи реалног и фантастичног, можемо да закључимо да све Глишићеве приче о вампирима, здухаћима, вилама, циновима и нагприродним силама имају митолошко језгро. Оне се обogaћују искуствима заједнице у којој настају. Елементи реалног служе за њену историзацију, а модификације се врше у складу са уметничким обликовањем израза. Без обзира на то што се ми-

5 Милован Глишић, *После деведесет година*, у: *Сабрана дела*, књ. I, Просвета, Београд, 1963, 344.

толошка прича непрекидно богата садашњицом и што непрекидно долази до супституције одређених елемената, њено језгро се никада не нарушава. Описи стварног света, а поготову детаљни описи, имају функцију стварања напетости. То што се у приказаном стварном свету појављују натприродне силе, отвара могућност да се у било ком времену и простору напоредо јављају два света – свет реалан и описив и свет који је већини људи нереалан и само делимично познат и описив.

THE REAL AND DEMONOLOGICAL IN MILOVAN GLIŠIĆ'S NARRATIVES

Summary

All Glišić's narratives whereby the real and the fantastic intertwine hold a mythological nucleus. In them simple ritual formulae gain on the complexity in the process of reshaping the folklore fantastic, and the ritual elements, how ever regarded as being inherent to the magical and religious rituals, according to their essential characteristics relate to mimesis as the primary trait of realism. The elements of the real serve as means for the process of history making of suchlike story and as well as for creating the tension. The phenomenon of the supernatural in the real world opens up a possibility for the parallel occurrence of both of the worlds in any time or space – the real world and the depictive one and the world for most people the real one and only partially familiar and depictive.

Maja Anđelković

Горан МАКСИМОВИЋ
Ниш, Филозофски факултет

ПУТОПИСНА ПРОЗА ЛАЗАРА ТОМАНОВИЋА

У огледу је анализирано седамнаест дјела путописне прозе Лазара Томановића (1845–1932), која су објављивана у српској и црногорској периодици последње трећине 19. вијека: од 1868. године када је у новосадском часопису *Мајица* објављен први путопис *Залив Кошорски*, до 1904. године када је у *Бранковом колу* објављена путописна репортажа *На Зачиру*. При томе је посебна пажња посвећена научном карактеру путописа, као и цјеловитој анализи путописног поступка, који одликује изразита документарно-умјетничка разуђеност. На основу тога можемо констатовати да су Томановићеви путописни текстови много више од класичних путописа у ужем смислу. Обједињују у себи истовремено и личне доживљаје и слике с путовања, али и историјске огледе тога простора, етнографске, географске и привредне расправе, те реминисценције о умјетности и књижевности, бројне интертекстуалне везе засноване на цитатима стихова из народне и умјетничке поезије, прецизне записе и свједочења о карактерима познатих савременика, о јавном и приватном друштвеном животу, као и корисне геополитичке идеје везане за тадашњу, али и будућу позицију српског народа у међународној заједници, за трагичну вјерску и политичку поцијепаност српског бића и слично. У завршном дијелу огледа направљен је осврт на умјетничку вриједност Томановићеве путописне прозе и њено мјесто у српској путописној традицији друге половине 19. вијека.

Кључне ријечи: српска књижевност друге половине 19. вијека, часописна периодика последње трећине 19. вијека, Лазар Томановић, жанровска типологија, путописна проза, путопис, путописна репортажа, историја, фолклор, етнографија, геополитика

Међу бројним и значајним књижевним радовима, као и цјелокупним богатим животним активностима Лазара Томановића (Лепетане, 1845 – Херцег Нови, 1932), посебно драгоцјено мјесто припада путописној прози, коју је писао од раних гимназијских дана у Задру и Новом Саду, до зрелих година проведених на Цетињу, радећи на различитим државним и политичким пословима, од секретара Сената и предсједника Великог суда, до министра правде и предсједника Владе. Први, младалачки, путопис под насловом *Залив Кошорски*, Томановић је написао на предлог Антонија Тоне Хаџића, да би представио Боку Которску, као најјужнију тачку на српским обалама Јадрана, новосадској књижевној публици, а објавио га је у више наставака у часопису *Мајица* у Новом Саду 1868. године.¹

1 Лазар Томановић, „Залив Которски“, *Мајица*, Нови Сад, 1868, бр. 23, стр. 543-545; бр. 24, стр. 566-569; бр. 25, стр. 593-595; бр. 26, стр. 615-617; бр. 27, стр. 641-643; бр. 28, стр.

Деценију и по након тога, Томановић се изнова посветио писању путописне прозе. Приликом боравка у Сремским Карловцима у јулу мјесецу 1883. године, на прослави преноса земних остатака Бранка Радичевића из Беча на Стражилово, настао је путопис *На њврайшкy с Бранкове свечаности*, који је у више наставака наредне 1884. године објављен у часопису *Црногорка* на Цетињу.² Текст не приказује саму свечаност преноса земних остатака Бранка Радичевића, мада је Томановић путовао још из Беча па све до Стражилова у свечаном спроводу, већ ауторов обилазак манастира Ковиљ у Бачкој, гдје је желио да посјети побратима, сликара Александра (Аксентија) Мародића, те посјету старим пријатељима у Новом Саду, након окончања Бранкове свечаности на Стражилову и у Сремским Карловцима, а затим и обилазак фрушкогорских манастира Раковац, Беочин, Бешеново, Врдник, Јазак, Мала Ремета, Шишатовач, Кувеждин. Пошто је Томановићев повратак у Боку Которску ишао преко Трста, путопис обухвата и кратке путничке записе из Вуковара, Осијека, Ријеке, Трста, а окончава се приказом путовања лађом од Трста до Дубровника и Херцег Новог. Наведено дјело је интересантно и зато што се поводом његовог објављивања развила дискретна полемика о правопису између Лазара Томановића и уредника *Црногорке* Јована Павловића, јер је Томановић инсистирао на очувању дијалекатских фонетских особина карактеристичних за бокељски говор, а самим тим и на одступању од званичне језичке норме у погледу гласовних промјена.³

Приликом посјете Манастиру Острог, у вријеме црквене славе на дан Светог Василија Чудотворца у мају 1884. године, Томановић је започео писање и путописних фрагмената *Под Острогом 1884. године*, који су остали недовршени, а њихови дијелови су исте године у више наставака објављени у часопису *Црногорка* на Цетињу.⁴ Пет година након овог првог путописног покушаја, Томановић је написао нови путописни текст о другом боравку на манастирској слави под Острогом у мају 1889. године. Текст је под насловом *Са остирошке свейковине*, и поднасловом „Свесрпске Табе“, који несумњиво наглашава значај који је овај манастир имао у свијести православних Срба, објављен у *Новој Зеџи* на Цетињу 1889. го-

664-667; бр. 29, стр. 688-690; бр. 30, стр. 712-715; бр. 31, стр. 737-738; бр. 32, стр. 761-762; бр. 33, стр. 783-786; бр. 34, стр. 808-811.

2 Лазар Томановић, „На повратку с Бранкове свечаности“, *Црногорка*, Цетиње, 1884, бр. 14, стр. 114-116; бр. 18, стр. 148-150; бр. 21, стр. 177-179; бр. 22, стр. 188-189; бр. 23, стр. 195-197; бр. 28, стр. 137-138; бр. 29, стр. 146-147; бр. 30, стр. 153-154; бр. 31, стр. 161-162.

3 Томановићев коментар: „Мало о правопису“, бр. 37, стр. 212-213. Одговор уредника Јована Павловића, бр. 37, стр. 213-214. Нови Томановићев коментар: „Мало о правопису“ (II Писмо Уреднику), бр. 39, стр. 231.

4 Лазар Томановић, „Под Острогом 1884. године“, фрагменти путописа, *Црногорка*, Цетиње, 1884, бр. 20, стр. 165-167; бр. 21, стр. 180-181; бр. 22, стр. 190-191; бр. 24, стр. 207-208; бр. 28, стр. 238-239; бр. 29, стр. 247-248. (Није довршено?)

дине.⁵ Слободно се може казати да је путопис *Са оштрошке светковине*, постао драгоцен допуна претходног текста *Под Острогом 1884. године*, који је из нама непознатих разлога Томановић прекинуо објављивати у часопису *Црногорка* и тако га оставио недовршеним. Поред тога, путопис *Са оштрошке светковине* представља, прије свега, сасвим ново и оригинално дјело које приказује друго ауторово путовање и боравак под Острогом, а затим и повратак на Цетиње. Док је у претходном путопису приказао одлазак под Острог копненим путем, на коњима преко Љешанске нахије, у новом путопису је описан дужи, али свакако и занимљивији пут, најприје паробродом преко Скадарског језера од Ријеке Црнојевића до Вирпазара, па кочијама долином Зете до Миркове Вароши и Даниловграда, а даље на коњима до Острога, и то у пријатном друштву цетињског митрополита Митрофана, војводе Ђура Церовића и pjesника Филипа Радичевића.

Поткрај љета 1885. године, у септембру мјесецу, негдје између Мале Госпојине и Крстовдана, Томановић је обишао новоослобођене просторе Црне Горе, прије свега Бањане и Стару Херцеговину са Граховом, Вилусима, Манастиром Косијеровом на обали Требишњице, те градом Никшићем, о чему је написао најпотпунији и најобимнији свој путопис *Осам дана по Црној Гори*, који је у више наставака, у форми тринаест писама посвећених и упућених побратиму, академском сликару Аксентији Мародићу, у току 1885. и 1886. године, објављен у новосадском часопису *Јавор*.⁶ Поводом објављивања овог путописа развила се на страницама *Јавора* и дискретна полемика између Лазара Томановића и извјесног читаоца из Херцеговине Николе Љ. Мештеровића. Под насловом: „Једна примедба на чланак *Осам дана по Црној Гори*“, Мештеровић је у бр. 6, за 1886. годину (стр. 183-186) приговорио Томановићу због претпоставке о постојању могућег тајног савеза Петра Другог Петровића Његоша са херцеговачким господарем Али-пашом Ризванбеговићем, а поготово на чињеници да је одвише афирмативно писао о овом турском „зликовцу и крвопији“. Томановић му је одговорио у бр. 9, на стр. 277-281, у осврту под насловом: „На примједбу Г. Мештеровића“, при чему је одбацио оптужбе као неосноване и још једном поткријепио своје тезе из критикованог дијела путописа. Иза тога се Мештеровић огласио још једном, у бр. 13,

5 Лазар Томановић, „Са оштрошке светковине“, Свесрпске Табе, *Нова Зетна*, Цетиње, 1889, бр. 6, стр. 226-235.

6 Лазар Томановић, „Осам дана по Црној Гори“, путопис, *Јавор*, Нови Сад, 1885, бр. 47, стр. 1480-1484; број 48, стр. 1510-1518; број 49, стр. 1542-1548; број 50, стр. 1578-1590; 1886, бр. 2, стр. 51-54; бр. 3, стр. 78-80; бр. 4, стр. 114-120; бр. 5, стр. 144-148; бр. 6, стр. 179-182; бр. 7, стр. 209-216; бр. 8, стр. 247-250; бр. 9, стр. 275-278; бр. 10, стр. 309-312; бр. 11, стр. 335-336; бр. 12, стр. 371-376; бр. 13, стр. 405-408; бр. 14, стр. 429-432; бр. 15, стр. 463-468; бр. 16, стр. 501-506; бр. 17, стр. 527-532; бр. 18, стр. 557-564; бр. 22, стр. 687-690; бр. 23, стр. 719-724; бр. 24, стр. 753-758; бр. 25, стр. 783-790; бр. 26, стр. 815-822; бр. 27, стр. 847-854; бр. 28, стр. 878-882; бр. 29, стр. 905-912; бр. 30, стр. 943-950; бр. 31, стр. 979-984.

на стр. 409-411, у тексту под насловом: „Одговор госп. др Томановићу“, гдје је у нешто мирнијем и блажем тону остао при свим оним претходно изнијетим примједбама.

У току 1890. и 1891. године у четири наставка у часопису *Нова Зетна* на Цетињу, Томановић је објавио својеврсни наставак путничких слика из Црне Горе које је тако успјешно приказао у претходном путопису *Осам дана по Црној Гори*. Ради се о четири писма посвећена истом пријатељу, сликару Аксентији Мародићу, под насловом *Писма с џуџа*.⁷ Прво путописно писмо посвећено је приказу Крстаца у Катунској нахији и дивном погледу на Бококорски залив, који је Томановић посјетио заједно са митрополитом Савом Косановићем почетком јула мјесеца 1890. године. Друго писмо посвећено је приказу Грађана, родног мјеста пјесника Јована Поповића Липовца, које су Томановић и Липовац посјетили такође у јулу 1890. године. У трећем писму Томановић описује како је за Божићне празнике 1891. године посјетио родне Лепетане, а затим немирним Јадранским морем отпловио преко Будве и Бара све до Оциња (Улциња) у посјету митрополиту Сави Косановићу код кога је дочекао Савиндан. Након тога у четвртном писму детаљно приказује географске и историјске карактеристике града Оциња (Улцињ), као и његове савремене прилике откако је 1880. године напoкон ушао у састав Црне Горе у размјени са Турцима за Плав и Гусиње. Може се казати да су и *Писма с џуџа* остала недовршена јер је на крају трећег писма Томановић најавио своје побратиму Аксентији Мародићу да ће га у четвртном писму упознати о свом пребивању у Оцињу, а затим и повратку преко Бара и Сутормана на Цетиње. Данас је тешко претпоставити зашто Томановић није остварио тај свој план, а четврто писмо је прекинуто управо тамо гдје се завршава опис оцињског крајолика и јадранске обале све до ушћа Бојане у море.

Напоредо са наведеним путописима, а затим и у каснијим данима, све до 1904. године, Томановић је у различитим пригодама и приликом бројних путовања или излета, писао кратке записе, научне расправе и свједочења, доживљаје и путничке црте, које у жанровском смислу можемо посматрати као прелазне облике између путописа у ужем смислу и путописне репортаже. У тадашњој српској и црногорској периодици пронашли смо једанаест таквих текстова: *Код Видове цркве* (1888), *На Видов врх* (1888), *На Превлаку* (1888), *Излећ на врањинску славу* (1889), *Дан на Ловћену* (1889), *Из Перасџија* (1889), *О Дукљи* (1890), *Са једне културне свечаности* (1890), *Послије свечаности у Макарској* (1890), *Излећ на Озовицу* (1891), *На Зачиру* (1904).

7 Лазар Томановић, „Писма с пута“, побратиму А. Мародићу, *Нова Зетна*, Цетиње, 1890, бр. 7, стр. 250-253. „Писма с пута (II)“, *Нова Зетна*, Цетиње, 1890, бр. 8, стр. 291-297. „Писма с пута (III-IV)“, *Нова Зетна*, Цетиње, 1891, бр. 2, стр. 55-59. и број 3, стр.96-99. Посљедњи наставак је објављен с потписом С. Косановић, што је наравно нетачно: ради се о очигледној штампарској грешки, јер о митрополиту Сави Косановићу пише сам Лазар Томановић.

У наведеним путописним репортажама Томановић већ у насловима и поднасловима наглашава да се ради о кратким текстовима који немају искључиво путописне амбиције, већ су то разнолики записи, који се крећу у широком распону од новинских извјештаја у којима аутор жели укратко да нас упозна са одређеним знаменитим мјестима, просторима или грађевинама, до научних расправа које имају непретенциозну жељу да разјасне одређене недоумице или погрешке из прошлости тога простора.

У тексту *Код Видове цркве*, који има поднаслов „Слика с приморја“, а објављен је у новосадском *Јавору* 1888. године, приказан је Томановићев излет на брдо Светог Вида, смјештено у Боки, између Лепетана и Доње Ластве, на којем је била смјештена католичка црквица Светог Вида. Излет је организован на дан црквене славе, средином јуна 1888. године, а Томановић га организује у пријатном породичном окружењу са дјецом, сином Милутином и кћерком Росандом. Поред описа старе црквице, као и описа веселог народног сабора, Томановић даје и импресивне слике читаве Боке Которске, која се са овог заливског вуса видјела као на длану, а затим на самом крају репортаже поставља питање како то да и православни Срби немају храмова посвећених Св. Виду?⁸

У другој путописној репортажи, која је објављена под насловом *На Видов врх*, са поднасловом „К путним успоменама“, у новосадском *Стражилову* у јулу 1888. године, Томановић даје својеврстан одговор на постављено питање с краја претходног чланка. Описује посјету Видовом врху изнад Мокрина у херцеговачкој граници, на Видовдан 1888. године, гдје се негда налазио православни храм Св. Вида, а гдје је народ из Боке и Херцеговине сваке године на тај велики и свети српски дан долазио и правио црквени сабор испод стогодишњег стабла у негдашњој црквеној порти.⁹

Трећа Томановићева путописна репортажа *На Превлаку*, која је објављена у новосадском *Јавору* 1888. године, већ својим поднасловом „У научној екскурзији“, јасно упућује на ауторову амбицију да обједини белетристички поступак, тј. путописно казивање у ужем смислу о једнодневној посјети источног дијела бокељског залива са дјецом Милутином и Росандом и рођаком Марком из Опатова, са документарно-научном расправом о историјском значају Превлаке и полуострва Луштице као онога мјеста на којем је Свети Сава основао Зетску епископију у Манастиру Светог Арханђела Михајила, у народу познату и под именом Михољског збора.¹⁰

Опширне историјске реминисценције проналазимо и у другим Томановићевим путописним текстовима. У путописној репортажи *Излећ на*

8 Лазар Томановић, „Код Видове цркве“, слика с Приморја, *Јавор*, Нови Сад, 1888, број 26, стр. 409-410; број 27, стр. 426-427.

9 Лазар Томановић, „На Видов врх“, к путним успоменама, *Стражилово*, Нови Сад, 1888, број 28, стр. 435-441.

10 Лазар Томановић, „На Превлаку“, у научној екскурзији, *Јавор*, Нови Сад, 1888, број 33, стр. 521-523; број 34, стр. 537-539.

врањинску славу, која је објављена у *Новој Зеџи* на Цетињу 1889. године, поред приказа великог црквено-народног сабора на острву Врањина у Скадарском језеру поводом освећења обновљеног храма Светог Николе у мају мјесецу 1889. године, Томановић излаже и историјску студију о прошлости манастира, позивајући се прије свега на рукописне изворе из бројних хрисовуља. Прије свега из 1233. године хрисовуље Светог Саве, који је био ктитор овог храма, а затим и хрисовуља бројних других владара немањихке лозе (краља Владислава, краљице Јелене, краља Милутина, краља Стефана Дечанског, цара Душана Силног; све до хрисовуља Ђурађа Стратимировића, Балше Ђурђевића, Ивана Црнојевића и слично).¹¹

У тексту *Из Пераста*, објављеном у *Новој Зеџи* на Цетињу 1889. године, већ сам поднаслов „О једној српској старини“, јасно упућује на занемаривање путописно-умјетничког и потпуну доминацију документарно-историјског поступка у којем је изложена расправа о поријеклу мача Вукше Степановића (Змаја Деспота Вука), који је чуван у посједу начелника Пераста, господина Крила Матковића.¹² На сличан начин у тексту под насловом *О Дукљи*, објављеном у *Новој Зеџи* на Цетињу 1890. године, доминирају археолошке и историјске расправе о могућем стварном локалитету древнога града по имену Dioclea, смјештеног у троуглу ријека Зете и Мораче, у којем је највјероватније био рођен каснији римски цар Диоклецијан.¹³

У путописним текстовима као што су *Дан на Ловћену*, *Са једне културне свечаности*, *Послије свечаности у Макарској*, *Излет на Озовицу*, *На Зачиру*; приказани су различити и непретенциозни записи о излетима на Ловћен, у Подгорицу, Макарску и Далмацију, на Озовицу и Зачир, који су уприличени различитим поводима. У путописној репортажи *Дан на Ловћену*, објављеном у *Новој Зеџи* на Цетињу 1889. године, приказан је излет на Иванова Корита и Језерски врх до Његошеве капеле и гробнице, поводом једне пригодне војне вјежбе коју су Црногорци организовали у част посјете великога руског књаза Петра Николајевича.¹⁴ У тексту *Са једне културне свечаности*, објављеном у *Новој Зеџи* на Цетињу 1890. године, приказано је путовање са Цетиња до Миркове Вароши-Подгорице у јуну мјесецу 1890. године, поводом отварања тек изграђеног колског друма. Уприличено свечано путовање, послужило је аутору да се осврне на прошлост подгоричког града, а нарочито на новији догађај из Митровда на 1886. године када је књаз Никола подигао споменик своме оцу, вели-

11 Лазар Томановић, „Излет на врањинску славу“, *Нова Зеџа*, Цетиње, 1889, бр. 5, стр. 175-183.

12 Лазар Томановић, „Из Пераста“, *Нова Зеџа*, Цетиње, 1889, бр. 8, стр. 308-311.

13 Лазар Томановић, „О Дукљи“, *Нова Зеџа*, Цетиње, 1890, бр. 2, стр. 71-75.

14 Лазар Томановић, „Дан на Ловћену“, *Нова Зеџа*, Цетиње, 1889, бр. 7, стр. 260-263.

ком војводи Мирку Петровићу, на главном градском тргу поводом преименовања старе Подгорице у Миркову Варош.¹⁵

У тексту *Послије свечаности у Макарској*, објављеном у *Новој Зети* на Цетињу 1890. године, приказано је Томановићево путовање у Макарску да посјети споменик Фра-Андрији Качићу Миошићу, након што је био подигнут крајем августа мјесеца 1890. године на главном градском тргу у Макарској.¹⁶ У првом дијелу путописни текст има форму историјске и геополитичке расправе у којој Томановић полемише са хрватским шовинистима што су злоупотребили велику народно-културну свечаност и претворили је у дневно-политичке размирице, те у стварање анти-српских осјећања у Далмацији. То је у толико страшније што је Милован (по примању фратарског чина Андрија) Качић у најзначајнијем својем дјелу *Разговор угодни народа словинског* (Будим, 1750), као и у цјелокупном своме животу, славио словинство, словински народ, словински језик, што је у ужем смислу било друго име за Српство, како су га иначе доживљавали католички Срби у читавом Јадранском приморју.

Тим поводом у овој путописној расправи, Томановић се позива на своју ранију полемичку студију *Фра Андрија Качић према српству и хрватству*, која је била објављена у часопису *Свиражилово* у Новом Саду 1886. године, а последице које су га напали хрватски клерикалисти и шовинисти у загребачком *Виенцу* и задарским гласилима *Народни лист* и *Искра*. Томановић им није због тога нимало устукнуо, већ је поменути расправу, са свим хрватским нападима, како би се непристрасни читаоци увјерили у снагу његових аргумената, објавио крајем исте године и као посебно издање у Задру.

Други дио текста *Послије свечаности у Макарској* представља путопис у ужем смислу, а приказује Томановићево путовање од Боке Которске до Дубровника и Макарске на Лојдовом пароброду *Лора* у успутном друштву ватреног Србина из Доброте Трипа Ивановића, који се иначе са госпођом враћао у Русију гдје се бавио трговином житом. Након Макарске Томановић путује у Задар, гдје су га дочекали стари пријатељи Саво Бјелановић и Марко Цар, затим новоименовани владика далматински Никодим Милаш, те многи други сарадници *Српског листа*. Том приликом преко Шибеника путује све до Книна, гдје у околним мјестима Голубићу, а затим и у једном селу на ободу Книнског поља обилази пријатеље из задарске семинарије, свештенике Тода Новаковића и Шпира Војновића. У повратку Томановић посјећује Сплит и Солин, гдје га дочекују пријатељи, књижевник Јаков Ђудина и политички првак српске странке у Далмацији Игњат Бакотић, а са нарочитом пажњом обилази римске ис-

15 Лазар Томановић, „Са једне културне свечаности“, *Нова Зета*, Цетиње, 1890, бр. 6, стр. 214-221.

16 Лазар Томановић, „Послије свечаности у Макарској“, *Нова Зета*, Цетиње, 1890, бр. 9, стр. 333-342.

копине у Солину и Диоклецијанову палачу у Сплиту, упоређујући их са дукљанским ископинама у околини Подгорице.

Путописна репортажа *Излет на Озовицу*, која је објављена у *Гласу Црногорца* на Цетињу 1891. године, приказује Томановићев једнодневни излет на извор Озовицу, који се налазио на граници између Катунске и Ријечке нахије, на друму од Цетиња до Будве, одакле је рађен нови водовод за Цетиње.¹⁷ Док у посљедњој „путничкој црти“ која је под насловом *На Зачиру* објављена у *Бранковом колу* у Сремским Карловцима 1904. године, Томановић описује излет у скровито село Зачир у Љуботињу, на пола пута између Цетиња и Ријеке Црнојевића, како би посјетио старог црногорског сердара Шкрња Кусовца, негдашњег перјаника владике Рада и чувеног јунака у бројним ратовима против Турака.¹⁸

Кад је ријеч о Томановићевој путописној прози, потребно је нагласити још двије ствари. Најприје чињеницу да је након путописа *Осам дана по Црној Гори*, написао и својеврсни наставак овога дјела, који је под насловом *Девети дан* објавио у новосадском часопису *Стржилово* 1886. године, али је то само по наслову допуна претходног путописа, а стварно се ради о опширној књижевној и естетској оцјени драме *Балканска царица* Николе Првог Петровића Његоша.¹⁹ Друга чињеница односи се на путописни фрагмент који је под насловом *С њуша* објављен у *Новој Зеици* 1889. године, али који у каснијим бројевима истог часописа није настављен, а нисмо му пронашли трага ни у другим листовима тога времена чији је редовни сарадник био Лазар Томановић. У поднаслову је потписан псеудонимом „Од Ивана Косанчића“, вјероватно због етнографских података о Томановићима у Цуцима, од којих је пишчева породица водила поријекло, а започет је као опис путовања у којем Томановић жели да обиђе мјеста „живовања Вука и Никца Томановића, кнеза Рогана и кнеза Бајка“.²⁰

У жанровско-типолошкоме смислу, Томановић је путописну прозу одређивао на сасвим различите начине. Обимније текстове је посматрао најчешће као „путничке црте“, као „слике с пута“ или „писма с пута“ (*Залив Кошорски*, *Послије Бранкове свечаности*, *Осам дана по Црној Гори* и слично), док је краћим рукописима давао различите одреднице које су могле да упуте на то да се ради о непретенциозним путописним репортажама, записима, расправама, кратким путничким излетима и посјетама. На примјер, путопис *Код Видове цркве* одређен је као „слика с приморја“, путопис *На Видов врх* као „путне успомене“, путопис *На Превлаку* као

17 Лазар Томановић, „Излет на Озовицу“, *Глас Црногорца*, Цетиње, 8. јун 1891, бр. 24, стр. 2-3.

18 Лазар Томановић, „На Зачиру“, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1904, бр. 10, стр. 309-315.

19 Лазар Томановић, „Девети дан“, *Стржилово*, Нови Сад, 1886, бр. 31, стр. 1030-1036; бр. 32, стр. 1056-1058; бр. 33, стр. 1094-1102; бр. 34, стр. 1156-1158; бр. 35, стр. 1212-1216; бр. 36, стр. 1244-1250.

20 Лазар Томановић, „С пута“, *Нова Зеица*, Цетиње, 1889, бр. 8, стр. 321-323.

„научна екскурсија“, а путопис *На Зачиру* као „путничка црта“. Са друге стране, путописна проза *Из Перасџа* носи одредницу расправе „о једној српској старини“ и слично.

Имајући све то у виду, путописну прозу Лазара Томановића можемо груписати у четири сродне цјелине засноване на жанровско-типолошкој блискости појединих текстова, а затим и на хронологији њихових настајања и објављивања. Прву цјелину чине текстови: *Залив Кошорски*, *На повраћку с Бранкове свечаности* и *Осам дана по Црној Гори*, који су најпотпунији путописни текстови Лазара Томановића и најближи су жанровском одређењу путописа у ужем смислу. Другу цјелину чине текстови на међи између путописа у ужем смислу и краћих путописних репортажа или „путничких црта“, како је Томановић обичавао да их назива: *Под Острогом 1884. године*, *Са острошке свейковине*, *Излет на врањинску славу*, *Са једне културне свечаности [у Мирковој Вароши]*, *Послије свечаности у Макарској*, те *Писма с џуџа* која су сачињена из четири одјелите репортаже повезане само тиме што су у епистоларном облику упућене Томановићевом побратиму, академском сликару Аксентију Мародићу. Трећу цјелину чине кратки путописни текстови који су најближи одређењу новинске репортаже, у којој је описан неки интересантан излет или епизода с пута: *Код Видове цркве*, *На Видов врх*, *Дан на Ловћену*, *Излет на Озовицу* и *На Зачиру*. Четврту цјелину чине три путописна текста у којима преовлађују особине научне расправе о одређеним историјским локалитетима или предметима: *На Превлаку*, *Из Перасџа* и *О Дукљи*.

Поред нескривене поетичке улоге наслова и поднаслова, Томановић је у форми успутних и спонтаних коментара, на више мјеста износио и сасвим отворене идеје о томе зашто пише путописну прозу, коме је она намијењена, те каква је њена умјетничка функција. Може се казати да је у ауторском смислу као путописац био непретенциозан, али и да су крајњи стваралачки домаћаји увелико превазишли почетне скромне амбиције. Превасходни Томановићев стваралачки идеал огледао се у томе да упозна цјелокупно Српство са јужним српским покрајинама и приморским Србима, да прикаже новоослобођене крајеве и њихове знаменитости, да сачува од заборава вриједну прошлост, да укаже на драгоцене савременике, али и да искаже субјективни став и искрена осјећања. У епистоларним путописима, који су упућени побратиму Аксентију Мародићу, долази до изражаја и жеља да на такав начин очува живе везе и дивно пријатељство које је опстајало упркос физичкој удаљености и ријетким сусретима двојице пријатеља.

У умјетничком смислу доминира топос скромности и често нараторово жаљење што није пјесник или што нема више књижевног дара да на прави начин прикаже природне љепоте или опише знаменитости крајева по којима је путовао. Управо таква самокритичка поетичка позиција значајно је допринијела томе да Томановићеви путописни текстови буду веома систематични, да буду крцати подацима, да буду полемични, да буду

испуњени прецизним путничким сликама и описима, да буду доживљени и аутентични, једном ријечју да буду богати сваковрсним значењима.

У том смислу Томановићев путописни поступак карактерише изразита документарно-умјетничка разуђеност, тако да можемо слободно закључити да су његови путописни текстови много више од класичних путописа у ужем смислу. Обједињују у себи истовремено и личне доживљаје и слике с путовања, али и историјске огледе тога простора, етнографске, географске и привредне расправе, те реминисценције о умјетности и књижевности, бројне актуелне стихове из народне и умјетничке поезије, прецизне записе и свједочења о карактерима познатих савременика, о јавном и приватном друштвеном животу, као и корисне геополитичке идеје везане за тадашњу, али и будућу позицију српског народа у међународној заједници, за трагичну вјерску и политичку поцијепаност српског бића и слично.

Вјештина грађења путничких слика и способност проналажења карактеристичних и репрезентативних детаља за стварање опште слике о једном простору, о његовим људима, историји и обичајима, долазе већ до изражаја у раном Томановићевом путопису *Залив Которски*. Пошто пише о ужем завичају свакако да се осјећа изразито субјективна ауторска позиција, али и настојање да се са што више аутентичних појединости представи ова јужна српска покрајина оној читалачкој публици која никад није имала прилике да види Боку Которску, нити да упозна Бокеље. Томановић при томе, прије свега, мисли на просвећене читаоце, на писце и умјетнике, на ђаке и студенте, на чланове Матице српске, на присталице покрета Уједињене омладине српске из Новог Сада, Пеште и читаве Војводине јер је часопис *Машица* управо ту имао највише пренумераната и сарадника.

Путовање према Боки Которској Томановић започиње од Дубровника и Гружа, а пошто је ушао у залив покрај острва и тврђаве Мамула, назмјенично нас упознаје са лијевом и десном његовом обалом. Са десна се осврће на полуострво Луштицу и прво значајно насеље Росе, а са лијеве на Суторину, на Игало, Топлу и град Херцег Нови. Напоредо са обалом приказује и насеља по околним бокељским висовима: Поде, Камено, Мојдеж, Ратишевину, Мокрин, Убле, Кривошије, Леденице и друга села. Може се рећи да Боку Которску, Томановић описује кроз шест географских цјелина. Приказује Новски и Тивћански затон, на улазу у Боку Которску, затим пролаз Вериге, те три заливске цјелине у унутрашњости: Морињски, Рисански и Которски затон.

Путописна нарација равноправно је праћена надахнутим лирским описима, који најбоље потврђују ауторову љубав према завичају и очараност природним љепотама Боке Которске: „Кад дођеш на сред залива: очи, срце, ум, све ти је препуно: очаран си, не знаш што ћеш, ће ћеш прије, камоли чувства окренути. Од кршевитих голих врхова до ситног бијелог пијеска, што залив облаже – од високог веселог неба, до бистрог зелен-

кастог мора, све те занима. На триста завијутака извите обале; долинице, брежуљци, стране високих гора, застрте низком лозом, засађене једром маслином, по којима се разасуле куће као лабудови, - подножје је високим голим врховима, над којима се бијели по ђекоја црквица, ђе се попе-ла притиснута која душа, да је ближе Богу, да му открије срце, да одане...“

Посебну путописну пажњу Томановић посвећује приказу бокељских знаменитости. У том смислу излаже опширни историјат гласовитог Манастира Савина, а за стари савински храм наглашава да је то „Сион, на ког цијела Бока са пуним срцем поуздања а нечувеном побожности поглед управља“. Приказује и природни феномен какав је био кланац Вериге, необичне слатководне изворе у Морињу, знамениту Превлаку на којој је Свети Сава утемељио Зетску епископију почетком 13. вијека, описује садашњост и прошлост великих градова, као што су Херцег Нови, Рисан, Пераст, Котор и Тиват. Напоредо с тим, приказује и карактерологију мјештана, начин одијевања и говора, породичне и друге обичаје, предочава биљни и животињски свијет, климатске особености, осврће се на поморство као главну привредну дјелатност, а изнад свега наглашава „задату тврду ријеч бокешку“ и „постојано бокељско Српство“, које је доминирало подједнако међу православним и католицима.

Томановић не заборавља да издвоји ни гласовите бокељске породице. Кад говори о селу Подима наглашава да је изњедрило Гопчевиће и Квекиће, који су трговину проширили све до Трста. У Морињу издваја попа Ника Берберовића, популарног народног пјесника. Родни Лепетани га подстичу да каже нешто више о својим Томановићима, који су били поријеклом из племена Цуце у Црној Гори, из знаменитог рода сердара Никца Томановића од Ровина, па се најприје доселили у Морињ, а затим у Лепетане, на земљу конта Буровића, те једним дијелом породице и у Доњу Ластву. У Перасту описује знаменитог Србина Ђ. Бурановића, у Доброти гласовиту породицу Ивановића о којој је и Његош између осталог писао у пјесми „Србин Србима на части захваљује“. Томановић без устручавања говори о бокељским врлинама и манама. За Ришњање наглашава да су узор православни Срби, али их ружи то што се још увијек на неравноправан начин односе према женском роду. За Прчањ наглашава да га је притисла толика госпоштина да се то више не може сносити, да су искварили дивни српски језик, да су га натрунили италијанштином и слично. Доброћане хвали по томе што су и поред богатства које су стекли на мору као гласовити поморци и капетани бродовља очували српске народне обичаје и одијело.

Описујући биљни свијет Боке Которске, Томановић даје и праве ботаничке студије о појединим врстама, а најупечатљивија је она о палми или поми, упознаје нас са обиљем маслина, наранџи и лимунова, са врстама грожђа међу којима нарочито по квалитету издваја тивћанско виногорје и чувено вино брзамин. У приказу климатских особина Боке Которске, Томановић издваја помамну буру која нарочито снажно дува у

тјеснацу Вериге, а затим се присјећа једне такве морске олујине из јесени 1866. године, која је захватила Вериге баш кад су преко њих сватови прелазили и невјесту водили, али одмах иза тога са поносом наглашава да то није помело стамене Бокеље да одрже задату ријеч и обаве свадбу како то по народним обичајима доликује.

У каснијим путописним текстовима, од 1884. и 1885. године, када је написао дјела *На џоврајку с Бранкове свечаности* и нарочито *Осам дана њо Црној Гори*, не само да Томановић потврђује стваралачке особине исказане у првом путопису него их и значајно обогаћује драгоцјеним степеном путничке радозналости јер се радило о поднебљима која је слабије познавао или их је по први пут посјећивао. Поред одличних путописних опсервација и описа, у путопису *На џоврајку с Бранкове свечаности* долази до изражаја Томановићева способност обликовања портрета савременика, те способност да излаже праве мале студије о бачким и фрушкогорским манастирима, а нарочито огледе о фрескосликарству, о изради иконостаса, као и другим њиховим умјетничким вриједностима, али и о историјским појединостима, о ктиторима и оснивачима манастира, као и о свагдашњем начину живота и привређивања у тим манастирима.

Најупечатљивије портрете савременика Томановић излаже приликом описа знаменитости града Новог Сада. Слободно се може рећи да је то био град Томановићеве младости, у којем је као стипендиста Матице српске окончао завршни разред гимназије и матурирао, а што је можда и важније у којем је стекао бројне пријатеље и нераскидиве везе са овим простором. Отуда са много топлине Томановић говори о Новом Саду као центру из кога се ширила „велика мисао о уједињењу српскога народа“, издваја драгоцјене институције као што су Матица српска и Српска гимназија, подсјећа на гласовите политичке листове и књижевне часописе, на *Српски дневник*, *Најпредак*, а касније и *Заставу*, на *Летопис Матице српске*, *Јавор* и слично. Међу живим политичким знаменитостима даје посебне портрете Светозара Милетића и Михаила Полит-Десанчића, о Новом Саду говори и као о књижевном српском средишту чија је душа био Јован Јовановић Змај и слично.

Манастир Ковиљ Томановић посјећује у друштву пјесника Милана Кујунџића Абердара, у то вријеме министра Краљевине Србије у Риму, као и Антонија Тоне Хаџића, који је раније непосредно подстакао Томановића да се огледа као путописац и да напише *Залив Котворски*, а помогао му је претходно и око стипендије Матице српске како би наставио гимназијско школовање у Новом Саду, те правне студије у Пешти и Грацу. У Ковиљ Томановић стиже ненајављено у вријеме црквене славе, љетњег Аранђеловдана, с циљем да се сусретне са побратимом Александром (Аксентијем) Мародићем, познатим српским сликаром, који је већ неколико година живописао иконостас ковиљског манастира. До жељеног сусрета на жалост није дошло јер је Мародић, да би избјегао гужву око црквене славе, био отишао у посјету родбини у Госпођинце. Иако помало

разочаран што неће видјети пријатеља, Томановић као савјестан путописац описује највећу знаменитост манастира, гроб архимандрита Јована Рајића, „оца српске историје“, а затим даје и веома лијепе описе урађених Мародићевих слика на „ковилском темплу“.

Кад је ријеч о фрушкогорским манастирима, најприје долази до изражаја Томановићево одушевљење љепотама Фрушке горе које је праћено надахнутим и живим описима природе, а затим слиједи приказивање манастира онако како их је посјећивао: Раковац, Беочин, Бешеново, Врдник, Јазак, Мала Ремета, Шишатовац, Кувеждин. У сваком од наведених манастира Томановић проналази неку карактеристичну путописну знаменитост. У Беочину га посебно инспирише гроб младог пјесика Јована Грчића Миленка, који је боловао и умро од несретне суве болести 29. маја 1875. године, окружен пажњом беочинских калуђера. У Бешенову га импресионира сазнање да је то најстарији фрушкогорски манастир и да је задужбина краља Драгутина из светородне лозе Немањића. У врдничкој Раваници је цјеливао мошти Светога цара Лазара Хребељановића. Манастир Шишатовац га је инспирисао на размишљања о пјеснику Лукијану Мушицком који је био архимандрит овог храма од 1812. до 1824. године. У Кувеждину је импресиониран црквеним иконостасом на којем се налазе слике и догађаји из живота Светог Саве, у изради сликара Пава Симића, а затим казује о моштима бокелског светитеља Стефана Штиљановића који је био сахрањен у овом манастиру и слично.

На завршним страницама путописа *На повраћку с Бранкове свечаности*, подстакнут случајним сусретом и познанством са заступником у загребачком сабору, познатим старчевићанцем г. Пилепићем, док су путовали возом од Ријеке до Трста, Томановић излаже идеју о коријенима хрватске нетрпељивости према Србима у приморју, коју су нарочито подстицали политички сљедбеници Старчевићеве Странке права. Иза тога се осврће и на познату политичку идеју о погубној вјерској подијелености српског народа у приморју. При томе се нарочито позива на полемички чланак који је у новембру мјесецу 1883. године објавио у београдској *Ошацибини* под насловом „Српство и православље“. Томановић наглашава да се „у српској књизи, да се у српском народу од Доситеја до Бранка јединство српско није комадало по вјери, да су се у једно коло хватали Срби ‘грчке и латинске цркве’ – овако Доситеј згодно називље двије цркве – као и мухамедовци“. На крају расправе, данашње схватање Српства као искључивог православља у вјерском смислу, Томановић приписује „несрећном случају, што је митрополит Рајачић четрдесетиосме изашао на политичко поље, тер од православних Срба и нехотице отуђио Србе католике и отпратио их у Хрвате“.

Сличну политичку идеју о Србима „сва три закона“, Томановић веома увјерљиво излаже и у путопису *Осам дана по Црној Гори*, када описује интелектуалну атмосферу на Цетињу, и када се о томе води полемичка расправа између осталог и у друштву Валтазара Богишића, иначе Србина

католичке вјере, те Лазе Костића, Сима Матавуља и других. Упркос томе што је католичанство искључивало народносни карактер цркве, те упркос безобзирној језуитској пропаганди на Балкану, која се темељила на заклетом непријатељству према православљу, Томановић наглашава да „без Срба католика нема Српства потпунога, нема будућности српске“ и зато вјерује да се добром државном управом може ојамчити слобода католичке цркве, а да она не буде држава у држави и туђинско тијело у бићу српског народа.

За путопис *Осам дана по Црној Гори* можемо казати да је најпотпуније и најамбициозније Томановићево дјело у жанру путописне прозе, а да је написан с циљем да упозна новоослобођене крајеве Црне Горе, да их прикаже књижевној публици *Јавора* у облику тринаест писама упућених побратиму Аксентији Мародићу, те да још једном систематично овјековјечи херојске подвиге црногорске војске у ратовима против Турака 1876. и 1877. године, које је неколико година прије тога тако заносно и романтичарски величао Љубомир Ненадовић у књизи *О Црногорцима* (1879-80).

Томановић је на определијељено путовање морао кренути без одабраног друштва, без пријатеља Симе Матавуља, за којег наглашава да је један од најбољих млађих српских приповједача, те без младог пјесника Јована Поповића Липовца, о чијој је пјесми *Маниша Маши* говорио са великим одушевљењем. Матавуља су као младог гимназијског професора обавезали да на распусту буде при руци Валтазару Богишићу око језикословних питања приликом израде грађанског законика, а Липовац је морао радити као члан црногорско-турске комисије на арбанашкој граници. Томановић се при томе нарочито подсећа да је Матавуљ био његов стари и пријатни сапутник по Буковици у Далмацији у љето 1874. године.

Полазна тачка Томановићевог путовања био је Рисан, а затим слиједи Кривошије, са славним Кнежлазом на којем су за Прве бокељске буне 1869. године устаници до ногу потукли аустријску војску, па Грахово, Вилуси, гласовити Манастир Косијерево на Требишњици у којем су почивале мошти српског архиепископа Светог Арсенија, насљедника Светога Саве, све до опширног приказа Никшића као највеће новоослобођене вароши Старе Херцеговине, о чијој љепоти и планској изградњи Томановић пише са великим одушевљењем: „Учинио ми се да већ нијесам у Црној Гори, ни у Боки, Ни у Далмацији ниђе, него у некаквој земљи обећаној, у вароши велике будућности. А како неће? Улице широке па правилне, пјаца такођер правилна, четвороуголна па велика, што се по приморју не виђа.“ Са ништа мање надахнућа Томановић описује и околину овога града, са Никшићким пољем које је подсећало на велико зелено језеро прошарано купастима брежуљцима као острвима. На сличан начин са острошке терасе описује импресивну зетску долину све до Даниловграда и слично.

У току самог путовања Томановић је измијенио првобитну замисао да обиђе Пиву и Дробњаке, све до Шћепан поља на којем су се састајале Пива и Тара и чиниле Дрину. Та промјена плана омогућила је аутору да се

нешто исцрпније посвети и опису путовања кроз Стару Црну Гору, од извора Зете, преко Даниловграда, све до Ријеке Црнојевића и Цетиња.

Може се казати да је путопис *Осам дана по Црној Гори* испуњен бројним историјским реминисценцијама о старим и новим догађајима. Уочљиво је то већ у приказу древне прошлости Рисна, који је у античко доба био престоница илирске краљице Теуте, у расправи о томе куда је водио стари каравански пут из Дубровника према Цариграду, у приказу старина Манастира Косијерево и Острога, у древној прошлости тврдога града Оногошта, све до црногорског Боја на Грахову 1836. године против Али-паше Ризванбеговића Сточевића и до неразјашњеног догађаја код Башине воде 1843. године кад су Црногорци побили Али-пашине преговараче из реда херцеговачких Турака, затим до бојева које је Омер-паша 1853. године водио против Црне Горе, те бројних савремених историјских догађаја из Прве и Друге бокељске буне (Кнежлаз из 1869. и Оравац 1882. године), из црногорско-турских ратова (Грахов-лаз, борбе за освојење Никшића) и слично.

Наведени старији историјски догађаји праћени су често примјерима из стихова епских пјесама, најчешће из Његошевог *Огледала српског*, а новији догађаји и примјерима из дјела новијих пјесника (Стеван Владислав Каћански, Мита Поповић, Јован Јовановић Змај, Милорад Поповић Шапчанин, Симо Поповић, књаз Никола Петровић, Јован Поповић Липовац и слично). Мада о цитираним стиховима углавном казује похвално, Томановићеве оцјене су повремено и сасвим полемичне. Нарочито је то очигледно у коментару поводом спјева Мите Поповића *Светили дани* у којем је покушао да опјева јуначку смрт војводе Максима Баћевића у Боју на Радован-Ждријелу код Грахова. Томановић замјера Поповићу што се није довољно упознао са појединостима предмета о којем пјева, што непосредно није слушао свједочења учесника боја, што се умјесто тога ослањао на непоуздане новинске вијести, једном ријечју замјера му што је олако и без великог труда хтио да опјева погинулу једног великог јунака какав је био војвода Максим.

Томановић је иначе са много поштовања писао о знаменитим јунацима из Прве и Друге бокељске буне (поготово о кнезу Петру Самарцићу), из посљедњих црногорских ратова против Турака (о Максиму Баћевићу, о војводи Петру Вукотићу, о попу Ђуру Кусовцу, о Новаку Пајову Килибарди и другима), а затим о личностима из владајуће династије Петровића, од Светог Петра Цетињског, преко Петра Другог Петровића Његоша, до књаза Данила и господара Николе Првог Петровића, великог војводе Мирка и слично. Са посебним поштовањем и симпатијама описао је личност и велико јунаштво митрополита Митрофана Бана у боју са Турцима код Манастира Мораче 1876. године, у којем је у то вријеме био архимандрит. Са искреном оданашћу и уважавањем, Томановић је писао и о бројним другим савременицима, а као нарочити примјер наводимо митрополита сарајевског Саву Косановића, о којем је поред овог путопи-

са оставио свједочења и у *Писмима с пуша*, у *Излети са врањинске славе* и слично. Митрополит Сава је у то вријеме живио повучено и скромно у кући коју је био саградио на морској обали у Улцињу, пошто је претходно био принуђен усљед политичких притисака аустроугарске администрације да се повуче са митрополијске столице у Сарајеву.

Важно је нагласити да су Томановићеве историјске студије непретенциозне и ненаметљиве, те да нису гурнуле у други план путописно казивање и бројне доживљаје и утиске с пута. Томановић напросто посједује осјећај за карактеристичан детаљ, за лијепу путничку епизоду и доживљај, што је нарочито упечатљиво у приказу сусретања са случајним путницима. Карактеристичан је примјер сусрета са трговачким караваном који је из Никшића према Рисну на коњима носио вуну трговца Хаџивуковића из Фоче, са мајком и кћерком које су ишле у посјету удатој кћерки и сестри у Херцеговини, са војничким ускоком из Далмације Игњатом који је добјежао у Црну Гору са аустријске ратне лађе у Мељинама 1862. године, те са бројним бокељским устаницима који су пред одмаздом аустријских власти били принуђени да живе као избјеглице у Црној Гори. Лијепа је и епизода из Манастира Косијерева која описује како се један младић из Гацка загледао на манастирској слави о Малој Госпојини у девојку из Грахова, те како је одмах намјерио да их вјенчају и да је води кући и слично.

Посебну вриједност Томановићевог путописа представља завршно поглавље у којем приказује живот и веселу атмосферу на Цетињу чија душа је био Рус Павле Аполонович Ровински, те бројне друге познате личности: Машо Врбица, Лаза Костић, Симо Матавуљ, Јован Павловић, Илија Беара, Божо Новаковић и слично. Захваљујући томе сазнајемо доста о оном неформалном, а стварном животу који је вођен у црногорској престоници посљедње трећине 19. вијека.

Као путописац Томановић је показао изразиту способност приказивања масовних сцена, које су углавном биле уприличене поводом различитих народних и црквених сабора или неких државних прослава. Може се казати да у таквим описима путописац углавном уступао мјесто етнографу, који са пуно финих и одабраних детаља приказује етнопсихологију појединих крајева, описује народно одијело, обичаје, пјесме, игре и језик народни. Препознатљиво је то у бројним путописним текстовима од раног *Залива Кошорског*, до путописа *Са остирошке сејковине*, *Излети на врањинску славу*, *Са једне културне свечаности*, *Код Видове цркве*, *На Видов врх* и слично.

У *Заливу Кошорском* Томановић са нарочитом пажњом описује богато женско народно одијело у Тивту, указује насупрот томе на скромна и једноставна одијела у сусједном Грбљу, Кртолама и на Луштици. Наглашава да су Грбљани и Кртољани по менталитету блиски Црногорцима, да су ратоборног духа и да их „нигда нећеш виђети без јагагана и мале пушке, а првога и шарке, ма био он у пољу, у пазару ил'у цркви“. Критички се

односи према застарјелим и ропским односима који су се још увијек очували према женама у Рисну. У путопису *Излећ на врањинску славу*, Томановић у заносу описује играње кола зетскога и црмничкога, приказује црногорски оро, те разне народне напјеве. У путопису *Са острошке светишковине*, Томановић приказује бројне поклонице који су дошли из свих српских крајева да се поклоне моштима Светог Василија и то тако што напоредно приказује свечану и побожну атмосферу код горњег острошког храма и велико народно весеље које се одвијало на пољани и под шатрама код доње цркве итд.

Насупрот томе, Томановић у путописима не скрива ни о ону интимну страну свога бића, зато су честе евокације свијета дјетињства и младости, братске љубави, супружанске оданости, родитељске бриге и њежности. У том смислу су нарочито карактеристичне двије епизоде. У путопису *Залив Кошорски*, док пролази кроз Јошицу поред цркве Свете Неђеље, Томановић искрено оплакује гроб своје млађе и рано преминуле сестре Софије, која је умрла са непуних двадесет и пет година 1864. године. У путопису *На Видов врх* приказано је како један ауторов сусрет са цвијетом романтичног назива „Не заборави ме!“, на мокринском масиву изнад Херцег Новог, буди бујицу успомена и неугасле љубави према рано преминулој супрузи Петрослави (1857–1880), с којом је провео свега три и по годину у браку, јер је баш она посебно вољела то цвијеће и са великом пажњом га узгајала у башти: „Ах, ту си и ти тужно моје *Не заборави ме!* Најмилиј цвијете љубави наше, што те у срећи по баштама његовала вишом бригом од иједног цвијета, ти ме сада по овим врлетима дочекаш и опомињеш... фала ти из дубине срца и душе моје потрешене, по стотину пута фала!“

По броју написаних и објављених путописа, а нарочито по њиховој умјетничкој снази и документарној поузданости, Лазар Томановић је био креативни дио оне лијепе и плодне књижевне традиције српског 19. вијека. Отуда се и може говорити о томе да је његова путописна проза објединила искуства различитих путописних текстова тога раздобља. На примјер, рани путопис *Залив Кошорски* представља наставак оних путничких, етнографских, језичких, историјских, геополитичких и привредних интересовања према Боки Которској, као најјужнијој српској покрајини, која су утемељили Вук Караџић и Стефан Митров Љубиша, а послеје Томановића, наведена интересовања су значајно обогатили и Милан Јовановић Морски, Симо Матавуљ, Николај Велимировић, све до Милоша Црњанског.

Путопис *На џоврајку с Бранкове свечаности*, са друге стране, представља наставак оних књижевних интересовања која су везана за приказивање других српских, у крајњем случају и словенских простора и земаља, у чему се препознају литерарне сродности са појединим текстовима Саве Бјелановића, који је иначе био и велики Томановићев пријатељ и политички саборац за национална права приморских Срба, затим са пу-

тописима Сима Матавуља, који је такође био велики Томановићев пријатељ и слично.

Са треће стране, Томановићеви путописни текстови о Црној Гори представљају наставак оних путописних интересовања која је у српској књижевности утемељио Љубомир Ненадовић. С том разликом што је Ненадовић књигом *Писама са Цетиња или О Црногорцима*, желио да се обрати европској јавности и Црну Гору представи кроз херојску и романтичну слику, насупрот снажној турској пропаганди која је Црногорце жељела представити као дивљаке који на бојном пољу одсијецају турске главе, па као такви нису дорасли за самостално управљање цивилизованом државом. Томановић се у својим путописима обраћа прије свега српској јавности, како би се што боље упознала са новоослобођеним српским областима Старе Херцеговине и Црне Горе. При томе, путопис *Осам дана по Црној Гори*, који приказује новоослобођене крајеве Старе Херцеговине који су придружени Кнежевини Црној Гори, сродан је са оним српским путописима који су настајали непосредно пред Српско-турске ратове 1875–1877. године, а затим и послје Берлинског конгреса 1878. године, у којима се књижевној јавности представљају ослобођени крајеви „Нове Србије“, у долини Јужне Мораве и Нишаве. Као карактеристичне примјере наводимо неколико аутора и књига: Милоша С. Милојевића, *Путопис дела праве-старе Србије* (књ. I, 1871; књ. II, 1872; књ. III, 1877), затим *Путовање по Новој Србији* Сретена Л. Поповића (објављено у наставцима у часопису *Отаџбина* 1878. и 1880. године), *Са Дрине на Нишаву* Милорада Поповића Шапчанина (1879), *Из Нове Србије* Мите Ракића (објављено у часопису *Отаџбина* у наставцима 1880. и 1881. године), *Са Дунава над Пчињу* Милана Ђ. Милићевића (1882), затим путопис *С Мораве на Вардар* Стојана Новаковића (1886), *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом* Спира Калика (1894) и слично. Драгоцјено мјесто у наведеној путописној литератури припада и двјема књигама посвећеним Нишу, као највећем урбаном средишту „Нове Србије“, Милана Ђ. Милићевића *Стара писма из нових крајева* (написана у љето 1882. године, а објављеној 1885. године у књизи *Међудневица*), те књизи *Ниш и нишке знаменитости* Живана Живановића (написаној у љето 1882. године, а објављеној годину дана касније у Београду).

Томановић је као путописац подједнако желио да буде поучан и интересантан, те да подстакне занимање свеколиког Српства за што потпуније упознавање националних вриједности. Настојао је да заинтересује књижевну публику да истражује драгоцјено и неисцрпно богатство покрајинских разлика, као и то да изгради свијест о јединству српског народног бића упркос трагичној политичкој поцијепаности, а успио је и много више од тога, да створи дјело препуно разноврсних значења и постојане умјетничке вриједности.

LAZAR TOMANOVIĆ'S ITINERARY PROSE

Summary

In the following essay seventeen works of itinerary prose written by Lazar Tomanović are analysed (1845 – 1932), published in Serbian and Montenegrin periodicals of the last third of the 19th century; ever since the year 1868 when the first itinerary *Zaliv Kotorski* was published in the journal *Matica* in Novi Sad, up to 1904 when itinerary reportage *Na Začiru* was published in *Brankovo kolo*. Special attention is dedicated to the genre typology of Tomanović's itinerary prose, which we grouped into four congenial portions based on genre and typological relatedness of individual texts, thenceforth according to the chronology of their production and publishing. The first portion comprises the following texts: *Zaliv Kotorski*, *Na povratku s Brankove svečanosti* and *Osam dana po Crnoj Gori*, representing the most comprehensive itinerary texts produced by Lazar Tomović and being the most kindred ones in the itinerary genre establishment taken in the narrower sense of the term. The other portion comprises texts border lingering on itinerary in the narrower sense of the term and shorter versions of itinerary reportages or „traveler's lines“, as commonly referred to by Tomanović: *Pod Ostrogom 1884. godine*, *Sa ostroške svetkovine*, *Izlet na vranjinsku slavu*, *Sa jedne kulturne svečanosti (U Mirkovoj Varoši)*, *Poslije svečanosti u Makarskoj*, then *Pisma s puta* comprised of four separate reportages related in their epistolary form addressing Tomanović's blood brother (Brother-in-God), and academic painter Aksentije Marodić. The third portion is comprised of short itinerary texts being the most approximate ones in defining what a newspaper reportage is, whereby an eventful picnic or an episode on the road is depicted: *Kod Vidove crkve*, *Na Vidov vrh*, *Dan na Lovčenu*, *Izlet na Ozovicu* and *Na Začiru*. The fourth portion is comprised of three itinerary texts whereby qualities characteristic of a scientific dispute are the prevailing ones concerning particular historical sites or items: *Na Prevlaku*, *Iz Perasta* and *O Duklji*. When considering Tomanović's itinerary method it is characterized by an acute documentary and artistic dispersion, thus we are allowed to conclude that his itinerary texts represent much more than a classic itinerary in the narrower sense of the term. They simultaneously encompass personal experience and journey images, but historical accounts of the region as well, ethnographic, geographic and economy related disputes, reminiscences on art and literature, numerous inter-textual correlations based on the lyric quotations taken from the folk and artistic poetry, accurate records and testimonies on well-known contemporaries' characterization, on public and private social life, as well as useful geopolitical ideas related to the current as well as to the future status of the Serbian people within the international community, to the tragic religion and political split of the Serbian being, and alike. In the concluding section of the essay the artistic values of Tomanović's itinerary prose is pondered on as well as its place in the Serbian itinerary tradition towards the second half of the 19th century.

Goran Maksimović

Снежана МИЛИНКОВИЋ
Београд, Филолошки факултет

„ВИШИ РЕАЛИЗАМ“ ИТАЛИЈАНСКОГ ВЕРИЗМА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА И ДЕЛО СИМЕ МАТАВУЉА

Полазећи од већ утврђених сличности између италијанске и српске културе у другој половини XIX века, ауторка у раду анализира сличности између „реализма“ као поетике и као књижевноисторијског периода у двама књижевностима кроз пример два највећа аутора тога периода, Ђованија Верге и Симе Матавуља. Будући да је и за *веризам* и за „реализам“ типично спајање новог и старог, реинтерпретација и читавање нових значења у традицију и транскодификација усменог и фолклорног стваралаштва, кроз неколике, али не и мање значајне опаске теоријског типа које су изrekli поменути аутори, а које се тичу проблема „представљања“, „реализма осећања“ и „склада облика“, уочавају се сличности у теоријским поставкама Верге и Матавуља, потом преточене и у њихове новеле. Тако се, анализом улоге специфичног приповедачког гласа и, у складу с њим, особене организације наративне материје, као и посебне функције језика, долази до закључка да су и један и други аутор реализам у књижевности доживљавали као реализам рецепције стварности и одређеног начина виђења чија се „истинитост“ и веродостојност остварује у равни језика.

Кључне речи: веризам, реализам, Верга, Матавуљ, представљање, језик као *actio*

После значајних и бројних радова посвећених везама и паралелизмима између италијанске и српске културне и књижевне сцене у другој половини XIX века¹, више није потребно посебно наглашавати да је, с једне стране, таква ситуација плод врло специфичних историјско-политичких чинилаца, и, са друге, особених покушаја реинтерпретације свеколике, па стога и књижевне претходно постојеће традиције. У том смислу и проблем „реализма“, као књижевног периода и метода који представља врло важну карикату у изграђивању модерних националних књижевности, у овим двама књижевностима бива конотиран на врло сличан начин, а другачије од најзначајнијих европских примера, и када је реч о његовим идеолошким, али и методским поставкама. Покушај спајања старог и новог, реинтерпретација и читавање нових значења у традицију и транскодификација усменог и фолклорног стваралаштва, представљају неке од основних одлика и једне и друге књижевности овога доба, нарочито ако

1 Поред радова посвећених специфичним темама, које нећемо овом приликом наводити, за свако компаратистичко проучавање XIX века незаобилазна је студија Н. Стипчевић, *Два прејорода. Студије о италијанско-српским културним и политичким везама у XIX веку*, Просвета, Београд, 1979.

узмемо у обзир најплодоноснији и најприсутнији жанр у италијанској и српској књижевности у овоме периоду – новелу или приповетку. Управо та потреба да се реализам доживи као скуп културних и књижевних назора помоћу којих можемо да проникнемо и преобразимо, а не одбацимо претходне облике и појаве, условила је да се и у једној и у другој књижевности реализам појми пре свега као нови и специфични књижевни метод који своје поставке гради на непосредној интертекстуалној и интердискурсивној комуникацији управо с усменим или пак фолклорним наративним формама које су, по најважнијим ауторима тога доба, као носиоци реалистичког дискурса у претходним епохама, задрале у суштински проблем поимања реалности и нису се ограничавале само на појавне, променљиве облике непостојане стварности. Полазећи баш од овако доживљеног проблема реализма отвара нам се могућност да уочимо паралелизме између највећег италијанског веристе, Ђованија Верге, и једног од највећих, можда и највећег писца српског реализма, Симе Матавуља. У чему се огледају те сличности моћи ћемо да утврдимо ако најпре погледамо како су и један и други аутор покушали да у оквиру својих поетика уклопе општа начела реализма или пак веризма.

Када је реч о италијанском „веризму“, најпре морамо истаћи да о њему не можемо говорити као о правом „покрету“ који подразумева елабориран систем стилских, естетских и културолошких поставки важећих за већу групу писаца. Ако се пак „веризам“ посматра као „школа“, хомогена група писаца с теоријском, идеолошком и поетском свешћу насталом на француском моделу, онда се она своди само на три аутора: Ђованија Вергу, Луиђија Капуану и Федерика Де Роберта.² За разлику од Француске, у којој је феномен натурализма у свим аспектима везан за искуство Другог царства, или Немачке, у којој се грађански реализам развија из првобитног натурализма, без цезура и обацивања (па Т. Ман може да изјави да је његов роман *Буденброкови* „први и једини немачки натуралистички роман“), у Италији је веризам краткотрајна појава (од краја седамдесетих до краја осамдесетих година XIX века) која се развија и делује у крајње ненаклоњеној му специфичној културној атмосфери.³ Ако се основне Золине

2 Управо је у том контексту специфичне „италијанске школе“, све до шездесетих година XX века, италијанска критика посматрала дело ових аутора, негирајући не само било какав значај француског натурализма, већ и валидност и оправданост његових поставки уопште. У том правцу крећу се анализе једног Б. Крочеа, Р. Сера (Serra) и Л. Руса (Russo) који, трагом Де Санктиса, истиче апсолутну самосвојност италијанског веризма у односу на француски натурализам и посматра га у оквиру националне, манџонијевске традиције. Таква тенденција се наставља и у послератној историјско-марксистичкој критици, као и у радовима Ђ. Дебенедетија, једног од најзначајнијих проучавалаца овог периода италијанске књижевности. Уп. В. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1922, vol. III; R. Serra, *Le lettere*, Rim, 1914; L. Russo, *Verga*, Bari, Laterza, 1955 (5. издање); G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.

3 V. Masiello, *Gli studi sul naturalismo italiano, y: Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, 10-13. februar 1986, vol. I, Катанија, 24-26.

поставке натурализма огледају у научној и експерименталној нарацији и тематском склопу, односно роману који је резултат праве експерименталне науке засноване на строгом аналитичком методу, у пажњи пре свега посвећеној урбаном пролетеријату у доба развоја капитализма и индустријске револуције и у политичким демократско-напредним тежњама, стање у италијанском веризму посве је другачије. На основу разних Вергиних, али и Капуаниних изјава и ставова можемо закључити да се италијански веристи баве једино питањем *метода*, а не *система* вредности, што значи да се сва пажња усмерава на *форму*, у складу с главном идејом тада водећег књижевног критичара и теоретичара Де Санктиса, а трагом Хегела. Стога, не само да се италијански веристи удаљавају од ангажованости у друштвеном и политичком смислу, већ и значење принципа „научно“ и „објективно“ виде у *аутономној форми* нарације којом се истиче самосвојност саме уметности.⁴ Научна форма која је *научна* и *модерна* огледа се, и по Верги и по Капуани, у „савршеној имперсоналности уметничког дела“, о којој је први говорио у чувеној посвети С. Фарини новеле *L'amante di Gramigna* (*Грамињина љубав*), а други у рецензији пријатељског романа *I Malavoglia* (*Породица Малавоља*).⁵ Дакле, слободни смо да кажемо да је веризам пре свега метод, наративна техника и форма дела, а не свеобухватни поглед на свет са својом идеологијом која се претаче у поетику. Стога у анализирању феномена верзима ваља кренути обрнутим следом од разматрања натурализма: поставке наративне технике у својим се конкретним остварењима могу, у крајњем исходу, и идеолошки тумачити.

Када је пак реч о наративним техникама, после читавог низа студија, од Пироде, преко Балдија, Луперинија, до Бигаџија, можемо рећи да се суштина веристичког наративног поступка огледа у ономе што је Блади назвао „вештином регресије“. Реч је, укратко, о повлачењу аутора из дела који не приповеда полазећи од сопствене тачке гледишта грађанског интелектуалца, већ функцију наратора препушта фиктивном, „народном приповедачу“ који се налази унутар представљеног света и представник је појмовног и етичког система управо тог света, његових модела понашања и језичких модалитета. На тај начин, уметничко дело не само да изгледа као да је „настало само од себе“, као што се и каже у посвети Фарини, већ се и „приповеда само од себе“. Такав наративни поступак гради се помоћу монтаже различитих „унутрашњих“ гласова и различитих та-

4 То не важи само за Капуану и Вергу који су изграђивали своје ставове паралелно с догађајима у Француској, већ и за много млађег Де Роберта који ствара у сумрак веризма, али ипак одлучно изјављује „шта се каже не представља ништа, како се каже представља све“, трагом Флобера а не Золе, према чијим ће теоријама бити врло критички настројен. Уп. V. Spinazzola, *Federico De Roberto e il Verismo*, Milano, Garzanti, 1961, 17; C. A. Madrigani, *Illusione e realtà nell'opera di F. De Roberto*, Bari, Laterza, 1972.

5 „До сада чак ни Зола није досегао такву имперсоналност која је врхунски идеал модерног уметничког дела“. L. Capuana, *Studi, y: Verga e D'Annunzio*, приредио M. Pomilio, Rim, Cappelli, 1972, 188.

чака гледишта, различитих перспектива од којих ниједна (укључујући и анонимног наратора) нема превласт над другима. У томе лежи и тријумф принципа објективност. Уметност је обестрашћена, објективна „студија“ реалности, без било каквог изношења надређених вредносних судова и без икакве интервенције или ангажованости самога писца.⁶ Међутим, у свом конкретном остварењу, и овакве наративне поставке носе одређену идеолошку поруку, без обзира што се до ње долази декодификацијом структуре дела. Јер, овако постављен проблем *објективности* заправо се налази у сталној дијалектици с принципом *субјективности*, будући да наводна објективност нужно претпостављају првобитни субјективни, можемо слободно рећи и идеолошки, концептуални поглед на свет. Вергини „гласови“ сами по себи не могу нам ништа рећи и не поседују никаква априорна значења уколико не постоји сврховита, наративно заокружена монтажа која је дело самога аутора⁷. Овај дијалектички однос између објективног и субјективног, на посредан начин отвара и проблем *свесног* и *несвесног* у аутора: свесна је тежња писца да се баве маргинализованим слојевима друштва, док се несвесно тај „грађански писац“ на врло амбивалентан начин поставља према својим ликовима⁸.

Овако доживљен веризам ослања се и темељи своје теоријске ставове пре свега на књижевном делу Ђованија Верге. Будући да је извориште и уточиште свеколиких критичарско-теоријских ставова опус овог сицилијанског аутора, можемо с поприличном сигурношћу утврдити да италијански реализам-веризам почива на два основна, међусобно зависна поступка која је он сам применио: имперсоналности и дијалектици интерпретативног и конструктивног приближавања-удаљавања од представљеног.

Сам Верга је, као што је већ познато, нерадо отворено говорио о својој поезици⁹ па је у италијанској критици, било оној под непосредним Кроче-

6 Уп. V. Masiello, Наведено дело, 30-31.

7 Управо у овом смислу Нојшафер анализира методско-нарративне поставке веризма и француског натурализма и каже: „On voit donc que le 'roman documentaire' naturaliste ne part pas du document, mais d'une 'image du monde' déjà structurée, le plus souvent contrative, qui n'est authentifiée et rendu vraisemblable qu'après coup, par l'accumulation des documents.“ И на другом месту: „Mais d'autre part, il faut bien voir que les documents en eux-mêmes ne disent rien et qu'ils ne commencent à parler qu'une fois placé dans un cadre conceptuel“. Н-Ј. Neuschäfer, *La prose naturaliste et sa vision du monde*, у: *Naturalismo e verismo...*, 107-124.

8 У том ставу писца према приказаном огледа се још једна специфичност италијанског веризма чији аутори, пре свега Верга, за разлику од француског натурализма, не верују у привилеговану улогу писца и приклањају се песимизму – технике којима се они служе показују да ни последња утеха, вера у улогу књижевности и писца не постоји, писац више није ни пророк, ни педагог, па ни судија, већ само сведок и критични посматрач реалности.

9 Улога „веристичког теоретичара“, од самих почетака, припала је Капуани, као да је постојала, како су критичари доцније закључили, „успешна комплементарност“. Тако Ђ. Дебенедети каже: „Ако је Верга уметник, Капуана је пре свега свест, мисао настала

овим утицајем или послератној, марксистичкој, владало уверење (различно тумачено у оба „блока“) да Вергино дело умногоме превазилази његове теоријске поставке и ставове.¹⁰ Истина је пак да је овакво мишљење постало уврежено управо због тога што је аутор само узгредно и несистематски изрицао своје ставове који се морају ишчитавати из предговора романа и новела (*Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, L'Amante di Gramigna* и *I Malavoglia*), али и из многобројних писама пријатељима, која нису – што треба имати на уму – била позната широј јавности у доба када је стварао, а ни задуго потом. Иако кратке и сажете, и иако употребом неких термина, попут „*fatti diversi*“ и „*documenti umani*“ указују да су настале под утицајем француског натурализма, чини се да Вергине мисли нису нимало случајно нити „непромишљено“ изречене. Говоре, пре свега, о томе да је за Вергу писца и уметника много важнија поетика схваћена у класичном смислу од филозофије на којој она почива. Говоре о томе да Вергу не интересује „оснивање академије“ нити стварање школе, већ да се он бави, ако можемо тако рећи, унутрашњим проблемима уметности, проблемима самог настанка дела и његове форме која у себи носи сва потребна и скривена значења. Вергино неповерење према супротстављеним програмским поетикама не треба оцењивати као наивну предрасуду незрелог писца, већ управо супротно, прављење разлике између *метода* и *школе* одговара потреби за прецизношћу и оперативношћу. Тиме писац показује и да је потпуно свестан парадокса који собом носи свака поетика реализма: амбиција да се писању подари опиљива евидентност и веродостојност догађаја представља екстремну и веома префињену књижевну вештину.¹¹ Стога се може рећи да Вергин реализам није реализам по ком се однос између књижевне фикције и реалности разрешава имитативним

из те уметности; јер у Верге свест о сопственој уметности не успева да постане потпуно јасна и, у сваком случају, страном јој је експлицитно изјашњавање. Када Верга жели да проговори о општем, постаје неодређен или бар несвесно двосмислен“. *Verga e il naturalismo*, 17.

- 10 Крочеова интерпретација, по којој би Вергино дело било ирационалан израз „чисте“ уметности која се испољава по повратку на Сицилију и у непосредном контакту с том стварношћу, присутна је, експлицитно или имплицитно, у радовима Л. Руса, А. Момиглиана (А. Momigliano), Ђ. Марзота (G. Marzot), Е. Де Микелиса (E. De Michelis), В. Перниконеа (V. Pernicone), А. Наварије (A. Navarra). С друге стране, марксистичка критика је, опет тврдећи да дело Верге превазилази његову идеологију, тврдила да је он уметнички успешно представио све напетости капиталистичког друштва и стање подређених, али да се никада није „одрекао“ нити порекао своје конзервативне ставове буржоаског писца. То су, у основним цртама, тезе које заступају L. Sciascia, *Verga e la libertà*, прво у „Contemporaneo“, 1963, а потом у *Corda pazza*, Torino, Einaudi, 1970; R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968; V. Masiello, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1970; A. Asor Rosa, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, у: *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Rim, Bulzoni, 1975, 721-776. Ову дискусију најбоље илуструје књига *Il caso Verga*, приредио А. Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1972.
- 11 Уп. S. Blazina, L'“*illusione della realtà*“. *La poetica verghiana e il progetto „Malavoglia*“. *Note per uno studio*, у: *Naturalismo e verismo...*, 259.

пријањањем речи уз ствари (као да је реалност сама по себи први постулат објективности, једнозначан и у независном положају у односу на интерпретацију), већ реализам у ком се, унутар одређеног културног и језичког универзума, успоставља аналогија између перцепције реалности и рецепције књижевног дела. Вергин начин представљања не тиче се предмета нити радњи, већ разговора чији је садржај одређен тим предметима и радњама. А ако је, како каже Р. Барт, књижевност свест о иреалности језика, онда реализам не може бити копија предмета, већ спознаја језика, док реалистично дело неће бити оно које „одсликава“ реалност, већ оно које се служи реалним светом као садржајем, које истражује и преиспитује *реалну иреалност* језика.¹² Већ чувени радови Девота и Спицера¹³ показали су да Верга управо на тај начин доживљава *реалност* и *реализам* сопственог дела и сопствене књижевности и да је његова нарација одређена управо гласовима протагониста и употребом индиректне форме, али и специфичним односом између писане нарације и усменог приповедања, тако да се чини да је текст палимпсест испрекиданих усмених наративних перформанса. Али, што је такође важно, и тематска организација дела зависи од овакве свеукупне наративне поставке, јер уланчавање догађаја не следи временски, историјски ток, већ логичке, особене везе таквог начина приповедања. Та монтажа гласова и усмене нарације није само формално решење које омогућава успешно реалистично представљање, већ је и начин да се симболична вредност књижевности која преиспитује саму себе истакне у савршеној реторичкој игри.

Том савршеном реторичком игром и Вергиним наративним техникама највише се, у Италији, бавио Ђовани Пирода (Giovanni Pirodda)¹⁴ који је покушао да конкретном анализом самих текстова утврди које је то поступке Верга учинио окосницом сопствене нарације. Свакако да је на изграђивање Вергиних поступака утицало објављивање народних прича, што се врло јасно уочава у збирци новела *Vita dei campi*, као и Золина „филолошка операција“ спроведена у делу *Assomoir*¹⁵, али ово су само подстицаји који су у коначној Вергиној верзији постали нешто сасвим ново и оригинално. То ново и оригинално Верга постиже пре свега на нивоу наративног исказа. Пирода у неколико тачака сажима његове основне карак-

12 Уп. R. Barthes, *Essais critiques*, Pariz, Seuil, 1963; прев. на итал. *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, 209.

13 G. Devoto, *I piani del racconto in due capitoli dei „Malavoglia“*, „Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani“, 2, 1954, а потом под насловом *Giovanni Verga e i „piani del racconto“* u *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1962, 202-214; L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei „Malavoglia“*, „Belfagor“, 1, 1956, 37-53, сада у *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1976.

14 Његово најважније дело јесте *Leclissi dell'autore. Tecnica ed esperimenti verghiani*, Kaljari, EDES, 1976.

15 Израз је Капуанин; он такође уочава новину преливања дијалога у делове који би требало да „припадају“ самом аутору. *Studi sulla letteratura contemporanea*, Katanija, Mota, 1892, 60.

теристике: „ (...) трансформација традиционалног свезнајућег наратора у наратора који је крајње дистанциран од аутора и припада представљеном свету; укидање или драстично смањење коментара и свих исказних облика који се везују за спољашњег наратора; систематска употреба омеђене фокализације и унутрашњих тачака гледишта; елаборација веома комплексних и разноврсних форми пренетог говора.“¹⁶ Управо помоћу ових средстава и решења Верга реализује своје схватање имперсоналности, како се да и закључити из његових „теоретских“ изјава у којима инсистира на директном представљању самога лика кроз његове речи, његова дела и његово кретање кроз простор и време. Вергина идеја наратије почива, с једне стране, на директном говору¹⁷, а, са друге, на понашању, делима и спољашњим реакцијама ликова¹⁸. Али, када су ликови у питању, Верга иде и корак даље¹⁹ и примењује наративне поступке који се заснивају на тачкама гледишта самих ликова, тако да можемо слободно рећи да наш аутор вешто комбинује две технике: споља приказује амбијент, поступке и гестове јунака, али и репродукује директно њихов говор, с читавим спектром прелазних техника. Може нам се, у неким секвенцама, учинити да је представљање неутрално, спољашње, али пажљивијим посматрањем долазимо до закључка да је Верга у тим деловима применио поступак који називамо *поглед са*²⁰ – неки догађај се посматра кроз оптику једног или више јунака коју препознајемо захваљујући префињеним експресивним и језичким одликама. Таква омеђена фокализација не

16 G. Pirodda, *Le tecniche narrative del verismo*, у: *Naturalismo e verismo...*, 677.

17 У томе се Верга позива на тадашње теорије у Италији и у Француској, али и у англосаксонској књижевности о позоришним, „драмским“ техникама, уп. Pirodda, Наведено дело, 678. Основни постулати не само Вергине, већ и наративне технике типичне за готово све писце друге половине XIX и првих деценија XX века, јесу приказивање (showing), без икаквих објашњења, и с њим директно повезана техника драматизације, односно приказивање „сцена“, одређених догађаја без истицања веза или објашњавања како је до њих дошло, уп. G. Pirodda, *L'ecclissi dell'autore...*, 10-14. У издвајању основних карактеристика овог начина приповедања Пирода се служи поставком J. W. Beach, *Tecnica del romanzo novecentesco*, превод на итал. Милано, Бомпиани, 1948, који се углавном бавио делом Х. Џејмса. Ту је, потом, и тачка гледишта лика, односно приказивање предмета и амбијената кроз свест јунака. Пример успешне анализе оваквог налина приповедања јесте J. Rousset, *Forma e significato*, Torino, Einaudi, 1976, дело у ком аутор говори о *Госпођи Бовари*.

18 Пирода с правом истиче да је Вергин поступак и приступ наратији осмишљен неколико година пре Мопасановог, изнетог у предговору романа *Pierre et Jean*. Пирода (нав. дело, 678-679) такође поставља проблем везе ових књижевних теорија и тадашњег проучавања психологије, које се све више окретало ка „објективној“, „антрополошкој“ психологији и ка удубљивању у различите културе и менталитете, уп. G. Landucci, *Darwinismo a Firenze (1860-1900)*, Firenze, Olschki, 1977; F. Remotti, E. B. Tylor *e le origini dell'antropologia culturale*, у: *Scienza e filosofia nella cultura positivista*, приредио А. Santucci, Milano, Feltrinelli, 1982.

19 У једном писму каже: „Покушао сам да се ставим у кожу мојих јунака, да гледам њиховим очима и да се изражавам њиховим речима“. *Lettere al suo traduttore*, приредио F. Chiapelli, Firenze, Le Monnier, 1954, писмо од 14. јула 1899, 95.

20 Формулу „vions avec“ употребио је J. Pouillon, *Temps et roman*, Pariz, Gallimard, 1946.

само да представља реалности „у перспективи“²¹, већ индиректно баца светло и на јунака, на његов начин размишљања и његова осећања, те смо у стању да „уђемо“ у лик без икаквих додатних објашњења и упркос наводном спољашњем представљању. И на крају, овако устројени текстови крију у себи читав низ различитих модела пренетог говора између две традиционално утврђене крајње тачке – директног и слободног индиректног.

Сви набројани поступци заједно, непосредно и посредно, утичу на организацију наративне материје о којој је Верга у неколико наврата, трагом сличних стремљења у европској књижевности²², говорио у смислу одвајања од „класичних изненадних преокрета“ и трагедија, у име реалнијег и живљег представљања одвијања догађаја у стварности²³. То значи да се некаква „драма“ приказује као што то бива у свакодневном животу, скривена баналним дневним, монотоним догађајима који се непрестано понављају. Заплет, *иллош*, задржава, како истиче и Пирода, носећу функцију у синтагматској структури приче, али њему није поверен задатак да зароби и управља читаочевом пажњом у ходу кроз текст. Он је такође „скривен“ и читалац треба да га открије и истка помоћу многобројних назнака које се налазе изван плана наративних елемената сачињених од „типично људских догађаја“²⁴. Такав тип наратије и таква семантичка структура наративне материје допуњена је и одговарајућим језичким и експресивним изразима-мотивима који се понављају²⁵ и постају типични за одређене ликове и одређене ситуације. Тако добијено наративно ткање постаје компликована али и савршено организована мрежа слика и односа која нам омогућава не само да стекнемо представу о предоченој стварности, него и да проникнемо у њена скривена и на први поглед неприметна значења.

Само пар деценија раздваја настанак Вергине иновативне поетике и прва права, вредна остварења Симе Матавуља. Међутим, није само ова биографска подударност та која нам даје за право да упоредимо дела двојице великих приповедача, јер детаљнијом анализом њихових дела,

21 За разлику од „униформно осветљене реалности“. Уп. F. Van Rossum-Guyon, *Point de vue ou perspective narrative*, „Poétique“, 4, 1970, 481.

22 Већ је Де Санктис хвалио Золину наратију која у повезивању догађаја „опонаша природу“ (уп. *Saggi critici*, Bari, Laterza, 1954, 272), док се Де Гонкур посебно задржава управо на овом аспекту реалистичког приповедања у предговору *Chérie*, у: *Préfaces et manifestes littéraires*, Pariz, Charpentier, 1888, 65-66.

23 Верга је управо са разлога новине у диспозицији наративне материје високо ценио Флоберове Бувара и Пекишеа, уп. *Lettere sparse*, 113.

24 Уп. G. Pirodda, Наведено дело, 684.

25 Занимљиво је рећи да је А. Pézard, *Un procédé de la muse populaire transposé par Verga*, у: *Mélange de philologie offerts à Hauvette*, Париз, 1934, стр. 774 и даље, говорећи о употреби усмених наративних техника у Вергином делу, помињао и „технику сторнела“ коју је препознавао у дијалозима а која се гради по истом принципу као и „сатирични сторнели с репликом“.

пре свега новела, откривамо да између њих постоје неке много дубље везе проузроковане и сличном ситуацијом у којој су стварали, а и неким врло сличним поетско-књижевним назорима. И то никако због тога што се један (Матавуљ, као млађи) беспоговорно приклонио и угледао на пример другог аутора (Верге, свакако), већ зато што су их старе и нове поетике принудиле да крену сличним путевима.

Иако се у домаћој критици и књижевној историографији није знашао неки „изам“ којим би се именовала Матавуљева поетика – за разлику од Вергиног „веризма“ – неоспорно је да се дело овог аутора и његово поимање реализма увек одређивало као „посебно“ и „специфично“, не само у односу на домаће прилике, већ и европска струјања у књижевности онога времена. Врло је добро познато (и на томе се нећемо задржавати превише) да је такав суд, још од Марка Цара и Јована Скерлића²⁶, доминантан у свим радовима посвећеним Матавуљу и да се, полазећи од те чињенице, само на различите начине доказивало и на конкретним примерима показивало у чему се огледа та пишчева „особена“ верзија реализма. Чак се и дела која су се бавила Матавуљевим везама с европским ауторима, посебно оним француским, враћају, у свом закључку, на почетну аксиоматску тврдњу гледе Матавуљеве оргиналности: „као основна заједничка одлика француских утицаја на Матавуља мора се истаћи њихова *парцијалност*, јер је наш приповедач од француских писаца прихватио (с ређим изузецима) оно што је одговарало његовом уметничком бићу, што је могло успешно да се надогради на основне литерарне одлике његовог дела“²⁷. Дакле, као и у Вергином случају, извесно је да је француски натурализам оличен Золиним делом, као и новелистички реализам једног Мопасана утицао на изграђивање Матавуљеве поетике, али та, рекли бисмо готово банална баш зато што је неминовна тврдња никако није довољна да до краја објасни „основне литерарне одлике његовог дела“. Анализе таквог типа, које, иако не експлицитно, и даље почивају на класичној компаратистичкој поставци преузимања, могу да нам евентуално укажу на позајмљене елементе, али не и да дају одговор на питање како су се ти

26 Као што се зна, још у раду објављеном у листу „Зора“ 1896 (потом увршћеном у *Моје симпатије*), Марко Цар говори о Матавуљевом „необичном схватању реалности“, Моје симпатије. Књижевне слике и студије, Задар, „Међународна књижарница“, 200. Док Јован Скерлић, на нешто другачији начин, указује да нико попут Матавуља (с изузетком, можда, Милована Глишића) није остварио „потпуни реализам“, по угледу на онај модерни, европски. Уп. *Историја нове српске књижевности*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 395.

27 Г. Ерор, *Симо Матавуљ и француска књижевност*, „Зборник историје књижевности САНУ“, књ. 8, Београд, 1974, стр. 67. Ваља рећи да је Матавуља с Мопасаном упоредио још Ј. Скерлић, устврдивши да је то аутор „којега је највише читао и радо преводио“. То је реченица коју Скерлић „ауторитативно“ понавља од *Некролога*, „Писци и књиге“, III, Београд, Просвета, 1964, до *Историје нове српске књижевности*. Како је показао Г. Ерор (*Компаративистички вид Скерлићевог дела*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, 92-95), овај Скерлићев суд се готово неизмењен понавља у свим потоњим историјама књижевности.

елементи уградили у пишчеве поставке и какво су ново значење током тог процеса попримили. После оваквог ишчитавања, оне „основне литерарне одлике“ остају и даље неухватљиве. Стога, чини се, најшира дефиниција постаје уједно и најпрецизнија одредница: „Такав положај (посебан, прим. аут.), међутим, није се заузимао испуњавањем начела и конвенција једне поетике (каква је поетика реализма), већ сабирањем усмених и писаних подстицаја и искустава домаћег наслеђа приповиједања и његовог европског књижевног окружења.“²⁸

Овако постављен проблем Матавуљевог стваралаштва, тај покушај спајања „домаћег наслеђа“ и „европског окружења“, враћа нас, поново, на Вергине поставке и његово поимање суштине новог, реалистичког дискурса у књижевности и, понајпре, у новели. Али, пре него што укажемо на који начин та поставка бива остварена у Матавуљевим и Вергиним делима, ваља истаћи и неколико чињеница општег типа које произилазе из такве дефиниције. На првом месту, оваквом се поставком посредно указује да ни Матавуљ, попут Верге, није желео, или није могао, да се до краја и беспоговорно приклони некаквом покрету – какав је био натурализам – који у потпуности раскида везе с прошлошћу и нуди своју пројекцију будућности с јасно одређеним филозофско-идеолошким смерницама²⁹. Посредно се тврди да ни сам Матавуљ није желео да ствара нову „академију“, како каже Верга, а још мање да сакупља поклонике и следбенике³⁰, већ је покушавао да у оквирима реализма као стилске категорије, изнађе свој, најбољи начин за представљање реалности каквом ју је сам видео. Стога опет, као и сам Верга, Матавуљ није аутор који прокламује и сам говори о својим коначним и унапред створеним идеолошко-књижевним поставка-

28 Д. Иванић, *Мајстор приповиједања*. Поговор, у: С. Матавуљ, *Бакоња фра Брне. Приповешке*, Београд, Издавачка кућа „Драганић“, 1998, 223.

29 Наведимо да у поменутом раду М. Цар помиње непостојање „идеја“ као једну од основних мањкавости Матавуљевих дела због којих она постају само „слике“ без неке уобличавајуће идеје водиле (Нав. дело, 203-204). Познато је, такође, како се сам Матавуљ осврнуо на критику свога пријатеља у писму Милану Савићу, написаном 1. маја 1896. године: „М. Цар послао је Паји (Паји Маринковићу-Адамову, уреднику „Бранкова кола“, прим. аут.) ’студију’ о мојој маленкости. (...). Паја ми је дао да је прочитам, што сам ја учинио у душак, снебивајући се и крстећи се. Сем невероватне надутости коју показује шјор Маркето, сем силних контрадикција (...), ’студија’ је чистејши плагијат. Сушгину те студије написао је Гарри (Светолик Јакшић-Гарри, прим. аут.) у *Виделу*, а Марко је само гарнирао. (...). Не само Гарри него и Паја Маринковић написао је такође кратку ’студију’ о мени, такође у *Виделу*. Обојица се слажу да сам без фантазије, да умем само сликати итд. Гарри ми је ублажио пилулу назвавши ме ’Симпатични приказивач згода на Приморју’ (текстуелно). Дакле nicht einmal ни приповедач III-ће врсте, него ’приказивач згода’. Као што видиш, нова титула литерарна. Марко се поводи за њима.“ С. Матавуљ, *Сабрана дела*, VIII, Писма, Просвета, Београд, 1956, 259-260.

30 Иако је, свакако, утицао на дело једног Ива Ђипика или пак Владана Деснице. Али, будући да ови паралелизми превазилазе оквире овога рада, о њима ће бити речи у некој другој, погоднијој прилици.

ма. Он их постепено, у суочавању и огледању с приповедачком материјом изграђује, а нама остаје да тај процес пратимо ишчитавањем самих дела.

Углавном то и јесте једини начин да се каже нешто уопштено о Матавуљевим теоријским назорима, јер оно мало експлицитних изјава што нам их је аутор оставио не помаже увек да се створи целовита слика о његовој мисли. Ти искази, који се тичу одређених аутора или књижевности уопште, нису дати у некаквој систематској форми, врло често се позивају на туђа размишљања, а ни Матавуљ није увек доследан сам себи.³¹ Међутим, баш због те несистематичности, али и извесних формула постају нам занимљиви, јер откривају изненађујуће сличности с неким већ поменутиим Вергиним ставовима.

У врло експлицитном одбацивању модела књижевности који почиња на научним истинама³² и који „непосредно преноси из живота“³³, Матавуљ се, пре свега, противи свођењу реализма на „ствари“ и „догађаје“, јер „ти преписи неће никад моћи заменити слике озарене зрацима маште (...). Писати уметничке работе једино умом, то је као кад бисмо желели да сунце само расипље светлост, али да зраци његови не трепере по ваздуху, по води и безброју ствари, да не узрочи ово разноличје боја и црта, *шћо нам йлени душу...*“ (курзив С. М.)³⁴. Дакле, и Матавуљев реализам био би реализам *доживљавања* ствари и догађаја, а ако већ треба говорити о односу науке и уметности, то би се могло прихватити само утолико колико је „уметност делака природе прекаљен у једном темпераменту; она је стварност запојена песничком душом“; односно, та наука у уметности би се могла назвати „науком људског срца“, како је то већ Верге изрекао у уводу новеле *L'Amante di Gramigna*.

Сходно томе, реализам у књижевности и појам истинитог и у Матавуљевој концепцији имају посебан однос. Иако каже да и сам „мрзи лаж у причи“, додаје да „није лаж у уметности кад кажеш оно што није било, него би била лаж кад би тврдио оно што се не може догодити“. Стога се и књижевни поступак Матавуља, као и Верге (сетимо се суштинског зна-

31 „Ако су Матавуљеве мисли о књижевности (често одјек и варијације туђих мисли) тек наговјештаји извјесне доктринарне цјелине, сама његова стваралачка поетика приповиједања изгледа складније“. Д. Иванић, *Пођовор*, 226.

32 Када су „научне истине“ у питању, свакако да Матавуљ мисли и на Чернишевског и на Писарева, како каже Д. Иванић (Нав. дело, 225), али и на француску Золину школу која је једина до краја спровела принцип натуралистичког приповедања. На Золу се и отворено позива у *О уметној приповеци*, приступној беседи на Скупу Академије наука 30. октобра 1905. године: „За неко време, дакле, Зола беше узор знатном делу наше литерарне младежи, - Зола коме је сва маштина радиност сведена на анегдотичне белешке свакидашњег живота, коме је истина само баналан догађај а сва уметност копија, који је узео за главну подлогу својих многобројних радова слабо утврђену медицинску теорију о наслеђу!“. *Приповејке, О књижевности*, Матица српска–Српска књижевна задруга, Нови Сад–Београд, 11.

33 Како сам Матавуљ каже у раду *Реализам*, написаном 1891. године, сада у: С. Матавуљ, *Приповејке, О књижевности*, 418.

34 Исто, 418.

чења синтагме „савесно посматрање“), не тиче бележења објективно истинитог, већ се огледа у „посматрању истинитих догађаја“ а онда, тек пошто се ти догађаји „угнезде у машти“, писац их „пренесе (их) одатле и сљуби како му се свиди“³⁵. Тај процес чак и физичког одвајања од појавне, дате стварности врло је особен поступак стварања књижевног дела који примењују и Матавуљ и Верга. Јер, ако се погледа када су настале неке од најуспелијих Матавуљевих новела које обрађују теме из приморског живота³⁶, видимо да је аутор заправо највише радио по сећању, „машти“ како је он назива, што исто важи и за Вергу који је експлицитно изјављивао да мора да се удаљи од свог предмета како би га што верније дочарао³⁷. Такав реализам стога више није само миметичка истина, већ и истина сећања, експресивна истина која се не тиче једино ствари већ пре свега, речи. Посматрање тако постаје само неопходан предуслов да се у књижевну форму транспонује конкретна стварност, док се та књижевна форма у свом реализму руководи чисто уметничким, односно реторичким принципима.

Један од таквих принципа који Матавуљ најрадије помиње јесте појам склада, „органиског склада“, како је говорио. Можемо закључити да се та Матавуљева формула односи и на „наснову“, „сразмер дјелова“, како каже у *Биљешкама*³⁸, али и да је права стилско-наратолошка категорија јер тај и такав Матавуљев „склад“ неодољиво подсећа на Вергин „савршени склад облика“ из већ толико пута помињаног предговора новели *L'Amante di Gramigna*. Као што пак Матавуљева жеља да „са што је могуће мање средстава постигне што веће дејство“, само на другачији начин исказан Вергин идеал да „искреност реалности буде очигледна, начин и разлог постојања тако неопходни, а рука уметника потпуно невидљива“³⁹. Све појмове који чине основу Матавуљевог поимања реализма – *реализам осећања и доживљавања* („Нема сумње да се уметност мора служити реалностима, да би изразила чисте идеје и осећања“⁴⁰), *посматрање / савесно посматрање, склад облика и реалистичка приповејка* као *савршено уметничко дело* – проналазимо и у Вергиној програмској новели. Та блискост не само појмова, већ и самих термина можда и не треба да чуди

35 Претходни цитати су из рада *Реализам*, 417-418.

36 Довољан пример је и сам *Баконџа фра Брне*, али и збирке приповедака *Са Јагранна* (1891) и *Приморска обличја* (1899).

37 Верга у писму Капуани, током сређивања рукописа романа *I Malavoglia* каже да мора да се удаљи од средине коју описује како би успео да јој подари целовитост, „јер поглед издалека у овој врсти посла је понекад, готово увек, ефикаснији и уметничкији, ако не и тачнији, док су изблиза боје сувише бледе ако нису већ на палети“; а у другом писму потврђује да се истини приближавамо „када наше очи заменимо нашим умом“. *Carteggio Verga-Capuana*, приредио G. Raya, Ateneo, Rim, 1984, 61, 80.

38 *Биљешке једног писца. Баконџа фра Брне*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1962, 53.

39 *L'Amante di Gramigna*, у: *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1999, 192.

40 *О уметничкој приповејци*, 13.

уколико имамо на уму да је Матавуљ управо из збирке *Vita dei campi*, у којој је новела и објављена, превео и објавио причу *Свеци рађују*⁴¹. Дакле, Вергине новеле не само да су му биле познате, већ му је била позната и Вергина поставка реализма-веризма и суштина наративне технике на коју се ослањала. Овај податак, свакако, не значи да је Матавуљево дело производ некаквог имитовања, значи само да је наш аутор у једном тренутку можда препознао себи блиског писца и да је, проучавајући га, успео да прекали сопствени израз. Уосталом, и сам је о односима међу писцима изрекао нешто слично: „Не ваља имитовати генијалне писце; ваља пажљиво проучавати како они асоцијавују спољне утиске⁴², како у њих уносе *склад* и *сразмер* (курзив С. М.); ваља се надањивати њиховим духом и независношћу, али имитовати је штетно.“⁴³

Остаје нам, на крају, да видимо на који су начин ова два аутора успела и да реализују овако доживљене поставке реализма и књижевности уопште, за шта нам, због жанровске свеprisутности, најбољи материјал пружа њихов новелистички опус. Да би успели, дакле, да остваре поставку по којој језик, као у најбољој бокачовској традицији, поново постаје *actio* и једино могуће реално у књижевности, и један и други аутор су морали да се ухвате у коштац с основним елементима устројства новеле и да их наново осмисле или преосмисле. Тај процес трансформације и учитавања нових значења тиче се пре свега односа између аутора и наратора, представљања и догађаја, и наравно језика, који и јесте носилац суштине односа између реалности и истине.

И Верга и Матавуљ праве особен отклон од комплементарне, традицијом установљене везе између аутора и наратора у новели (аутор на плану писма реализује оно што наратор остварује на плану усменог перформанса) и директно се супротстављају суштински лицемерном одушевљавању „сеоском“ и „примитивном“ тематиком разних „фолклорних“ струја у књижевности XIX века, изводећи на сцену такође „народног, сеоског“ приповедача чији је пак глас посве другачији од свега претходног. Као доказ, овом приликом, могу да послуже само два цитата: уводна реченица из Вергине приче *Rosso Malpelo* „Малпело се тако звао јер је био риђ; а био је риђ јер је био покварен и зао дечак и већ се видело да ће постати прави лупеж“; почетак Матавуљевог *Чеврљиног злочинства*: „Има ли мора, видина, вјештица... У нашем мјесту (...) мало ко сумња да нема свега тога. А у Рибнику живе до три тисуће крштенијег глава, те вјеровање толика народа није, ваљда, ситница. Па има и доказа“. Као што се јасно да закљу-

41 Објављена је у „Забавнику Српске књижевне задруге“ за 1898. годину. Наслов оригинала *Guerra dei santi*.

42 Како овом приликом не можемо посебно говорити о проблему језика, рецимо само да је Матавуљева синтагма „асоцијавују спољне утиске“ типични калк с италијанског, „associare le impressioni“, дефиниција која се врло често користила у критици тих година у Италији.

43 *О уметној приповеци*, 13.

чити, веза између аутора и наратора готово да је укинута, шта више, они се налазе на потпуно супротним позицијама, а сам нараторов „народни“ карактер бива посве другачије конотиран, пре свега у односу на традицију. То огољено приповедање, без „ауторових наочара“, како је Верга говорио, удаљава нас од онога што тај глас представља и више нам говори о самоме гласу и свету коме он припада, него о конкретном предоченом догађају. У том смислу, догађа се још једно измештање: будући да су као у најбољој новелистичкој традицији, наратор и имплицитни дестинатар и даље у потпуној хармонији (овај „народни“ приповедач приповеда свету којег познаје и из ког потиче, свом „народу“), разумевање, декодификација основног значења дела поверена је читаоцу који такође не може да се поистовећује са својим „двојником“ у самоме делу, већ мора да „изнад“ и „иза“ представљеног света дела успоставља праву комуникацију с аутором. Јер, наратор, иако, као у најбољој традицији, само „преноси оно што је чуо“, догађаје и ствари приказује онако како је он у стању да их види и схвати, кроз своју, неминовно искривљену тачку гледишта. Принципи „објективног“ и „свезнајућег“ наратора тако дефинитивно нестаје, а пажња се са *исказаног* усмерава на *исказ*.

У таквој поставци, представљање и моделовање догађаја, друга два поменута елемента, нужно зависе од овакво устројеног нараторовог гласа. А ако се зна да је *представљање* у најближој могућој вези с *веродостојношћу*, односно реалистичким проседеом, јасно нам је колико је овај принцип важан и за устројство новеле и за остваривање одређеног типа реализма. Обојица аутора⁴⁴ све више сужавају тачку гледишта на протагонисту и, препуштајући му улогу приповедача, на његов глас (у различитим секвенцама могуће су и промене приповедачких гласова), па *представљање* у тој новој поставци постаје све више представљање нечијег *виђења* а не онога што је виђено. За разлику од реализма једног Мопасана, у ком су ствари и предмети ти који говоре о јунаку и догађају, у реализму наших аутора, а пре свега оном Вергином, процес интериоризације те „објективне реалности“ постаје све јачи, а „реално“ постаје све више моделовано индивидуално-субјективним. Јер, кроз знакове поимања и вредновања света одређеног приповедача и одређене средине, сазнајемо о њима много више захваљујући *начину представљања* а не захваљујући ономе *што нам се представља*. На тај начин Верга, а и Матавуљ, из свеколике претходне новелистичке традиције извлаче ону најплодоноснију нит која је у свом пуном сјају засјала само код једног Бокача – реалност је оно што човек поима као реалност у својој свести, а *представљање* реалног може да се односи само на *представљање човекове свести о реалности*.

44 Анализа конкретних примера заузела би много простора у раду. Рецимо само да се овај поступак може уочити у готово свим новелама у Вергиној поменутој збирци *Vita dei campi*, док као најинтересантније наводимо Матавуљеве новеле *Нови свијет* и *Старом Розојеку* и *Фроншаи*.

На крају, како је већ јасно, сваки од наведених појединачних елемента наративне структуре своди се на увођење особеног приповедачког гласа који је пак означен специфичним језиком и карактеристичном логиком повезивања језичких сегмената, што у крајњем исходу значи да је управо језику поверено остваривање реалистичког дискурса, као и да се *actio* – у класичном реторичком значењу те речи – налази у тој основној претпоставци сваког приповедања. Какав су то језик користили наши аутори? За Вергу, али делимично и за Матавуља, и даље важи уврежено мишљење да је основна карактеристика њиховог књижевног језика увођење регионалних или пак дијалекталних речи и израза у стандардни, књижевни језик, што и не би представљало неку велику новину и што би, како је већ у традицији било и познато, било само средство језичког маркирања, односно означавања одређених ликова који тиме „испадају“ из утврђеног, књижевног ткања приче. Међутим, проблем језика као носиоца реалистичког проседеа не може се једноставно разрешити употребом уобичајених међусобно искључивих одредница (регионална *vs* званична књижевност, књижевни језик *vs* дијалект)⁴⁵. На првом месту, обојица аутора, када им је то потребно користе уистину регионалне или дијалекталне изразе, али само када веродостојност наративног гласа захтева тако нешто, док се много више служе техникама слободног индиректног говора који подразумева и употребу типичних феномена говорног језика (кокетирање с паратаксом; линеарност реченичног склопа због чега долази до измештања класичних узрочно-последичних веза, понављање израза и синтагми, редунданца заменица). На тај начин нам се у потпуности дочарава реалност самих људи и њиховог живота, а не само догађаја, јер ти људи и тај живот јесу управо тај и такав језик. Будући да приповедач управо таквим језиком изражава поимање света, и време али и простор у новелама наших аутора изражени су на начин на који ти људи изведени на сцену могу да их појме, па самим тим и изразе. Врло су занимљиви примери, и у Верге и у Матавуља, одређивања времена посредством мена годишњих доба или црквених празника, што све указује на традиционалне, затворене средине које су описивали а у којима протока *историјског времена* заправо и нема; просторне су дис танце нешто што је врло релативно, дакле „близу“ или „далеко“ немају јасно одређену семантичку вредност и варирају од средине до средине, од ситуације до ситуације, док емоције и проживљања не само да су дате кроз ствари, предмете – што и јесте један од основних постулата постизања новелистичке *brevitas* – већ оне и не постоје нити се дају изразити без тих предмета и ствари. Сам језик тако постаје уистину *actio*, јер се у њему

45 О проблему језика у Вергином делу говорили су многи аутори. Као најзначајније радове наводимо: F. Bruni, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, UTET, Torino, 1984; Id., *Prosa e narrativa dell'Ottocento*, Franco Cesati, Firenze, 1998; G. Nencioni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, 1983; R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto*, Laterza, Bari, 1999. О проблему језика у Матавуљевом делу говорили су, мање или више узгредно, готово сви проучаваоци, али права свеобухватна студија посвећена овом проблему ипак још увек није угледала светло дана.

све зачиње и све и остварује (идеалан пример јесу Вергина новела *La luna* и поменути Матавуљева *Чеврљино злочинство* у којима на почетку уведен опис женских ликова – црне косе, неприродне боје лица – служи као интерпретативни модел предочених догађаја у визури приповедача – сетимо се да Матавуљев приповедача каже „има и доказа“, те је значење читаве новеле поверено одређеном систему асоцијација већ унапред утврђеном језичким системом који уноси ред у несхватљиву стварност и догађаје). Језик је стога и носилац реалности и показатељ односа између реалности и стварности, између реалности и истине (или боље речено, истина). Тај језик показује реалност људи, њихов начин поимања истине и њихов однос са стварношћу. А реално се и истинито, у крајњој истанци, не налазе у стварима, изван човека, већ у речима и у човеку, а језик доживљен као систем знакова јесте тај који моделује стварност, а не обратно.

Тако су ова наша два аутора, позивајући се и поигравајући са својом непосредном традицијом и прихватајући оно што им је највише одговарало из европског окружења, створили своју особену наративно-новелистичку технику остваривања специфично појмљеног и доживљеног реализма. А тај реализам, за наше ауторе, није никаква монолитна вредност којој се с више или мање успеха приближавамо, већ урањање у реалитност доживљавања стварности приказаних средина и људи у њима. Своје реалистичке новеле су учинили вечитим баш зато што су с извесном дозом ироничног песимизма дошли до врло сличног заједничког закључка – постоји онолико „реализама“ колико и гласова који покушавају да га дочарају.

IL „REALISMO VERO“ DEL VERISIMO ITALIANO E L'OPERA DI SIMO MATAVULJ

Riassunto

Prendendo lo spunto dagli studi già esistenti dedicati ai parallelismi tra il romanticismo italiano e serbo, l'autrice del presente lavoro concentra la propria attenzione sulla concezione e sull'elaborazione particolare del realismo nelle due letterature, assumendo ad esempio i due maggiori rappresentanti di questo periodo in Italia e in Serbia, Giovanni Verga e Simo Matavulj. Analizzando innanzitutto le loro rade ma non per questo meno importanti asserzioni di tipo teorico-poetico e individuando nella loro produzione novellistica il corpus più indicato per questo tipo di approccio, si è proposta di dimostrare che i due autori, e di conseguenza anche le due letterature in questione, non hanno inteso la poetica di realismo come una rottura definitiva con la tradizione preesistente, soprattutto con quella delle forme narrative brevi di discendenza orale, ma invece come un'operazione di transcodificazione e di reinterpretazione degli elementi canonici e costitutivi preesistenti, un'operazione nell'ambito della quale la retorica e la lingua hanno riacquisito la propria primaria importanza. Così, alla fine, superando gli stessi presupposti ideologici del realismo, Verga e Matavulj, come dimostra l'autrice, sono arrivati alle soglie del relativismo conoscitivo preannunciando le nuove poetiche e le nuove scuole letterarie del Novecento.

Snežana Milinković

Славица ГАРОЊА-РАДОВАНАЦ
Крађујевац, Филолошко-уметнички факултет

СЕОСКА РЕАЛИСТИЧКА ПРИПОВЕТКА СРПСКИХ ПРИПОВЕДАЧА СА ПОДРУЧЈА ВОЈНЕ КРАЈИНЕ

У раду се разматра стваралаштво седам српских приповедача са простора бивше Војне Крајине (Хрватске) настајало од последњих деценија 19. века до прве деценије 20. века: Буде Будисављевића, Милана Будисављевића, Богдана Ластавице, Николе Вукојевића, Петра Петровића Пеције, Вељка Милићевића и Милана Прибићевића. У анализи репрезентативних примера из њиховог опуса (укупно четрнаест приповедака), уочене су значајне тематско-мотивске, просторно-временске и стилско-језичке сродности које, по јединственој приповедачкој поетици, представљају самосталну приповедачку школу – сеоску реалистичку приповетку крајишког простора – као значајан огранак и уметнички допринос класичној сеоској реалистичкој приповеци у српској књижевности (М. Глишић, Л. Лазаревић, Ј. Веселиновић, С. Сремац).

Кључне речи: сеоска реалистичка приповетка, Војна Крајина, књижевна школа, сродности

Подручје некадашње Војне Крајине, према резултатима досадашњих књижевно-историјских истраживања¹, подарило је српској књижевности баштину која пружа драгоцене увиде и допуну укупном српском духовном корпусу. Српска књижевна баштина са најзападнијих простора свог битисања, све до распада Југославије, није у српској књижевности сагледавана као засебан феномен, са особеним законитостима развоја, као и књижевно-естетским донетима, нити укључивана, са јасно профилисаном националном одредницом и локалним специфичностима, у укупну српску књижевност. Са ове, ни по чему периферне области српског књижевно-уметничког стваралаштва, сем усмене књижевности, и стилска епоха реализма, временски и тематски сродна сличној књижевној појави у Србији (крај 19. и почетак 20. века), дала је писце и остварења са статусом значајне књижевне појаве.

Тек од краја 20. века књижевна баштина Крајишких Срба, добрим делом још расута по часописима, у рукописним оставштинама, необјављивана, без и једне синтезе, репрезентативне штампане едиције, озбиљније се вреднује и проучава у виду хрестоматија или антологијских избора, синтетичких предговора или студија, пружајући на увид научној јавно-

1 С. Кораћ, *Књижевна хрестоматија: преглед књижевног рада Срба у Хрватској*, СКД Просвјета, Загреб, 1976; С. Кораћ, *Преглед књижевног рада Срба у Хрватској*, СКД Просвјета, Загреб, 1987; Д. Иванић, *Књижевност Српске Крајине*, Београд, 1998.

сти понекад и права књижевна открића, додуше са стогодишње закасном рецепцијом. Један од тих засебно до сада неизучаваних феномена јесте и сеоска реалистичка приповећка српских писаца са подручја бивше Војне Крајине, потекла из једног таквог синтетичког увида, такође недавно објављене антологије *Приповећка српских писаца из Хрватске*, Душана Иванића (2004)². Ова *Антологија* добро показује, у репрезентативном избору, пресек развоја приповедног жанра међу српским писцима у данашњој Хрватској у последња два века, док се међу њима, управо издваја реалистичка приповећка крајишког села, са у потпуности изграђеном, јединственом приповедном поетиком - коју по свему можемо паралелно поставити у раван једине до сада добро изучене класичне сеоске реалистичке приповећке настајале у исто време у Србији (Глишић, Лазаревић, Веселиновић, Сремац).

Наведена антологија је открила читаву плејаду одличних реалистичких проповедача са подручја Крајине, односно прецизно дефинисану реалистичку приповећку крајишког (личког) села. По тематско-стилском јединству овде се издвајају приповећке Буде Будисављевића, Милана Будисављевића, Богдана Ластавице, Петра Петровића Пеције, Николе Вукојевића и Милана Прибићевића. Иако постоји мала колебљивост међу малобројним проучаваоцима књижевности Срба у Хрватској (Станко Кораћ, Душан Иванић)³ око периодизације и припадности појединих српских писаца из Хрватске временски блиским стилским раздобљима (предромантизму, односно реализму или модерни - јер се својим делом неки писци читавају у две временски блиске епохе), мишљења смо да сами поједини текстови примарно одређују припадност наведених писаца и овој епохи, односно битно доприносе развоју појаве из наслова рада - српској реалистичкој приповећки са подручја Крајине, где нарочито наглашавамо значајно присуство Вељка Милићевића, у периодизацијама српске књижевности увек изучаваног као модернисте. И по годинама рођења и годинама објављивања појединих приповедака или збирки, односно опусима наведених писаца објављених непосредно пре или после Првог светског рата, ова гарнитура српских писаца Крајишника уклапа се додуше, са деценијским закашњењем у српску реалистичку школу, са којом чини стилску целину⁴.

2 Д. Иванић: *Приповећка српских писаца из Хрватске: антологија*, СКД Просвјета, Загреб, 2004. (даље: *Антологија*)

3 Сви писци разматрани у овом раду, у *Прегледу књижевног рада Срба у Хрватској* (1987) Станка Кораћа, сврстани су у епоху реализма, сем Вељка Милићевића. У епоху реализма по Иванићевој студији *Књижевност Српске Крајине* (1998) сврстан је само Буда Будисављевић, као њен зачетник, док се сви остали представници сеоске реалистичке приповећке сагледавају у оквиру Модерне (М. Будисављевић, П. Петровић Пеција, М. Прибићевић, Н. Вукојевић, Б. Ластавица и В. Милићевић).

4 Основни биографски подаци писаца: Буда Будисављевић Приједорски (1843, Бјелопоље, Кореница - 1919, Загреб), Милан Будисављевић (1874, Врело - 1928 С. Карловци), Петар Петровић Пеција (1877, Оточац - 1955, Загреб), Никола Вукојевић (1882, Бовић

Питање недовољне проучености ових писаца постављено већ у уводној напомени, нуди још неколико одговора. И сама геополитичка ситуација у доба Аустро-угарске није поговала развоју како овог жанра, тако српској књижевности и култури на тлу бивше Војне Крајине уопште. Мора се истаћи један књижевни феномен, од утицаја на опус, али и рецепцију књижевности крајишких Срба, не непознат српској књижевности у целини. Сви наведени писци Крајишници су релативно мало живели, стигавши да објаве једва једну или две збирке приповедака⁵ (изузетак је М. Будисављевић са три збирке), што се такође директно рефлектује на њихово недовољно присуство и проученост у историји српске књижевности. То је у обрнутој сразмери са ипак стабилном, духовно сређењом духовном климом у малој, али слободној Србији у којој су стасавали најпознатији српски писци реалисти. Такође, већина писаца Крајишника своју културну делатност је везала за Загреб, објављујући најчешће у њему, али и (због цензуре) и на ширем подручју Аустро-угарске монархије (Мостар, Ријека, Будимпешта), често штампајући своје (прве) књиге латиницом, да би касније, национално освешћени, другу књигу штампали ћирилицом (Б. Будисављевић). Раскорак - и то је кључно и сложено питање шире од овог рада - зашто значајно књижевно стваралаштво Крајишких Срба (од усменог наслеђа до писане књижевности) није раније књижевно-историјски тумачено, вредновано и укључено у српску књижевност, може се стога објаснити перманентно неадекватном културном политиком (од времена Аустро-угарске монархије, до непостојања било какве научне институције о Србима у Хрватској, у обе Југославије), односно, културним присуством ових писаца најчешће у Загребу, чиме је често и подразумевалајуће, оно укључивано у корпус хрватске књижевности. Једини изузеци у том смислу, писци који су се активно и одмах прикључили корпусу српске књижевности су Милан Прибићевић (као уредник „Бранковог кола“ у Сремским Карловцима) и Вељко Милићевић (релативно најпроученији писац ових простора, који се доследно и одмах прикључио српској књижевности), у чему треба ишчитавати један од разлога недовољног присуства и проучености осталих крајишких реалиста у рецепцији српске књижевности.

– 1913, Загреб), Богдан Ластавица (1884, Срб – 1911, Загреб), Вељко Милићевић (1886, Чаглић – 1929, Београд), Милан Прибићевић (1877, С. Брод – 1937, Монтре, Швајцарска).

- 5 Објављене књиге приповедака разматраних писаца: Буда Будисављевић (*С личке жруде*, 1913; *Из старој завичаја*, 1914, обе у Загребу); Милан Будисављевић (*Биједни људи*, 1899; *Приче*, Мостар, 1902; *Тмурни дневи*, Мостар, 1906). *Изабране приповећке (репринт)* „Тмурни дневи“ (прир. М. Демич, СКД Просвјета, Загреб, 2006); П. Петровић Пеција (*Испод наших брда*, Осиек, 1909; *Приче*, Загреб, 1931), Никола Вукојевић (*Сабране приповећки*, Загреб, 1911 и *Новеле*, Будимпешта, 1913); Богдан Ластавица (*Први ошкоси*, Ријека, 1911 (репринт, СКД Просвјета, Загреб, 1998); Вељко Милићевић (*Приповећке 1,2*, постхумно, СКЗ, Београд, 1930,1931); Милан Прибићевић (*У мраку и магли*, Мостар, 1904 (репринт: *Бадње вече Остоје Бјелице и друге приповећке*; прир. М. Ј. Богавац, Урошевац, 1997).

1.

Може се одмах рећи да је фолклорна приповедна матрица битно обељеже укупне продукције српских реалистичких приповедача са подручја бивше Војне Крајине. Она је видна како у тематско-мотивском, тако и на стилско-језичком плану. Колико је усмена традиција основинска духовна одредница Срба граничара, транспонована као грађа у писану књижевност, нарочито је видно у приповеткама Буде Будисављевића, који се по свему може назвати зачетником сеоске реалистичке приповетке Крајине, и уопште, зачетником раног периода српског реализма (Кораћ, Иванић). Својим фолклорним реализмом он се може сматрати истовременим крајишким панданом приповеткама Милована Глишића у Србији (с том разликом што су Будисављевићеве приповетке и до данас остале несабране, расуте по периодици, и тек почетком 20. века настао је њихов избор сабран у свега две књиге).

Иако школован по немачким школама, „са позном свијешћу о припадности српској књижевности“ (Д. Иванић)⁶, све његове приче описују стваран живот личког села, Будисављевићевог ужег завичаја, Лике, са респективним тематским опусом у распону, од транспновања фолклорног наслеђа, тзв. „старијег типа прозе“ (предања, хајдучке теме, крвна освета), до социјалне тематике савременог живота (распад кућне задруге, економске промене са укидањем Војне Крајине и масовне економске миграције у Америку, сеоска сиротиња) где као главни јунаци доминирају лички Срби са својом карактеристичном личко-српском фразом, говором којим је и доминирајући језик писца. Буда Будисављевић је оставио снажан и упечатљив уметнички спомен о могућностима српског реализма у његовим почецима на крајишком простору. У основи, његов уметнички поступак карактерише, како је добро примећено „чврста линија радње, ослањање на прототипове“, а „приповијетку организује најчешће као преплитање приповиједања у првом лицу и сказа“ (Д. Иванић). Као добар пример за то тврђење могу послужити три антологијске⁷ Будисављевићеве приповетке: *Вражја ђећина*, *Максимова Драга*, *Биједа*, од којих свака репрезентује по једну наведену приповедну поетику.

У том смислу прва приповетка (*Вражја ђећина*) добро одражава пишчев омиљени (поступак употребљен и у другој причи *Максимова Драга*): кроз стварносни моменат и оквир приповедања које је најчешће путовање, добру опсервацију и дијалог у народној лексици, те живописном реалистичком стилу, у складу са пејзажем, подстакнут симболичном топонијом приповедач се отискује у главни мотив-причу и то као сказ сапутника-наратора. Таква је успела уметничка транспозиција фолклор-

6 Д. Иванић: *Приповијетка српских писаца из Хрватске*, Предговор, 15-16; *Грађа, аутори*, 613.

7 Све три приповетке Б. Будисављевића се разматрају према издању у *Антологији* Д. Иванића, 59-82.

ног мотива (о закопаном благу) у приповеци *Вражја пећина*, дата дакле, као прича у причи, која има реалије стварног догађаја, смештеног у недавну историју Војне Крајине, од пре пола столећа. Доживљај граничара Томе Радмановића, случајан проналазак пећине с благом у старој градини, испричан у дискурсу народног предања, на граници са фолклорном фантастиком и бајком (невидљива сила која закује налазача, глас у сну, завет који је прекршен – изговорена тајна о благу) неосетно добија значајне уметничке интервенције. Потпуно реалистички дискурс смењује фолклорно-фантастични, кроз појаву граничарске комисије, састављене од виђенијих људи на челу са свештеником пред Томином кућом, која му заповеда да их сместа одведе на тајно место. Провала реализма у усмену матрицу, чак и хуморног тона приповедања (блиског неким тоновима прича М. Глишића) представља сцена када сви актери и насилни откриваоци блага, пред непојамном силом, укључујући и попа, у паници напуштају пећину, да би трагичан акценат и превага фолклорног мишљења завршили ову сторију – прекршен табу и проклетство се спустило на његове прекршиоце, па су ускоро, сви до једног помрли, а једини преживели, Тома је по причи сапутника, „недавно умро“, тако да је тајна закопаног блага, поново остала у сфери легендарног. Излазак из приче – епilog кроз дијалог сапутника – истовремено је и ауторски коментар у коме се сучељавају рационалистичко-просветитељско мишљење са традиционалним у духу епохе краја 19. века: *Не бисмо ли данас склонили народ у Рудојољу, да и он ишћо прије оснује ишћо врснију народну школу. Онда му, вјеруј ми браћие, неће шребатишћу уклетшћога блага сшћолаћкога, нишћи ће вребаишћу за каменим сшћолом, нишћи ће презаишћу од нечистшћога зрака у Вражјој пећини...*“ (67)

Стил писца врви од фолклорних реминисценција директно ослоњених на усмену, нарочито епску песму, као и шира народна веровања. У опису попа Николе, писац се обилато служи усменом матрицом епске песме: „...већ је шћо снага, брашће, ама змајева“. Јуначке шћлећи и золеме зрудии, а мишишће зле - све шћод своју седамдесетшћу здробиле би ако шћи и самога кавзацију Мусу (Кесецију - прим. аутора), а без кайље рујног вина или жежене ракије крчмаришће Маре. Лички је шћо шћошћ, мој јуначе - јал' шћо крви, јал' шћо млијеку од кољена Бирчанин Илије.“ (59) Или, у одбијању да пође по благо, један јунак вели: „Не бих, кайешћане, да ми дадеш Немањино благо, девешћ кула, зроша и дукашћи.“ (67) Будисављевић гради изузетно сликовиту реченицу реалистичке прозе: „-Хајде, дијетше – гурнуће шћршћом у лећа момка, а мој Дане навуче над шћосшћане очи личку црвен-кашћу, шћрзне узде, шћушне уснама и шћришћали бичем“ (60), као што је и у опису природе изузетан сликар: „Нешћшћо шћолушћамних, шћолумагласшћих облачића зарубило с јуџа шћрушћашћим шћошћезима небо, а иначе лијеј је јавио дан уз благо јесење врејеме.“ Прави мајстор живе личке говорне фразе, Будисављевић можда највиши учинак постиже у дијалогу: „-Ако је шћвоја воља, ред је ишћи; негшћо насадио сам јушћрос вршај, а бојим се зла времена, још више недобршћих слу-

зу – рећи ће Никола, глалећи појути снијега препанулу бијелу од два педља браду... – Реци чоече, куму Петру, да припази докле се ти враћаш, а вријеме је стално и погодно, ја ћеш ласно кући још за велика дана – ојети ћу ја и прижежем боље: – Хајде, рођо стари, да не шумарам самодруж кроз ове ваше врлети и гудуре! – А ну, кад је тако, ето ме домала – пријазно ошћо-врну он, ушћиви к своје куму, старкељи Петру ја с њим к својој кући – ето га, колик зора, гдје се заљуљао к мени најпраж...“ (59-60)

У причи Максимова Драга, Б. Будисављевић приповедни поступак помера за корак више ка реализму – између традиционалног фолклорног и реалистичког дискурса. Сада је у реалистички приповедни оквир, дат уместо фолклорне легенде, уметнут један стваран догађај који се десио не тако давно и својом трагичношћу, стекао статус усменог памћења и казивања. Омиљен поступак – путовање – присутан је и овде. Аутор је истовремено и учесник радње, као и у претходној причи. Из живописног дијалога са пратиоцем Радом, пролазећи кроз дивне планинске личке пределе симболичне топонимије, изниче главна тема – о топониму Максимова Драга – или, како је невољно сапутник назива, једна „крвава згода“, коју је боље прећутати него исприповедати. Тај други семантички план јесте кроз казивање кочијашево сказ о двојници браће. Прича говори о традиционалним особеностима једне узорне породичне задруге (моралност, породично-социјални статус (само један брат ожењен), слојан живот са старицом мајком и снахом). Сплет трагичних околности, чвори се око трагичног неспоразума у ноћном чувању кукуруза (који је у сиромашној Лици вредео као злато) – да у мраку, не препознајући, брат на стражи убије другог брата који се враћао из млина (целом трагичном догађају претходи низ финих детаља и мотивација којима се наговештава несрећа). У овој приповести, као да је обновљен баладични мотив о трагичном непрепознавању два брата у гори, а и крај ове трагичне повести је у маниру епике ових крајева – попут мајке Југовића, несрећној старици-мајци, на трагичну вест „препукне срце“, док се неочењени брат-убица заувек изгуби („нестало га заувјек“). Уместо епилога, приповест казивач завршава податком о самохраној удовици са петоро деце, коју, како наглашава, све успева да отхрани до „снаге“, а аутор уместо свог, оставља за крај и казивачев коментар о топониму Максимова Драга: „А ну, зосиодине, суђено било ваљда, ја тако...“ (81)

Уколико су претходни примери Будисављевићеве прозе успели спој фолклорне фантастике и реализма, трећа прича *Биједа*, готово једина позната и прештампована у ретким изборима⁸, дата је као снажна реалистичка слика стварног сеоског живота Лике пишчевог времена, преломљена кроз дечију перспективу, показујући значајне и другачије могућности овог писца. У приповедном оквиру, такође датом као лични доживљај писца, готово сва у дијалогу, прича се развија заправо као контраст

8 Приповетка Б. Будисављевића *Биједа* нашла се у избору С. Кораћа (*Књижевна хрестоматија*, 273) као и у *Антологији* Д. Иванића, (68).

призора лепоте личких предела зими и поразне слике беде крајишког села с краја 19. века, оличене у призору двоје деце-сирочади. Разговор са њима, дечаком и девојчицом, чији изглед (слабо обучени на цичи зими) открива дубљи план њихове егзистенције, у чему доминира већ формирана социјална самосвест старијег дечака (отац му је умро у затвору, мајка му се преудала, а он наднички чувајући туђе благо: „Туркају ме, шуку ме; на слоти и снијегу морам се поваздан верати по овом грмљу и гричу, а кад кући дођем, шито ме чека: кора ељдова круха и који бобац, жалосна ми мајка!“), са подвлачењем и душевног клонућа да успркос молитви, ту „не помаже ни добри Бог“. Контраст овом исказу малишана, чини девојчица, његова сапутница у својој дечјој безазлености, још увек заштићена у свој суровости живота који јој се спрема (од ње крију и она не зна да јој је отац погинуо у Америци). Изузетан уметнички ефекат постигнут је стога, на крају приповести, када девојчица, невино и раздрагано, теши дечака управо повратком свог оца из Америке („...не бој се ши, мој неборе... лијепо ће нам бићи, и шеби, Пејре. кад мој ћакан дође...“). Бежећи помало кукавички, са попрешта оволике људске беде, праћен парадоксално, гласом распеване девојчице која пева народну песму, а чији је живот унапред осуђен на пропаст, писац оставља причу без коментара, као и једно снажно уметничко сведочанство о раним могућностима српске реалистичке приповетке на подручју Крајине.

Неочекивано стилско јединство са приповеткама Буде Будисављевића показује сеоска реалистичка приповетка његовог презимењака, Милана Будисављевића. Из досадашњих антологијских избора, нарочито је позната приповетка *У мећави*⁹, као класично реалистичко остварење крајишке приповедне прозе. Прича *У мећави* (другачије компонована од много славније истоимене приповетке Петра Кочића), тематски се заснива на суптилном и потресно приказаном психолошко-социјалном класном сукобу. Тематика – преосетљиви и увређени, али поносан сиромаш, који је у мећави помогао богатом газди, одбија неспретно и на увредљив начин понуђену помоћ. Прича такође почиње ауторским исказом у првом лицу јединине – као лични доживљај и сведочанство писца, што је како се видело, омиљени манир реалистичких крајишких приповедача: „Како изидосмо из Кланца и прехватисмо се Богдановић поља, осјети се уз мећаву још и хладан замах буре, а и први се сумрак узело полагано свијати. Насред поља пољани провали одједном јаче невријеме. Како удари јачи сјеверац, и по небу се погнаше сиви облаци, онако се од Пустога Перушића подиже бијели ковићлац мећаве, занесе се снажнијем замахом широм по пољани, изнајрије шанак и провидан, онда узео расти одасвуда, обиграва унаоколо, одирујући подножје околних брда и планина, - док најпослије не поклопи цијелу пољану, застрије видик, и пољана се учас претвори у узбуркано снијезно море без краја и конца.“ (188) Драматични врхунац и

9 М. Будисављевић, *У мећави*, у: Д. Иванић, *Антологија*, 188-195; сви цитати су према овом издању.

незгода на путу – саонице су скренуле са пута и коњи не могу да их извуку – отвара простор за главну тему – појаву две прилике: „Посуше снијежом и с нечим на леђима учинише чудан дојам на нас.“ и њихов упечатљив опис: „Дмитијар се омоћиао кабаницом, ѿ њој и ѿ дрвима ухватила се сњежна кора, а дући се брци заледили. Дјевојче, мршаво и слабо створење, погнуши под шерешом, бјеше умоћано у сукнену рубачу, из ње провириваху јој црне засузене очице и мален, ѿубастн нос, сав ѿлав од стиудене зиме; руке је подвукла под крајке руйца на ѿрсима, али се мало код рукавља ѿмаљаху црвене, забридјеле. Дјевојче стијајаше ѿдаље од нас у снијежу, погнуши под шерешом а на овом времену.“ (190)

Сиромашни сељак Дмитријар простосрдачно понуди да извуче санке занете на путу, што својом чудесном снагом и успева. Емотивни набој изазива нарочито присуство детета, његове ћерке, под теретом дрва, и њен изглед готово слеђен под танком одећом. Кроз опробан поступак, дијалог, попевши се на кола, следи прича у причи, и овог пута од носивног значаја: Дмитријар и дете враћају са из неуспеле продаје дрва, која није условљена пуким сиромаштвом (мада је то по њиховом сиромашном изгледу на међави, видно), већ етичким принципом – сеоским договором да се купи свештенику одежда за службу у цркви, што је Дмитријар једино могао намирити продајом дрва. Тада долази и до кулминативног места у причи: млади и обесни газдински син Тодор, неопрезно изговара – видеће се, по разну реченицу – уместо оне која се очекивала – да ће Дмитру, као сиромашку „и бог опростити“. Писац се зауставља на овом моменту: „Не можу заборавити ѿога ѿгледа - као да се њека ѿрићјајена снага одонуд пробудила, њеки увријеђени ѿнос ѿлануо, ѿако Дмитријар сјекну очима, а око усћа зашћипра чудан ѿодсмјех – и Дмитријар не рече ни ријечи.“ Брз епилог - на првом раскршћу Дмитријар силази са дететом с кола, настављајући пут пешке, а све молбе и повици газде Тодора да ће му он купити дрва остају без одјека, као што и наратор оставља причу без коментара.

Друга прича Милана Будисављевића као репрезентативан пример, својевремено већ примећена јесте приповетка *У ноћи*¹⁰, која не само што има исти наслов са много познатијом приповетком Боре Станковића, већ је и по свом сензибилитету са њом у чудесном дослуху. Овде се М. Будисављевић показује као писац који уме сугестивно да задре и у интимни, породични живот личких сељака, тачније у односе мужа и жене у патријархалним околностима, што је (изузимајући Б. Станковића) предмет мање обраде у реалистичкој приповеци код нас. У осликаном пејзажу ноћи и месечине, дајући причу такође у оквиру личног доживљаја, наратор и његов кочијаш, побожни Вујо, случајно постају у црквеној порти (где су дошли да покупе покошену траву), сведоци брачне драме. Лик кочијаша овде израста у индивидуализовану фигуру, који заокружује ток приповести, на њеном почетку и на крају. То је човек који све на свету до-

10 М. Будисављевић, *У ноћи*, у: С. Кораћ, *Књижевна хрестоматија*, 350-360; сви цитати према овом издању.

живљава пантеистички, од мрава до Бога, због чега је прозван „светим Вујом“, а у призору када пролазе поред куће где муж туче своју жену, Вујо коментарише круте патријархалне односе, као несавршен друштвени поредак: („Боџ с шобом! Како би ми било свеједно да се свијетш шуче, и какво што мора шасје срце бишши које воли да се људи бију. Та шраведан човјек не шреба да мрава згази, не смије, јер је и мрав од Боџа, све је од Боџа.... и сшарац шобожно шодижје каиу на глови...“ (350-351). Муж који је до малопре тукао своју младу жену, довози је пред цркву са необичним захтевом, да му се закуне пред црквом Светог Петра у своју верност. Призор њиховог појављивања пред црквом је мајсторски изведен: „...Мјесечина их са сшране обасјала; Павлић изгледаше мрк и озбиљан; Јања... шлашљиво шогледаше у њ, а на лијејом, блиједом јој лицу шознаваше се бол и очајање. За чудо, бјеше обучена у свечаном одијелу; ниска сшрука блисшша на грудима, а бијеле шпраке шаласају се шрема мјесечини и обвијају јој се око њежна сшаса. Изгледаше красна, свечана, као оно шшшо шричају: ухваћена језеркиња...“ (354) Дијалог мужа и жене, по експресивности и драматици, близак је оном дијалогу, који се одиграо такође у ноћи, између Митра и Марице у познатој Лазаревићевј приповеци *Први шуш с оцем на јушрење*, само другачијег психолошког усмерења:

– Реци шшша сам шш скривила; реци бар један мој ггријех, који сам учинила! - заклињаше Јања.

– Нијеси нишшша – рече ошоро.

– Па шшшо ме бијеш, зашшшо ме шривезујеш за шлош, зашшшо ме шо цијели боџовешни дан зашшвараш у кући, зашшшо ми не даш јешши?

Павле шшшаше.

– Пусшши ме бар к оцу, ако сам шш мрска...

– Нијеси ми мрска – брзо је шрекиде Павлић – нијеси ми ни мало омрзла. Ја шш једнако, боџами, једнако волим, и баш, ешшо, све шш више волим.

– Вржје је шш вољење!... Боже ми ошросшши! – И Јања се закрену к цркви и шрекрсшши. (354)

Тај, наизглед, бесмислен захтев мужа (заклетва у верност пред црквом), крио је међутим најдубљу патолошку драму, унутрашњи психолошки сукоб у самом мушкарцу (у Вујином препричавању, девојка му је сама одбегла, против воље оца, али мушкарца прогони нешто што је „начуо у опшћини“ о некој њеној „вези“ пре брака, чиме се подвлачи у реалистичкој крајишкој приповеци додир с влашћу и државом, као виновницима свих зала). И када би се на овом месту очекивао, логичан и патетичан завршетак – Јањином заклетвом пред Богом, поново успостављена брачна хармонија - прича неочекивано достиже драмски врхунац. Јер, мрачни понор мушкарчеве психе, одједном и још увек, не налази задовољење („А да се шш криво не кунеш? зајеча Павлић – Да ли вјерујеш у Боџа, у заклешву? – Шшша је шшоби, Павле, ако Боџа знаш? – ушрейасшши се Јања.“). Призор када освешћени муж носи жену у кола, открива нове естетске домете писца, и понајвише у равни истоимене приче Б. Станковића: „Павлић... Прискочи

к Јањи, на рукама је лако издиже и брзо понесе колима. Рубац јој се свуче и паде, а расплећена се коса просу к земљи. Мјесец обасја блиједо лице, на њем се блисташе сузна кайљица...“ (356) Оквир и приповедачки коментар читаве приче заокружен је исказом побожног Вује: „Видиш ли како ће да убије невину душу, да убије двије невине душе. Није он луд, већ је њобјеснио... убили су вјеру у њему; Господ му судио! – И стараци погледа у небо“. У недавно објављеним изабраним приповеткама Милана Будисављевића *Тмурни дневи*¹¹, квалитативно тематско обогаћивање опуса овог писца свакако да чине још неколике сеоске реалистичке приповетке на које би требало обратити пажњу. То су приповетке уједначеног реалистичког проседеа и квалитета, попут *Приче без најћиса* (са тематиком случајног налажења кума детету сиромашног сељака у цркви, са трагичним и помало бизарним завршетком), *Киријаш Калинић* (изванредна психолошка слика и исечак из стварности - сусрет добродушног киријаша и сирочета у шуми, такође са трагичним исходом), док две тематски обједињене приче *На Боровачи* и *На Црном врху* у изванредним реалистичким сценама пожара у шуми (*На Црном врху*), односно, у причи *На Боровачи* у трагању за водом (трагом фолклористичког мотива о турској брани на Манитој Драги) писац у први план извлачи трагичан социјално-класни моменат (сиромашни најамни радници животом плаћају покушај да барем мало побољшају свој животни положај). Посебно значајну по тематици треба издвојити и приповетку *Јаков Скенцић* у којој је приказан процес одрођавања крајишких синова, који из аутентично сеоске, српске средине и усмене културе, школовањем у инострану, урбану, католичку средину, губе свој идентитет, а због свог комплекса сеоског порекла убрзано се асимилијују, у чему су спремни да се одрекну и сопствених родитеља који су их мукотрпно школовали, што је тематски, као „трагеднија једног оца“ удес и главног јунака ове приповетке. Најзад, по тематици из дубље историје Војне Крајине треба издвојити и обимом амбициозније приче *Мосје Лесјес* и *Племић Адам Машијевић* (последња на трагу малог романа), које свакако заслужују посебну анализу и видно обогаћују Будисављевићев приказ дубље прошлости Војне Крајине.

„Златно тројство“ или стилско јединство са претходним приповедачима свакако представљају приповетке Богдана Ластавице. Са свега једном збирком објављеном за кратког живота (*Први ошкоси*, 1910, репринт 1998), Б. Ластавица се ни у ком случају не би могао сматрати почетником како је површно оцењен у *Књижевном прегледу рада Срба у Хрватској* Станка Кораћа¹². У невеликом опусу започетом у збирци импресионистичким цртицама, пуну меру Ластавичиног талента и приповедачки замаха представљају четири обимне приповетке сеоске реалистичке тематике, помало уопштених наслова (*Пролеће*, *Лето*, *Јесен*, *Зима*), којима се може придодати и проза модетнистичког усмерења, *Из куће Грбића*.

11 М. Будисављевић, *Тмурни дневи*, прир. М. Демић, СКД Просвјета, Загреб, 2006.

12 С. Кораћ, *Књижевна хрестоматија*, 402-409.

У надахнутом предговору репринт издању (1998), Драго Кекановић, називајући збирку Б. Ластавице, према симболичном наслову (*Први ошкоси*) „свједочанством о повијесном безнађу и социјалној биједи његовог народа, тако упорно склањаног са књижевне карте Југославије“¹³, истиче мало познату књижевну чињеницу, да се овом књигом својевремено, приликом краћег боравка у Ријеци (где су *Први ошкоси* и објављени 1910, ћирилицом) надахњивао и један Милош Црњански: „Иако сам ја, на Ријеци, читао, углавном, италијанске књиге, читао сам са уживањем и једног нашег прозаисту, Ластавицу, који је рано умро.“¹⁴

Новина приповедачког поступка Б. Ластавице је што приповедач више није непосредан учесник (и сведок) исприповеданог збивања, већ је постављен као објективан и неприсутан приповедач (изузев приповетке *Из куће Грбића*). Стога његове приповетке већ битно формирају класичну школу сеоског реализма крајишког простора, са свим његовим одликама: од објективног и критичког реализма, до извесних примеса натурализма. У већ примећеној антологијској приповеци Б. Ластавице *Љетило*¹⁵, главна тема приче је Глад - сурова личка глад (и боље би јој пристајао овај наслов!), а простор збивања је сеоска воденица, где су се окупили Крајишници да самељу последње остатке прошлогодишњег жита. Кроз дијалог и живи лички жаргон којим обилује приповест, издваја се лик сељака Гаје Крге и његов удес дат у контрасту - његовог мирног филозофског „гонетања“ људске судбине, и падања у несвест од глади. Сцена је појачана и податком да се он кроз три дана спрема на рад у Америку, јер је „окупила нејач“, епилошки уоквирена етичким чином ових горштака: сви одвајају по шаку жита за Гајину гладну породицу. Истовремено, слика разговора личких сељака у воденици (највећи део приче), усред егзистенцијалне зебње, где се „ћера висока политика“ једина је светлост духа пред тврдом збиљом, у коју се поново сви враћају након овог догађаја.

И друга Ластавичина прича *Јесен* као да се (не само по наслову) тематски наслања на претходну. У фокусу збивања сада је интимна и суптилна породична драма - у непотпуној породици живе дед, унук и снаха - док је син од пре неку годину у Америци, нешто је новца и слао, па је нахерени кућерак *Америка прикријила* (што је и једина идила и краткотрајна срећа у овој кући). Позив старцу у „опћину“ (сталан мотив крајишких реалистичких приповедача - власт као гласник лоших вести) где сазнаје да му је син у Америци умро, а од имовине и зараде добија само његово црно грађанско одело - отвара нови простор приповедања вођен на два плана. Старац крије страшну тајну од снахе и унука, сакривши одело у

13 Д. Кекановић, Предговор репринт издању: *Први и последњи ошкоси Богдана Ластавице* (Богдан Ластавица, *Први ошкоси*, СКД Просвјета, Загреб, 1998), 6.

14 М. Црњански, *Ишака и коменџари*, Београд, 1959 (уз песму *На једрењу*). Видети и: Д. Кекановић, *Предговор*, 10.

15 Б. Ластавица, *Глад*, у: Д. Иванић, *Антологија*, 227–235. Ово је једина Ластавичина приповетка заступљена у *Антологији* Д. Иванића.

шкрињу, док је унутрашњим монологом приказана његова велика егзистенцијална зебња за породицу (*Што ће кад мене не буде?*). У другом плану, у снахиној изненадној болести и смрти, изниче драматично финале: самртница тражи одело из шкриње и умире са њим, показујући како је отпочетка све знала, а читава драма је осликана очима дечака као јединог сведока тог чина.

И трећа прича (под помало клишетираним насловом) *Зима* има за предмет једну готово натуралистичку тему – враћена у род, млада жена, из освете убија своју, тек рођену бебу. Међутим, и овде је семантичка тежина ублажена приповедањем из перспективе дечака, брата отеране девојке (ракурс сличан Лазаревићевој приповеци *Први џуџи с оцем на јушрење*). И описи породичних односа умногоме подлежу овом фону: „У нашој кући нигда било џужније. Отац се сасвим промјенио. Не говори по цијели дан ништа. Прије увијек са мном лијепо и нашали се и срди се, а сад ништа. Да, не знам што учиним, не ће ми ништа, – чини се, да не види. Мрк увијек и сагнути ни не гледа никога, а све то, отикад се вратила сестра Бојана.“¹⁶ Дечак нехотице постаје и сведок страшног сестриног чина – ослобађања тела удављене бебе у једној зимској, ветровитој ноћи (интересантна асоцијација: дечак у тој ноћи мисли да га сестра води тако рано у цркву на јутрење!). Драматично убрзање приповести, па и приближавање њеној кулминационој тачки, представља сцена у којој отац покушава да дечаку сликовито приближи озбиљност ситуације у њиховој породици, фолклорном причом параболом (предање о царској кћери у Мрсињ-граду, која је осрамотила свога оца), као и дирљиве психолошке слике очевог покушаја да, не знајући за чедоморство, покуша поново да се приближи својој кћерци (у сцени муже оваца). Колико је претходни део приче статичан, снажно унутрашње психолошки обојен (чему је саображена и слика сурове личке природе), други део приче у контрасту представља драматична и активна радња. Провалу у привидан породични мир, свакојако несрећне и сиромашне куће и породице, врше опет представници власти у виду жандара, који обелодањују оцу страшну истину (да је његова кћерка чедоморка). Ретко је у таквом распону осликан психолошки однос оца и кћерке, као у овој причи. Након провале очевог беса, схвативши величину њене повређености и жртве, отац покушава да преузме кривицу на себе, на шта му жандар гномски одговара: „Чувај се шаке бесједе, Сшево... ње не сјаси шако, себе упродаси, њој још горе учини.“ Након опроштаја од затвора, у тек синулој свести шта је урадила, у Бојаниним наступима лудила, отац је предано негује.

Завршна сцена, пуна емотивне драматике и набоја - полулуда Бојана која боса бежи по снегу, из куће, и очајан отац који трчи да је врати, доносећи је у бесловесном стању и окрвављених стопала натраг у постељу, отвара хришћански архетип, о искупљењу греха највећом патњом, а потом

16 Б. Ластавица, *Први откоси*, репринт, СКД Просвјета, Загреб, 1998; сви су наводи према овом издању.

светлосним прочишћењем. Символичном сликом ветра који растура још једно породично огњиште, Ластавица остварује прозу на граници реализма и модерне: „Кућа је сјајала на брежуљку при крају села, оиворена на све стране. Вјетар поухивао кроза њу и разбацивао вајру с огњишта.“ (117), уздижући се у сфере приповедачке уметности које су могле одушевити и једног Црњанског.

Четврта прича из Ластавичног „годишњег циклуса“ – *Пролеће*, једина је ведра, чак анегдотска по тематици, и може се сматрати укупно једном од ретких веселих прича, са оптимистичким завршетком и светлом визијом живота у читавом реалистичком опусу српских писаца Крајине. По овом се виде и другачије могућности овог младог писца, и права је штета што их није за кратког живота стигао да напише више. Ова прича би се убројала у типичну реалистичку сличицу из сеоског живота, (типа Јанка Веселиновића), која се ипак издваја специфичном и оригиналном темом. То је успешан покушај описмењавања очева, сељака, од стране напредног нараштаја њихове деце, оличеног у лику виспрене сеоске девојке Драгије, плодносно развијеног семена културе баченог на плодно крајишко тло, и опробаног у анегдотском маниру кроз један функционалан и племент чин - писмену просидбу очева двоје младих (Драгијиног брата и њене најбоље другарице) који се воле! Приповетка даје слике из свакодневног реалистичког живота: симпатичан приказ оца (унутрашњим монологом) и његово „преслишавање“ градива писањем по зиду, крај уснуле жене, са финим психолошким приказом отварања сасвим нове цивилизацијске перспективе јединке!), као сцену када старци крадом од жена, дубоко у шуми читају новине (на које су се претплатили!), најзад и сам обичај просидбе, нешто неуобичајено изведен (писменом молбом), али са свим испоштованим пропратним елементима обредног чина.

Последња прича, *Из куће Грбића*, могла би се назвати приповетком са најдоследнијим прелазом из реализма у модерну, блиске по сензибилитету неким причама Петра Кочића. Једина је Ластавичина прича са личном опсервацијом и модернистичким тоновима (који су могли и стилски утичу на једног М. Црњанског: „*Лежим болан у собици до дворишта. Васцијели ме дан нишко не похађа... Лежим у шућој собици; све, све је око мене шуће па је све тако хладно као и онај вјетар, што оно онако безобзирно шресе прозорима као да хоће да у собу провали и да ми охлади оно мало живота, што га осјећам...*“ (59) Прича се преноси у свет пишчевих сећања, у чисто фолклорну идилу кућне задруге, окупљене на најлепши, и у детињству највише запамћен хришћански празник – Божић. Први део приповести осликава патријархалну задругу, чврсто установљену и одржавану покољењима, да би се, као контраст, на њу надовезао већи део приче, након тренутка дељења кућне задруге. Тема, доста честа у нашој реалистичкој прози, овде је дата у симболичкој опозицији – слављењем два Божића под истим кровом. Дечија перспектива и лични исказ сугестивно гради снажне сцене. Осветљен је најдраматичнији тренутак - када се

свеопшта напетост, космички несклад, изневерени аманет предака - преокрећу у побуну против нарушеног поретка, што не пролази без великог емотивног набоја: „Наједанпут забугари (подв. С.Г.Р.) *нешко у дну камре крај њећи, њужно, из дна душе. То је Сика. Први је њо њути, шњо сам чуо Сику, гдје бугари... Задрхта чељад и као да цијела кућа задрхта...*“ Било ми је, да се ѡровучем испод сѡла ѡ божињној слами, да им у сузама ѡерем уморне ноге и молим да оѡросѡ мени, свима нама и цијелом свијету, ако смо им игда шњо учинили криво...“ (65) Нарушени патријархални поредак предака поново је успостављен у ритуалном чину, спајања две трпезе са два божињна ручка у један. И дечак је тај тренутак запамтио као истинско властито посвећење, иницијацију, која и сад греје: „Сједио сам у дну сѡла и гледао гједа и Сику. Дуго сам их гледао. Лица им блиједа и увела. Око главе их окруживао мирисни дим ѡамјанов и мени се чињаше, да гледам двије живе иконе... Било ми је, да се ѡровучем испод сѡла ѡ божињној слами, да им у сузама ѡерем уморне ноге и молим да оѡросѡ мени, свима нама и цијелом свијету, ако смо им игда шњо учинили криво...“ (65) Повратак у стварност („Лежим болан у собици до дворишња, нишко ме ѡухађа васцијели дан, ѡризива ѡсмо из Америке, брајња Николе, који му честѡ крсну славу Св. Сѡевана, са жељом да „ѡонови крсти на гробу гједа Ваје.“), намеће неоодољиву асоцијацију на још једно монументално, додуже песничко дело из блиског времена – *Прешћразничко вече* Алексе Шантића. Богдан Ластавица је и овом топлом причом најавио разноврсне могућности свог раскошног и прерано згаслог талента.

Следећа три приповедача размотрићемо само са по једним одабраним, репрезентативним примером (сеоске) реалистичке приповетке, јер се њихово деловање увелико везује и за епоху модерне. То су Никола Вукојевић, Петар Петровић Пеција и Вељко Милићевић. Другим речима, „епоха реализма се растаче током књижевних и политичких процеса карактеристичних за раздобље модерне“¹⁷, што не значи да ови писци нису дали и неке нове видове и можда најзрелије облике сеоске реалистичке приповетке са подручја Крајине.

За, такође прерано преминулог Николу Вукојевића, могу се изрећи карактеристике, да својом збирком *Сабране ѡриповијестѡи* (лат, Загреб, 1911), у потпуности доврхуњује сеоски реалистички проседе. Његова антологијска приповетка¹⁸, уопштеног наслова *Голиња и Голињани*, увођењем сложенијег приповедног поступка, умножава реалистичку слику света крајишког простора. Уводни пасаж, транспозиција формуле о гавранима-гласоношама позајмљене из епске народне традиције, је поступак којим писац симболично осликава опустели крајишки простор (иза честих ратова и економских миграција), што се преноси и као универзална слика, историјски топос овог простора, актуелан сасвим и

17 Д. Иванић, *Књижевност Српске Крајине*, 156.

18 Н. Вукојевић, *Голиња и Голињани*, у: Д. Иванић, *Анѡологија*, 215-227; сви наводи су према овом издању.

у наше време: „Јер мјесто родних поља види овдје запарложену ледину и лоше обрађене или посве запуштене оранице; мјесто винограда бржуљке обрасле бујади и драчом и мјесто шуме и дрмова закржљавјелу и бескорисну шикару... А и јасна и звонка пјесма дјевојачка замукла је, као да је цијели овај крај обузет каквом великом тугом и жалости. И саме дрвене, сламом покривене кућице као да тугују; изнад њихових, на поља испружих, пљесних кровова ријетко се вије дим, црвноточиним изједена брвна испуцала су и као од жалости поцрњела. Дворишта су опустјела, а некоја и обрасла травом, оном осебујном травом, која расте на гаришћима и рушевинама.“ (216)

На оваквој основи заснована је тема приповетке директно проистекла из вишевековне судбине Војне Крајине, преломљена кроз трагичне личне судбине појединаца. Главни јунаци, отац и његов син, који се управо вратио из Америке (други син му је тамо и страдао) добијају позив Царевине, да син иде у војску („солдацију“) на три године, што је за самохраног старца равно егзистенцијалној пропасти. Психолошки слом је појачан и пресеченом очевом надом да женидбом преосталог сина оживи готово згасло огњиште. Први део приповести прати психологију старца управо након примитка вести, који се у сумрак истог дана, нашавши се у безизлазној ситуацији, обеси. Другим делом приповетка из строго интимног, личног, прелази на јавни и друштвени план - трагедија се преноси на старчевог сина, повратника из Америке, који налажењем старчевог тела, постаје неочекивано, главни јунак приповести.

Доласком из Америке, која не само што му је проширила видике, већ му је обнародовала право на личну слободу и вољу, живот у безброј могућности, син више не пристаје на превазиђене норме ропске послушности Царевине. У тренутку док плаче над очевим беживотним телом (из сасвим личних разлога, не знајући за позив у војску, и мислећи да је оца увредио својим распусним животом након Америке), у једном сасвим интимном тренутку јединке, грубо мешање представника власти чиновника и жандара („сережана“) који су дошли по старчево тело, али и њега да одведу у касарну, доводи до нове трагедије. Син активно изражава бунт - и то ће се показати као најзначајнији чин његовог (кратког) живота, мотив вредан приповедања: „- Кога ћеш везати?! - викну он стравним гласом, а у руци му сину нож - заправо бодож, што га је собом из Америке донио.“ (224) Плотун сасут у бунтовника, једино што власт у својим представницима сужене свести уме, међутим, не довршава причу. Она резултира завршном епизодом која је сва на јавном, друштвеном плану, издижући поруку пишчеву из наслова (*Голиња и Голињани*), у истински колективни финале. Сахрана оца и сина прерасла је у спонтани колективни бунт, не само обредни чин, коме је присуствовало највише православно свештенство (које је, како се каже, до тада издалека долазило само најимућнијим и највиђенијим људима), већ се на њихов спровод слио и сав народ из најудаљенијих делова Крајине, јер су обојица сељака

били жртве власти. Побуна (пасивна, суицидна) и сина (активна, окренута споља), у оба случаја, завршила се трагично, а сазнање о историјском безнађу народа у поретку и Царевини у којој живе, уоквирено је уметничким контрастом: лепотом и невиношћу природе усред приказа овог свеколиког људског пораза.

Петар Петровић Пеција, првенствено познат као драмски писац играних комада из сеоског, личног живота (на сценама широм Краљевине Југославије, данас готово заборављен), везан за загребачку књижевну сцену, из позно сакупљеног и објављеног приповедачког опуса¹⁹ истиче се као писац другачијих тематских усмерења од својих претходника. Његове уметничке преокупације нису прикази и откривања корена сеоске беде, суровог и тешког живота личких сељака, већ више здрав и путени, интимни живот, често и снажне душевне опсесије његових јунака, што је такође до тада била реткост у сеоској реалистичкој приповеци Крајине. Као добар модел његове поетике из приповедачког опуса, може послужити антологијска прича *Такмаци*²⁰. Пеција се овом причом највише може назвати лирским реалистом, док је његова проза по сензибилитету потпуно на матрици усмене српске (крајишке) усмене лирике. Помало неуверљиво мотивисан основни заплет у причи *Такмаци*, доиста налик на драмски водвиљ (супарништво момка - и пса - око девојке - што се сазнаје тек на крају, са помало бизарним ефектом), надомештен је расним приповедним стилем и језиком. Полазећи од лирског паралелизма, сличног као и у усменој лирској песми (мотив о два бора и танковрхој јели), контраст „два такмаца“ смењује опис девојке, дат у наглашеној еротичности, који подсећа на неке приповетке Б. Станковића: „А међу њима она. Истом набујала, расцвала се. Замирисала на ојој и снагу. Заноси са собом кад прође повисока, лијепо сведена, а у ходу кад јој подрхтавају, тиресу се истом проклијала, шверга прса и сируре кад јој цакћу и као шайћу овијене о јун, крашак и нешто нацрн врати.“ (195)

Састанци са момком, уз двоструку препреку - од укућана и „такмаца“ (супарника, заправо огромног кућног пса-љубимца) одвијају се у страдном шапату и кратким, брзо размењеним реченицама, са еротским набојем: „– *Кад ћу те ојети видјети?... Уј’тиру? – Не знам, не пуштају ме!...*“ Највећа вредност ове приче управо је у тој еруптивној снази, виталности исказане младости, жеље за спајањем, срећом тренутка („... и бољна кад ће ојети шако уз њу сјајати...“), кроз коју провејава слика сеоског живота у својим мирнијим и свакодневнијим токовима. Драмска кулминација, сукоб „два такмаца“ од којих један мора бити физички уклоњен исприповедана изванредним језиком, ипак је укупан пад семантичког плана приповетке. Можемо закључити: изванредан потенцијал у сликању сеоског живота, његових ведријих страна и таленат за сјајан приказ интимних и

19 Д. Иванић, *Антологија* (Грађа, аутори), 621.

20 П. Петровић Пеција, *Такмац* у: Д. Иванић, *Антологија*, 195-203; сви наводи су према овом издању.

душевних стања својих јунака, Пеција није успевао да до краја искористи и створи приповетке класичних вредности.

Вељко Милићевић, осведочени модерниста у српској књижевности, показао се и као писац изразито реалистичког дискурса, који у оквиру наше теме битно обогаћује сеоску реалистичку приповетку крајишког простора, такође Лике. У већ запаженој, антологијској приповеци В. Милићевића *Вихор* (у антологији Чедомира Мирковића)²¹, поново срећемо тему о жени-чедоморки, до тад готово непознату у српском реализму, која је, за разлику од Ластавичине обраде исте теме, раскошно психолошки продубљена и постављена у шири друштвено-социјални контекст. Удес главне јунакиње, девојке Смиље, као централна тема, проткан је сложенијом сликом личког села (са бројним породицама чији су мушкарци на раду по Америци „и Прајској“), у социјално-класној подвојености, индивидуализацијом ликова у непосредном девојчином окружењу (лик заводника Јовеше, оца, маћехе, обогалеог брата-повратника из Америке), као и изванредном психолошком продубљеношћу и приказом психолошке трансформације саме главне јунакиње, што је иначе укупна реткост у српском реализму, нарочито с обзиром на обраду женских ликова (уколико се Софка из романа *Нечистиа крв* не узме као такав образац између традиционалне и модернистичке обраде). Стил и језик писца су такође посебна вредност, дати као изванредан спој личког жаргона са књижевним језиком, у реалистичком стилу високог уметничког квалитета, попут реченице са почетка приповести: *Кућа Које Тадића наличила је на њокисла врайца шйто је увукао главу међу крила која је неједнако сисустиио и раширио; једно му крило њало више, а друго ниже.*“ (737)²² Најзад, ту су и изванредни описи природе, али функција пејзажа је увек посредовани приказ унутрашње људске драме и удеса, што је симболично понело наслов и читаве приповести (*Вихор* - ветар, који све носи).

Историјат љубави Смиље и Јовеше, је кратак - идиличан на почетку, грађен на међусобном поверењу и сећању на заједничко чување говеда у детињству, еротски развијен у кратком сусрету и чулној игри на извору, (попут мотива о надметању два пола лирској народној песми), брутално је окончан грубом мушком вољом за поседовањем, готово ултимативном упорношћу да девојка већ прве вечери изађе из куће, чему она не одолева, чиме отвара свој егзистенцијални суноврат. Огољена мушка жеља за женским телом, стечена у дуготрајној служби у „солдацији“, избрисала је већ у старту сваку момкову племениту намеру према девојци, у складу са патријархалним нормама и обавезама према женидби. Све се то поклопило са ванредно приказаним Смиљиним еротским буђењем. У наглом открићу сопствене чулности, кроз приказ еротизоване природе као нај-

21 *Српска реалистичка приповетка*, избор и предговор Чедомир Мирковић, друго допуњено издање, Просвета, Београд, 2000. Приповетка Вељка Милићевића *Вихор* је једина заступљена са крајишких простора, 737-797.

22 Сви су наводи према издању Ч. Мирковића, 737-797.

ве страсног сусрета Смиље и Јовеше, В. Милићевић ствара странице по снази и лепоти равне неким приповећкама Боре Станковића:

„И из млађаног грла оће се сипрастиан врисак младости, врисак за животошом и уживањем, оштар као сабља, мекан као повјесмо кудеље, у љуну, мирисну ноћ. А Смиљи Тадићевој учини се да јој попуцаше љуца на црном јелеку, чинило јој се да јој оштира кошуља од конољје реже младо, бијело месо, и она једним махом расјучи љрса и учинило јој се да јој би лакше кад је по снијежној љући поли лака хладовина. А у ушима јој брујала неиреситано она пјесма, одјекивао онај крик, пролазио јој кроз цијело месо, кроз кости, кроз живце, кроз мозак, шјерао јој крв у главу и облијевао је крућим знојем.“

Средишњи део повести је почетак Смиљиног моралног суноврата. Раскид међу љубавницима није директно исприповедан, али је наглашено да је настао онога тренутка када Смиља сеоском бећару саопштава да се „осјећа матером“. Отац коме је љубавник измакао, свети се кћерки, што је само, по речима писца, почетак њених патњи. Подвучен је тзв. различит улог који је девојка унела у ту љубав - „само ради ње је живјела“ вели писац, док је за Јовешу, она постала само још једна рецка у његовим љубавним успесима, наученим још у војсци, а на путу за жандармерију (у вишу класу, где нема места за жену-сељанку).

Преласком из реализма у извесни натурализам, са снажном психолошком подлогом, слика се даља Смиљина судбина. Свесна непоправљивости своје грешке, она жали за изгубљеном младошћу, својом слободом, правом да бира живот, што се све усложњава трудноћом као егзистенцијалним оковом - дететом које је на путу. Ретко су у нашој литератури таквом снагом приказани типови жена у сличној егзистенцијално-психолошкој ситуацији када у њима, између материнства и ероса, победи ово друго.. Стога је разумљив, свакако не и оправдан, њен акт побуне, када са замотуљком, тек рођеним сином, одлази Јовешиној кући, да му га остави и бива понижена до најдубљих слојева свог женског бића, одгурнута не само од стране Јовешиних укућана, већ доживевши највећу увреду бившег љубавника - ударац који ће је оборити у снег - након чега, у афекту, гледајући у детету симбол све несреће и терета, које је заувек понело и мрски очев лик, заувек ослобађа бацивши га далеко од себе, у снег. Иако је то суноврат у злочин, без повратка и оправдања, писац прати јунакињу у својеврсном психичком преображају. Наиме, одбацивши материнство, она као да се поново буди и буја у свом насилно прекинутом женском и еротском, односно са јасно наглашеном линијом социјалног дна куда ће њен пут даље да води.

Драма у кући - очај због изгубљеног малог живота исказује само њен брат, у међувремену обогољени повратник из Америке и несуђени ујак, једини који се обрадовао рођењу нећака и дечијем плачу у већ згаслом огњишту, чиме показује ширину свог хуманог лика, као човек који је

спознао ведност живота као таквог, и након узалудног покушаја да изазове у сестри осећај кривице, пријављује је властима.

Одбацујући своје дете (слично као и јунакиња Ластавичине краће приче), Смиља је, на једини њој доступан и драстичан начин, желела да оствари пуно право на поновну слободу своје личности, успут светећи се свима из (непријатељског окружења, где је нарочито апострофиран лик маћехе, уз Јовешину фамилију), за изречена и учињена понижења и предуго трпљење. И док се у причи Б. Ластавице и власт сажали над полуделом Бојаном и све се на томе завршава, Смиља стиже у затвор, али парадоксално, као у предворје светлости и - слободе! (душевне, психичке), нашавши животни циљ тек након злочина. Она, попут Бојане, не сматра свој чин за грех и не пати због тога. Напротив, она након затвора тек планира неки свој сневани, бољи живот, коме ће она свом својом неутрошеном младом снагом потом да хрли, по цену свега и у бескомпронисном путу живећи за тај час када ће да оствари сав свој сан о срећи, који су јој на трен други тако грубо прекинули. Својим моралним суновратом који је потпун, јунакиња као да поручује и жели да скрене пажњу друштва на узроке и корене читаве своје трагичне судбине. Другим речима, у реалистичкој приповеци В. Милићевића, приказан је друштвено-морални пресек распада патријархалног друштва и норми, и то у односу према жени, као мери сваке кризе.

Приповетком *Вихор* В. Милићевић је био на прагу остварења једног снажног реалистичког романа о Лици и животу њених становника с краја 19. и почетком 20. века, са сложеним психолошким стањима појединца и колектива, посебно преломљеним кроз положај жене у патријархалном друштву које се на размеђу два века увелико, пред распадом класичне патријархалне задруге и њених моралних начела и само морално растакало. Иманентно уметничке вредности приповетке - лирски пејзаж, снажан еротизам у сликању живота, лички жаргон, стил и језик писца, издижу ову приповетку у сфере класичних остварења нашег реализма, која би морала да има своје место уз приповетке М. Глишића, Ј. Веселиновића и Л. Лазаревића.

На самом прелазу из реализма у модерну, стоји последњи представник овог правца међу српским писцима Крајине - Милан Прибићевић. Са свега једном збирком приповедака, он је показао сем неоспорног дара, у својој прози и смену књижевних епоха. Иако су теме његових прича сеоске, реалистичке, у стилу писца приметни су поступци који увелико најављују нови ритам лирске прозе епохе модерне. У антологијској приповеци *Са гна Комарева*²³, на пример, у тематици сеоске приповетке Крајине, кроз слику једне сиромашне личке породице, провејава новина. Не само лирски мотив - смрт једине кравице, хранитељке - већ и литерарни поступак, интимна слика сиротињског породичног огњишта, њених

23 М. Прибићевић, *Са гна Комарева*, у: Д. Иванић, *Антологија*, 203-215; сви наводи према овом издању.

укућана, уоквирена је на крају сваке важније целине прозе, ритмичким понављањем једне реченице, у различитим варијацијама: „И једну краву има Дмишар. Лијепа је и малена округла кравица крајкијех рогова и, оштелиће се скоро, а онда кад се оштели, да, кад се оштели...“ (203) И самим овим исказом, реченицом-сигналом, призива се звук не више реалистичке приповетке, већ више поетски ритам прозе епохе модерне, али и лирска интонација као најавна трагичног исхода приче.

Између ових поетских реченица-сигнала, налази своје место и опис убогог сеоског дома, који такође носи обележја лирске субјективизације, јер писац кућу не зове кућом, него „рпицом“ („Згурена ниска рпица стиоји ту у мраку и могло би се истина рећи: кућа је та рпица, али и не мора. Првише је ниска, згурена, малена, зашто не мора, ништа не стиоји да мора, и власти сијена би могла бити, колац жића, стиара шуљва врба или друго нешто слично. Па ипак ето, јест. Та рпица мрака у мраку јест кућа и свој број има, укњижени број, кбр 27...“ (204). Интимистички простор ове прозе чини и атмосфера унутар сеоске свакодневнице укућана: пред починак, у разговорима, уз дечије тепање - подсвесном усмереношћу и заокупљеношћу само једним великим догађајем у дому, који се очекује - телењем краве. О њој се прича као о члану породице. Но, ипак, потку приповедања чини прави, тзв. објективни реализам, као на пример, живописан опис домаћина Дмитра: „Бос, гологлав сједи Дмишар на прагу; расиас је, само су гаће и кошуља на њему. Гаће су закрпане, кошуља подерана, десно раме пројало кроза њу. Леђима се наслонио Дмишар на доврајник, раскорачено сједи, десно му кољено у кући, лијево у авлији, руке је преклопило преко кољена.“ (204) Сиромаштво је истакнуто и бројем деце, али и њихову бројност (седморо) писац не исказује бројем, већ само низањем имена.

Темпорално фокусирање приче јесте ноћ уочи телења краве (доба пред починак, и непосредно, пред заспивање). Кад већ наступи ноћ, свако од укућана је осветљен пичшевим светлом - унутрашњом психологијом - и свачији је убоги живот - од родитеља до старије деце, судбински везан за краву и њено теле које треба да се роди; расту потребе, жеље и готово да се у простору пред сан, рађа изобиље... Најава попустелог опреза, издиже се у обједињени ритам свих готово остварених жеља и прелазак у сан, који их је преварио у најодсутнијем тренутку и није их задржао будним. У њиховом сну о бољем сутра, истовремено су пропале и све њихове наде, јер је те ноћи, без помоћи, сама крава са телетом угинула. Писац, наравно, то не наводи. Његов епилог, поново у ритму лирске прозе, говори само о плачу који се чује из мале кућице. Каже да читаво село чује тај плач и „знаде ко плаче и зашто“, да би се све надоградило једном поентираном епилошком сценом: презривим коментаром „више класе“ Милке „попа Лисића“ и приправника Стабанције, који путују у колима и питају кочијаша „ко то плаче“: „...Приишiao је људе за колима. Казали су му. – Сирашино – рекла је Милка – крава крепала, зашто плачу... Ах њие

думм. Мораћу што приповиједати кад се враћим у лицеј. – Насмијала се. Млади приправник Штабанџија се насмијешо. – Спрашан је наш свијет, спрашно глуп – рекао је он... (214)

Закључак

У раду су разматране приповетке седам српских приповедача са простора бивше Војне Крајине, који су стварали крајем 19. и почетком 20. века: Буде Будисављевића, Милана Будисављевића, Богдана Ластавице, Николе Вукојевића, Петра Петровића Пеције, Вељка Милићевића и Милана Прибићевића. Из опуса наведених писаца разматрани су најпре-резантативнији примери сеоске реалистичке приповетке, које обједињава самостално изграђена приповедна поетика са статусом засебне књижевне појаве са крајишких простора. Сеоска реалистичка приповетка са простора бивше Војне Крајине (данашња Хрватска) просторно везана за лично село, развија се с краја 19. и нарочито почетком 20. века дајући вредна остварења у распону од фолклорног реализма (Б. Будисављевић) до објективног и критичког реализма (М. Будисављевић, Б. Ластавица, Н. Вукојевић), лирског реализма (П. Петровић Пеција), као и натурализма (В. Милићевић), све до елемената модернизма (М. Прибићевић). Исто-времено, својим опусом, многи приповедачи показују особености и реалистичког и модернистичког дискурса. Тематски, сеоска реалистичка приповетка Крајине, посебно се развија на транспозицији бројних фолклорних мотива (предања), а највећи домет достиже приказом стварног живота личног села 19. века, његове беде и сиромаштва (услед несносних социјално-економских услова живота (деца сирочад, мотиви глади, одласци у Америку, смрт краве-хранитељке). Посебан допринос чине и приповетке са темама положаја жене у патријархалном друштву (женска побуна, чедоморство) и извесним елементима натурализма. Посебну вредност ове мале крајишке реалистичке школе чини и народни говор, тзв. лично-српска фраза којим говоре јунаци крајишке приповетке, као и стил и језик самих писаца настао на овим основама. Уметнички и стилски усаглашена, презентована одабраним примерима, сеоска реалистичка приповетка српских писаца са подручја бивше Војне Крајине приказује један важан огранак српске реалистичке прозе, која би од сада морао бити равноправно укључен у корпус српског реализма, који значајно обогаћује и проширује.

RURAL REALISTIC NARRATIVE WITH SERBIAN NARRATORS IN THE TERRITORY OF VOJNA KRAJINA

Summary

The authoress deliberates upon the narrative work of the seven Serbian narrators in the region of Vojna Krajina (Croatia) being produced in the course of the latter decades of the 19th century

towards the first decade of the 20th century: B. Budisavljević, M. Budisavljević, B. Lastavica, N. Vukojević, P. Petrović Pecija, V. Milićević and M. Pribičević. Within the representative examples extracted from their literary opus (fourteen narratives altogether) what is to be perceived is the significant theme and motif, region and time, style and linguistic congeniality which, according to their narrative poetics, represents an independent narrative school of its own kind – the rural narrative of Krajina region – as a significant branch and artistic contribution to the classical rural realistic narrative in Serbian literature (M. Glišić, L. Lazarević, J. Veselinović, S. Sremac).

Slavica Garonja – Radovanac

Ратомир М. ЦВИЈЕТИЋ
Ужице, Училишски факултет

МОНОЛОГ ДАВИДА ШТРПЦА

У раду се анализира језик главног јунака комедије *Јазавац пред судом* Петра Кочића. Указује се на елементе Давидовог говора: вишезначност, лабава композиција, фразеологизми, дијалектизми и фонолошке деформације појединих лексема.

Кључне речи: монолог, вишезначност, Давид Штрбац

„Што Босна језиком дохвати, благо њој, или њешико њој. У Босни је кроз столећа свако лично задовољење било туђ појам, али језик је Босанцу лично задовољење, сласћ, њеф, правдање, осветља, изра и ушакмица шаленића. Он га зашто говори више планова, са много карактера.“

(Исидора Секулић: *Босански језик, говор, стил*)

Увод

Један од најбољих есеја који је посвећен књижевном раду Петра Кочића јесте „Земља, људи и језик код Петра Кочића“ Иве Андрића¹. И сам Андрић, ненаметљиво, онако како је то само он умео, истиче да не говори о целој појави Петра Кочића „него само о три елемента из његова живота и дела – о земљи, људима и језику“. Поводом Кочићева језика Андрић истиче везе између речи, мисли и воље код Кочића и његових књижевних јунака. „Речи“, каже Андрић, „могу бити покретна, стварна и жива снага, (...) могу се, под извесним условима, изједначити и поистоветити са – делом, са стварношћу коју означавају“². И заиста, као код ретко кога нашег писца тога времена, реч у Кочићевим књижевним делима има изузетну уметничку снагу и вредност. Реч и причање, између осталог, имају структурно значење за приче о Симеуну Ђаку, затим у *Суданији* и у *Јазавцу пред судом*.

Ова уводна напомена посебно је значајна кад је реч о Кочићевој актовки *Јазавац пред судом*. Скоро сви књижевни историчари, критичари и теоретичари који су о овој Кочићевој комедији писали истичу да је њена уметничка вредност у изузетном лику Давида Штрпца. Јован Скерлић истиче да „*Јазавац пред судом* иде у најбоље сатире, горке и осветничке, најбоље сатире политичке и социјалне књижевности“ у којој је „тип сељака изведен са веома много тачности и снаге, дијалог је изванредно

1 И. Андрић, „Земља, људи и језик код Петра Кочића“, Предговор за: Петар Кочић, *Јауци са Змијања*, Матица српска–Српска књижевна задруга, Нови Сад–Београд 1972, 7.

2 Исто, 26.

природан³. Велибор Глигорић пише: „Давид Штрбац има своју потпуну физиономију као ретко која личност српског реализма. То је најсложенији и најобилатији лик сељака у српској књижевности. Он је од оних ликова који служе као појмови.“⁴ Јован Дучић, у чијој поезији нема сељака, каже да је Давид Штрбац „једна велика фигура нашег народног живота“⁵. У истом есеју Дучић ће за Давида Штрпца казати: „Тај сељак из љуте Босанске Крајине једини је до данас крупни сугестивни портрет сељака у нашој књижевности“. Међутим, Исидора Секулић у своме есеју о Петру Кочићу много више пажње посвећује причама о Симеуну Ђаку него комедији *Јазавцац пред судом* и Давиду Штрпцу. Осим тога, она напомиње да у овој комедији „правог позоришта нема, нема правог судара сценског карактера.“ (...) „Јазавцац се не завршава драмски него мелодрамски“. И поред замерки које је на рачун ове Кочићеве комедије изрекла, Исидора Секулић је добро приметила да су аустријски чиновници „индиферентни ђалови који статирају око великог монолога Давидова“⁶.

У *Молишви*, написаној у име свога народа и напаћене Отаџбине, Кочић каже: „О, Боже мој велики и силни и недостижни, дај ми језик, дај ми крупне ријечи, које душмани не разумију, а народ разумије, да се наплачем и изјадикујем над црним удесом свога Народа и Земље своје“⁷.

1. Давид као епски антијунак

Управо, Давид Штрбац је најизразитији народни тип коме је Кочић позајмио ту своју велику жељу за моћним језиком. Он се управо исказује и остварује својим езоповским језиком, својим *великим монологом* у коме је цела његова душа. Он измишља лакрдију доводећи јазавца пред судије да би у таквим околностима могао казати све оно што му лежи на души. У тој горкој утакмици памети припрости сељак Давид израста у снажну личност која надмудри и надјуначи своје непријатеље. Давид је нови тип народног јунака, он је епски антијунак. Не красе га „токе и илике“ нити „свијетло оружје“, он је „мален, низак, сув као грана, лаган као перце“, неугледан стасом, сиромашан и подеран. Али, његова снага је у његовој довитљивој и вишесмисленој речи. На почетку свога монолога каже: „Мука је мене разумијети, јер сам врло ћошкаст чојек. Чуо сам да говоре људи да су двори некаквог чивутског цара Соломона били на дванест ћошкова, а ја би се смио својом дјецом заклети да на мени има двадесет и четири ћошка. Ја нијесам крив што ме је бог таквог створио да у једном сату два-

3 Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Просвета, Београд 1967, 462.

4 В. Глигорић, *Српски реалисти*, Просвета, Београд, 466.

5 Ј. Дучић, *Моји сапушници*, Књижевна обличја, Петар Кочић, „Свјетлост“, Сарајево 1969. 58.

6 И. Секулић, Петар Кочић, [Дело], Предговор за: Петар Кочић, *Јауци са Змијања*, Матица српска–Српска књижевна задруга, Нови Сад–Београд 1972, 42.

7 Петар Кочић, *Јауци са Змијања*, 242.

десет говора започнем, а ниједног не довршим. Мука, жива мука је мене разумјети!“

Кочић је кроз уста Давида Штрпца исказао његову најважнију карактеристику. Давид уме да се претвара, да мења тон и боју свога гласа („мијења глас“), али и предмет разговора, да „говори у више планова“:

„Давид: Добар дан, главати, царски господини!... Е, чекај, блентави Давиде! Што си посрљо ко прасе у сурутку? Зар не видиш да господини имају посла? Ослони се на зид па мало причекај. (Јазавцу). А ти лопове један, дошо си ђе треба! Истина бог, вође нема куруза, али има нешто друго, јазо. Има палиграпа, дупли, кабасти палиграпа, јазо! Јадна ли ти и прежалосна мајка! Зар изјести читаву њиву куруза, па не засладити с палиграпом, е, то би било богу плакати!“

Давидове речи усмерене су у три правца:

- а) Давид се обраћа судским чиновницима;
- б) Давид се обраћа себи;
- в) Давид се обраћа јазавцу.

На тај начин писац је омогућио своје јунаку да каже све оно што у конкретним политичким приликама пред судским чиновницима не би смео нити могао отворено казати. „Он припада типу домишљана и шаљиваца какви се јављају у усменом стваралаштву свих народа.“⁸ Мењајући говорне позиције свога јунака, Кочић је створио такву атмосферу у којој чиновници не могу да се снађу већ остају у недоумици да ли је Давид луд, или се само претвара. У тим околностима јачина, тон и боја Давидова гласа варирају многоструко, а то његово вишегласје слива се у целину, у оштру и горку оптужбу аустријске власти. Свој вишесмислен и разасут говор Давид повремено повезује и притврђује понављајући: „Свака је моја на мјесту.“

2. Давидов разасут и неповезан говор

Разасуте и намерно неповезане Давидов речи могле би се, додуше, условно разврстати у три најважнија нивоа:

- а) *самоиронија* (Давид са подсмехом прича о себи);
- б) *алегорије и алузије* (Давид прича о јазавцу, а мисли на аустријску власт);
- в) *исходниша саџира*, често изречена отворено, експлицитно (Давид се обраћа судији и писарчићу говорећи о суду и царевини).

Самоиронија – Давид често прича о себи. Говори о томе да се родио за време турског „земана“ кад је све било некако друкчије, али је касније научио нове „палиграпе“. Он доста прича и о својој крезубачи (својој старој и невенчаној жени) и глуми покорност према њој, исто као што глуми покорност према царевини и царским чиновницима „Слуга сам покорна“.

8 Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд 1983, 471.

Давид са омаловажавањем и подсмехом прича о свом имању, о својој њивици, зијанћерастој крави, немирним козама и прождрљивом прасету (самопотцењивање).

Кочић доводи иронију до болног сарказма у тренутку кад Давид прича о свом сину: „Имо сам сина. Снажно, младо и витко момче ко јела. Није било нимало на ме налик. Бацио се на ђеда, мога оца, што је у пошљедној буни у Црним потоцима погино. Снажно и витко момче, али наопако и злочесто, да бог милостиви сачува! Узеше га у војску, послаше га у Грац, и ја дану душом!“

Писац је тако припремио терен да би Давид могао да сведе тужан биланс свога поробоњеног живота: „Вала ти, вала и теби и премилостивој царевини која се за мене толико брине! Вала вам ће чули и не чули.“ (...) Вала честитој царевини која ме је од свега ослободила и као прст оголила!“

У свом монологу Давид је покренуо многа питања која муче њега и његов народ. Због тога је поодавно с правом речено да је *Јазавац њред судом* синтеза Кочићевог дотадашњег књижевног рада и најаву онога што ће касније овај писац написати (аграрно питање, порези, служење војске у Аустроугарској монархији, црквеношколска аутономија, питање језика и културне поробоњености итд). Због тога се не би могао прихватити став неких књижевних критичара да би било боље да је Кочић уместо комедије написао приповетку.

Алеџорије и алузије – Јазавац је послужио Давиду као заклон којим се он свесно служи да би царским чиновницима рекао своју истину, односно ширу истину о положају босанског народа под аустријском окупацијом.

Иначе, разговор о јазавцу заузима мало простора у комедији, он је само повод Давиду да би казао нешто друго, много важније. Можда је у тој чињеници разлог што Исидора Секулић за Давида каже да је „епски опширан“. Његова „епска опширност“ је смишљен пишчев поступак, који није допринео да радња у комедији буде умртвљена, незанимљива и неповезана, а лабава композиција је честа одлика књижевних дела ове врсте⁹. Напротив, епска опширност има своју унутрашњу динамику и занимљивост. При читању, особито при гледању комедије на сцени, Давидова епска опширност пуна је разноврсних сатиричних жаока које изненађују читаоца/гледаоца богатством Давидова духа. Осим тога, лабава композиција и привидна неповезаност мотива у комедији омогућила је Кочићу да Давидовим монологом покрене низ питања која су мучила босанског сељака.

Давид прети јазавцу љутим „палиграпима“: „Јадна ти и прежалосна мајка...“ На себи је осетио оштрину аустријског закона и жалећи јазавца исказује свој пригушени бол.

У јазавцу Давид види Аустрију и то истиче у свакој прилици:

– Бркљачи ко и ши, дијеше...

9 Речник књижевних термина, Нолит, Београд, 1985, 695.

На питање кад је јазавац рођен, Давид одговара:

„– А колико има година кад сте ви у Босну стигли... Дира у шућу муку и сиротињу ја мислим да је за ваше земане рођен...“

– Ви њега морате и у свилу и у кадиву обући ја да се шеће, не буди примјењено, ко какав пријестолник.

– Јазавац је ожењен и иза себе је оставио доста накопа.“

Последњом реченицом Давид алудира на бројно аустријско чиновништво које се просуло по Босни и дави сељаке. У Давидову монологу језик није поетизован као у приповеткама или ритмичкој Кочићевој прози него је памфлетски – оштар, засићен сатиричним жаокама.

Исходиште сајпире – Давид је много оштрији према писарчићу него према судији. Он добро зна хијерархију у аустријском чиновничком апарату и шта се коме може и сме рећи:

„– Тако ти младости, дијете, не уилићи се у разговор кад ништа не знаш.

– Богами, ја би реко, дијете, да ти нијеси оставио око лијеске.

– Дијете, очинег ти вида и царског крува не прекидај ме у ријечи!

– Ама шта је теби данас?

– А ко зна, вузле једно вузласио...

– Е мој синко! Зелен си ко зелена грана у гори зеленој...“

Писарчићу ће Давид рећи најтеже речи о царевини, суду и власти уопште:

„– Види, дијете, како се и ја знам шајцајти ко и сваки царски службеник. само ми је лијева нога мало краћа од десне, ја се млого гегуцам...“

– Е моје дијете, да је ово наш цар ја би од радости зајлако. Наши цареви штоно веле, бише и преминуше. Него сам начукнуо да ми Србови имамо једног краља и једног књаза. Дај ми кажи, шако ти царског крува, а видим ђаметан си и учеван си: би ли се икако, икако мого од тог нашег краља и књаза истесати макар један осредњи цар, јер смо се ми Србови одавно зажељели цара?“

О аустријском цару и влади ће рећи:

„– Добар је, само да укине шрећину, десетину и, рећемо казати, ове глобе – никад боље цара!“

– О зар ћорави наша Земљана влада, год јој њезин! (Паде са столице). Зашто нами, грдна рано, све ћораво иде у овој земљи!“

И писарчић и судија су надмени према Давиду, неће да му пруже руку, исмевају га. Доводе чак и доктора да га прегледа. Давид зна ред и закон, доста се он промучио док је све то у својој глави „свјештио“. Причајући о својој бабетини, он највише говори о карактеру аустријске власти (Како треба доћи пред судије).

Давид каже да он и остали сељаци не дижу буне, иако их је притисло да једва дишу. Напад и исмевање власти присутан је у свакој Давидовој реченици. О чему год говори јасно циља на аустријску власт. То је исходиште свих његових реплика и крајњи циљ његове игре у судници, у суду

као симболу аустроугарске државе и управе над Босном. Осим тога, Давид напада и српске газде који се боре само за свој интерес, а у својим захтевима залажу се за нешто што сељаку није од значаја (*аџионоџио*). Ту реч *аџионоџио* Давид није у стању ни да изговори. Давид напада и домаће свештенство које је блиско газдама, а подалеко од народа. Иронично каже за своју злочесту и џандрљиву бабетину да је од „поповске лозе“.

3. Давидова језичка игра

Кроз целу комедију Давид води разговор, вешто га заплиће, подстиче и расплиће. Уме вешто да стане и да се повуче кад уочи да је превише рекао и да би његова игра могла постати опасна. Царски чиновници у томе имају подређену улогу, Давид им намеће свој монолоџ, боље речено своју игру:

„ДАВИД: *Још сам неџиџио начукно. Газда Сџево каже да сам издајник, е кад сам издајник, ја ћу џио и издајџи.*

СУДАЦ: *Шџа је џио, Давиде? Де, де нам кажи.*

ДАВИД (устеже се): *Боџами, не смијем. Не смијем, џосџодине, убиће ме џазде.*

СУДАЦ (живо, облијеће око њеџа): *Кажи, не бој се ниџиџа.*

ПИСАРЧИЋ: *Кажи, Давиде, кажи. Не бој се кад џио џосџодин судац...*

ДАВИД: *Крсноџ ми имена, не смијем. Не смијем, људи! Још ви не знаџиџа су наше џазде. Памеџни сџе, учевни сџе, да се даље не мере, али...*

СУДАЦ (још живље): *Кажи, кажи, не бој се ниџиџа!*

ДАВИД: *Ама казаћу, џа нек оде џлава! Има ли у вас џкола џџио се зове џерезијанска? (скочи са столице као опарен, стаде између њих и поче махати кажипрстом). Никс! Никс, ниџиџа џио не џреџознајем! То се мени о џлави раџи! А никс!*

СУДАЦ (умирује га): *Не бој се џио ниџиџа. Неџиџио сам заборавио да џиџиџам џосџодине... Има, Давиде, има џџака џкола у нас.*

ДАВИД: *Па баџ има у вас џџака џкола, џерезијанска џџио се зове?*

СУДАЦ: *Има, има.“*

И даље ће Давид са њима тако заводити причу да би на крају могао да каже:

„– *Оде Босна; оде вала, ко да је нијесџе никад ни имали!*“ Одмах иза тога ће опет рећи да би он царевини своје крви уточио. Ову његову „лојалност“ читалац доводи у везу са речима да је његова крв као змијски отров. Тако писац ствара нешто што би се могло назвати садејством речи које после прочитаног дела добијају своју значењску вредност. На пример, царски службеник га је казнио са пет форинти што је у својој њиви убио јазавца, а за сина који је погинуо држава му је исплатила три форинте!

4. Фразеологизми и дијалектизми у Давидову говору

У Давидову монологу среће се велики број народних израза:

- *Што си посрљо ко прасе у сурутику* (188);
- *рећ'мо каз'иши; будала над будалама* (190);
- *будало једна будаласџа* (191);
- *крстџи ти твој љубим* (191);
- *Шути, сунце тје небеско сџржило!* (191);
- *Млада ко каџ* (192);
- *Једини сам ја незадовољан, јадан и чемеран* (192);
- *Да боџ да ти, душманине и злоџворе мој, вјешала омасџио* (192);
- *Тежак је ко млински камен* (192);
- *дебља ко шокачки прџшар* (195);
- *Љубим ти сџоџе твоје, џони* (196);
- *Вала вам џе чули и не чули* (197);
- *Нема ти нишџа џоре неџо кад се удовица расџали* (198);
- *Не прџкидај ме, дијџе, у ријечи!* (200);
- *Зелен си, дијџе, зелен ко зелена џрана у џори зеленој* (201);
- *То ти је некаква варица, нешџо шарено, нешџо будибокснами!* (202);
- *А враџ му баби, џоџоди!* (205);
- *Млоџо сам ја, џосџодини моји, свијџа прџо, из млоџо вуруна крува ио, са млоџо врела воде се наџио. Оџајући џо свијџиу и народу, сваџио сам џазио и ово уверчио...* (205);
- *у свилу и кадиву обући* (208);
- *не буди прџмењено* (208);
- *џа да је црни Циџанин, он ти је одма' код мене добар* (209);
- *Заџо нами, џрдна рано, све џораво иде у овој земљи* (212)¹⁰.

Наведени фразеологизми успостављају присну везу између гледаоца/читаоца и Давидовог монолога. Њихов народни карактер сведочи о карактеру Давидовог, односно Кочићева језика, којим се остварује лик Давида Штрпца.

Исту функцију имају и многи други фонетски, морфолошки и лексички дијалектизми:

болан, 'вако, 'вала боџу, 'валиџи, џочем 'вом (џалиџраџу), вамилија, вође, џе, ођерџи, јоје' дуџли', кабасџи', одма', куруз, марва, млоџо, моџо, свано, оклен си, ређемо каз'иши, служа прџеџорна, учеван, учевина, џосџодини, шџедемо, шџудџерџи, кувеџи, џозовка, вузле вузласџо, јолџаз итд.

Због велике популарности комедије неке од наведених лексема појавиле су се и у другим говорима српског језика, подаље од Кочићевог завичаја (*јолџаз, вузле вузласџо, шџудџерџи; ни Давидова, ни царска, ни сџа'иска* итд).

¹⁰ Сви наведени фразеологизми узети су из: Петар Кочић, *Јауци са Змијања*.

5. Разноврсност глаголских облика

Живост Давидова монолога, између осталог, потиче и из изузетног смењивања глаголских облика. Ево само једног примера:

„– Много *сам* ја господини моји, свијета *проишо*, из много вуруна крува *ио*, са много врела воде се *наишо*. *Одајући* по свијету и народу, на свашта *сам* *пазио* и ово *сам* *уверчио*: *Поћеш* ли доље кроз Лијевче, испод Бање Луке, сваком је готово другом човјеку име Ђетоје или Недо. *Поћеш* ли горе Гламочу, па *срејнеш* човјека, *вичи*: Помоз бог Сава! Горе ти је све голи Сава. *Нанесе* ли те пут тамо врлетној и каменитој Лици, *скидај* капу и *вичи*: Добар дан, Дане! или Добар дан, Мане! *Нећеш* *погријешити*. По говору *видим* да је ово дијете из Лике, па ето откуд знам како му је име.“

Смена перфекта (*сам* *прошао*, *ио*, *наишо*, *сам* *пазио*, *сам* *уверчио*), глаголског прилога садашњег (*одајући*), презента (*поћеш* *ли*, *срејнеш* *ли*, *нанесе* *ли*), императива (*вичи*, *Помоз*, *скидај*) и футура (*нећеш* *погријешити*) утиче на динамику Давидовог говора. Напомињемо да је, на пример, презент наративни, али и онај који показује услов за извршење неке радње, да је императив више за скретање пажње а не за праву заповест итд., онда се види Кочићево изузетно осећање значења глаголских облика, његово језичко умеће. И ова разноврсност глаголских облика и њихових значења чине Давидов монолог живљим и разноврснијим, као у народним приповеткама. О значају глагола и глаголских облика у српском језику Петар Кочић је написао: „Само једно треба имати стално на уму: да је снага српског језика у *глаголу*, а не у *именици*, која је битна особина њемачког језика.“¹¹

Да само узгред укажемо на функцију аориста у једном Кочићевом монологу. Причајући од чега га је све аустроугарска власт ослободила, Давид између осталог каже:

а) *кад* *прича* о сину:

„– *Узеше* га у војску, *послаше* га у Грац и ја *дану*’ душом. Лани око Часни’ верига *донесе* ми кнез црну књигу и три воринта Лијепо ја *јаукну*’ од радости, а жена и дјеца *заплакаше*.“

б) *кад* *прича* о зијанћерастој крави:

„– *Дочу* то некако славни суд“

в) *кад* *прича* о несносним козама:

„– За турског суда мирне ко овчице, а *кад* *засиуи* укопација *ошјетише* и оне слободу, бог и’ убио, па се не дају сносити.

– *Дочу* јопе’ некако царевина.

– Туј се *уишасмо* за здравље.

– *Занесо* се ја и лијепо *јаукну*’ од некакве силне милине, а жена и дјеца од велике радости *зајецаше*.

– И богами, човјек – ’вала му, ’вала и њему и премилостивој царевини! – *оћера* несретнице и *опрости* ме напасти.“

11 Петар Кочић, *За српски језик, Јауци са Змијања*, 357.

џ) кад прича о прождрљивом и зијанћерастом прасцу:

„– Од свега мала и имаћа *остиаде* ми још један прасац, али зијанћераст, несрећа једна! *Пошра* курузе, *поједе* тикве и мисираче, све *поједе* и *прождра*, да опростите к’ какав шикуција... Твој прасац, Давиде, *уйропастии* и тебе и нас! Од уста до уста, док и царевина *дочу*.

– Доста, брате, доста. Знам! – *викну* ја па га *загзли’* и *пољуби’*.“

Честа употреба аориста (27 пута у кратком тексту) сугерише читаоцу да је Давид све то доживео¹², боље речено преживео у великим невољама и губицима. Није без значаја напоменути да су сви наведени аористи од перфективних глагола¹³ и да се њиховим комбиновањем са крњим перфектом и презентом истиче доживљеност и непосредност. Наиме, читаоцима се, односно гледаоцима, ствара привид временске блискости и непосредног учешћа у догађајима који се у Давидовом монологу казују.

6. Опонашање накардног језика страних чиновника

Из Давидовог монолога види се да он изузетно осећа свој српски језик, а да му је истовремено стран и неразумљив накардни језик царских чиновника. О језику је и посланик Петар Кочић говорио у Босанском сабору и давао примедбе на хибридни језик законских текстова. Његов Давид Штрбац испреда познату језичку поуку око тога да ли је његова „жена оженита“. Осим тога, он уме да говори и немачки (Никс...) или да почне причати као што говори доктор („– Имала господине доктуре“; „– Тужила... изјела читава њива куруза“; „– Ја се буде звала...“). Истовремено, Давид се подсмева докторовом непознавању језика („Господине није пукло, већ је никло...“) и изговара му увреду у лице, али то овај странац не разуме: „– *Е мој злоглави вршио и мој бленишави ћићулајкане.*“

Давид је научио језик аустријске администрације, он зна напамет како треба написати тужбу и пресуду. Дуго се он повлачио по судским ходницима па је све добро упамтио: „– Славни суд у име Његово осуђује Јолпаза Давидова из села Мелине, котара Бање Луке, окружија Бање Луке...“

И на крају, неке речи из Давидовог монолога често су фонетски и искривљене и семантички преусмерене: *укопација*, *земљана влада*, *округли суд*, *велевлажни главати господини*, *палиграј*, *шикуција*... И на тај начин речи као најмање значењске говорне јединице добијају у Кочићеву књижевном тексту сатиричну вредност. Најзначајнија реч у томе је *укопација*. Изменивши јој почетну фонему (о/у), Кочић јој је дао саркастично значење. Аустријска анексија *укопала* је Босну, њене слободе и народ.

*

12 М. Стевановић, *Савремени српскохрватски језик, II, Синтакса*, Научна књига, Београд, 1969, 624.

13 М. Ковачевић, *О стилу и језику Радослава Брашића*, Летопис Матице српске, Год. 182, Јул–август 2006, књ. 478, св. 1–2, Матица српска, Нови Сад, 124–125.

И на крају, уместо закључка, истичемо да је ово само један осврт и једно подсећање на великог и трагичног писца Босне, на Петра Кочића. Прошло је 90 година од његове смрти и више од сто година како се његов Давид Штрбац појавио у српској књижевности. Много тога што је Кочић у Давидовом монологу рекао изгледа да је и данас актуелно у Босни. Нарочито оно његово „Ни Давидова, ни царска, ни спа'иска“. Ово подсећање је замишљено и као подстицај да се поново вратимо тексту ове наизглед мале и једноставне Кочићеве комедије у којој је Давид проплакао „испред милијуна душа“, да се вратимо Давидовом монологу у коме је згуснута историјска трагика Босне и живот српског народа у њој.

DAVID ŠTRBAC'S MONOLOGUE

Summary

Literary historians and literary critics uniformly stressed the value and significance of the language in Kočić's narration, henceforth in the comedy *Jazavac pred sudom*. The extraordinary language and multiple layer meaning compensates for the lack of the genuine dramatic action. Both the comedy and its hero David Štrbac are realized through the artistically functional language. The paper particularly examines the folk character of the language, that is to say the structure of David's dialogue transforming into a monologue is analyzed. Kočić's sense of semantic nuances, phonological deformities and ironic resemantization of individual words is stressed hereupon (Serbian: *ukopacija*, meaning *occupation*).

Ratomir M. Cvijetić

Душан ИВАНИЋ
Београд, Филолошки факултет

ИЗАЗОВИ РЕАЛИСТИЧКЕ ПРИЧЕ

Аутор се осврће на крајности у тумачењима поетике реализма, на статус „грађе“ према „причи“, на процесе савлађивања напетости између свијета и приче (слобода имагинације и отвореност према свијету стварности), садржине и облика излагања, казивања и приказивања. Указује на елементарна тематско-мотивска ограничења реалистичке приче, али и на откривање нових припов-једачких поља (идентитет јунака, несвјесно; етика као тема). Прича кроз кон-фронтацију тежи заокружењу/измирењу на једном од могућих или пожељних планова (радња, лик, ситуација, простор); привилегује извјесне аспекте свијета стварности (комуникативност), али отвара и поље њене темпоралности, недос-тупности и игру каузалношћу и мотивацијама, до ауторски осмостаљене пое-тике. Упркос тим расколима, аутор је увјерен да се могу описати општи оквири реалистичке приче.

Кључне ријечи: прича, поетика, реализам, стварност, фикција

„Не треба рећи да је фикција без референције“; „и најироничнији однос уметности према стварности био би неразумљив када уметност не би по-реметила и не би пре-прављала наш однос према стварном“ (П. Рикер, 1987: 332, 333)

У свакој поетици могу да се постигну оптимални резултати. Неки разлози изван ње саме могу је, међутим, омести или изобличити. Ти се разлози везују за инстанце присиле (власт, судско гоњење), за одређена учења (филозофска, научна) укључена у књижевни текст без обзира на саму стварност, за јавно мњење које одбија одређене садржаје иако су они дио искуства. Посебан је случај са фантастиком: она се не уклапа у емпи-ријски модел свијета ни у позитивистичка учења, а врло је заступљена у дјелима епохе реализма. Али и фантастика ове епохе настоји да се моти-више, стављањем у раван народних вјеровања (дакле причања), индици-рањем извјесног двосмисленог статуса (психички поремећај, дејство ал-кохола, сан) који невјероватно/немогуће чини вјероватним.

Тако сам написао у свом лексиконском прегледу српског реализма, 1996. године. Сада ћу покушати да ове дилеме повежем с природом ре-ализма као поетике која настоји савладати дисјункцију текста и свијета, једноставније речено – створити утисак да је свијет текста - „текст“ свије-та. При томе разматрања ове поетике посљедњих неколико деценија пра-ти двоструки хендикеп: да се фикционална ријеч настоји лишити денота-та стварности (под утицајем Бартових теза о иреалности ријечи по себи, ријечи као знака) или да се, пак, посматра искључиво као њен денотат. За оба става се могу наћи потврде у прози реалиста и у природи саме рије-

чи, али њима се не уважава општа интенција прозе епохе реализма, да успостави чврсте везе између приче и искуства о свијету стварности.

У смислу поменуте дисјункције, отворене напетости дакле, узели смо да ИЗАЗОВ буде водећи појам или водећи мотив истраживања. Ко кога (шта чега) изазива (тј. позива да изиђе), и с каквим циљем: да ли изазива причу или изазива сама прича; да ли томе (ко је изазива) прича излази на двобој или само у сусрет? Је ли то унутарње стање – па прича удовољава „сопственим“ тежњама, има своје циљеве, или је спољашње, те се супротставља ограничењима настајања, границама које јој не дају да се оформи. Томе би се појму могао дати двосмјеран смисао: изазива нешто/неко причу и она изазива такође нешто/неког. Прича је објект и субјект, дотле да се може говорити о некој њеној унутарњој и спољашњој, вишеструкој повратности или вишеструком окушавању да се савладају препреке свијета као не-приче.

У градњи умјетничког дјела силе обликовања се суочавају са силама инерције или хаоса. Обликовање/стварање приче је отимање од хаоса грађе. Реалисти сами потврђују, у аутобиографским записима, како су имали тешкоћа да изиђу накрај с материјалом (Матавуљ). У њиховим биљежницама појављивали су се прво записи анегдота или одломци уличних разговора као нека врста оквира или иницијалног текста који ће се наново контекстуализовати у имагинативним просторима (С. Сремац). Истовремено ће хтјети да се причом служе као параболом, којој је циљ више порука и читалац него слика свијета. Трећи пут ће се заплету и сижеу као есенцијалним, мислило се – неизбјежним чиниоцима приче, жртвовати тзв. слика и логика стварности. Уза све ово ваља подсетити да се појам „материјал“/„грађа“ чак изричито веже за свијет вантекстовне стварности (свеједно које, друштвене или културне, идејне), док је то често само рана фаза умјетничког облика, сводљива на анегдоту, портрет, сиже као распоред фабуларних јединица или на сажетак, парафразу. Узмимо као примјер одломак у заоставштини Л. Лазаревића, објављен у *Целокућним делима* под насловом [„Мужевљева писма“]: то је заправо потпуно довршена скица могуће, а ненаписане приповијетке. Она дјелује као парафраза, чврсте конструкције и јасних односа између заплетта, фабуле, јунака, итд. Поводом односа између парафраза (а то може по постанку бити такође цјеловита рана замисао) и окончаног дјела, може се поставити више питања, нпр. око усклађености приче и идеје, мотива и радње, лика и фабуле, коначно - средстава и циљева.

Да би се савладала ова напетост између приче и свијета текстуализују се тежишта која омогућују и слободу имагинације и отвореност према свијету стварности. Мотиви сна, болести или наде омогућују слободно кретање текста/радње у правцу преокрета, односно необичних слутњи и симбола, живота или смрти, изневјеравања или остваривања. Хронотоп причања такође осигурава „реалистичку“ увјерљивост и истовремено „оправдава“ аутора, омогућује му и фантастичне и реалистичке приче,

дакле носи и афирмацију и негацију начела реализма: остаје једино „реална“ прича и причање, а све друго је производ маште причаоца, ма какав статус имао. Ако је прича по себи јака, цјеловита, хронотоп причања се може свести на голу сигнатуру (Лазаревићеве приповијетке), бити замијењен ауторском позицијом („Како је Пјевалица излијечио фра Брну прича Симо Матавуљ“) или потпуно уклоњен као облик естетске мотивације, а да се задржи и усмена стилизација и перспектива, које се чак повремено напуштају (*Школска икона* Л. Лазаревића је добар примјер). Повлачење граница између „вјештачког“ и „искреног“ је једна од сталних тема реалистичке поетике (критике), како се добро види у Недићевој недовршеној студији о Л. Лазаревићу или у огледу о М. П. Шапчанину. То се тиче и реалистичког стила, од којег се очекује да успостави илузију истинитости/вјероватности (*као да*). Уколико она није остварена, говори се о неистинитости, натегнутости, извјештачености, лажности или о књишким елементима (Љ. Недић поводом књишких разговора у приповијеткама М. П. Шапчанина (*Целокупна дела*, 2: 142.).

Други изазов се тицао облика у који се излагање смјешта и његове садржине. Реалисти су радо остајали при исконским, „природним облицима“, какав је, нпр. сказ као оквир приповиједања, али су га често попуњавали садржинама које нимало нису примјерене „природности“ или тематским конвенцијама. Сказом се уоквирује и попуњава епска прича-радња (све до бајковитих и фантастичних мотива), док се током позног реализма овај облик почиње спајати с психопоетичким темама или новим релацијама између причаоца и слушалаца. Довољно је упоредити *Пошљедње вишезове*, *Предмет за причу* или сказ у *Бакоњи фра Брне* и у *Нашем ценџлмену* Симе Матавуља (хвалисави војник-пијанац, лицемјерни моралист-прељубник, хвалисави сељак, психозама начети велеграђанин). Гола схема се неутралише радикалним варирањем чинилаца сказа и њихових релација (мјесто, слушаоци-причалац), али та схема још посредује да се приповиједна садржина припише поузданом/реалном извору (гласу) и истовремено отвара поље миметичности за потпуно ирационалне, невјероватне или фантастичне мотивације збивања/догађаја.

Сукоб између *казивања* и *приказивања* се вишеструко потврдио као изазов реалистичке приче, и то у једној бескрајној спирали, на којој су се нашли хронотопичност, лице приповиједања и стил. С јачањем приказивања јачала је хронотопичност 1. лица у приповиједању изван старијих стандарда (старац, старица, путник, ратник), који су подразумијевали и различите нивое у односу на радњу: свједок, посредник, путник, евоцира сада, у новим околностима, нешто давно-далеко-необично: стари тип хронотопичног лика какав је Игњатовићев Милан Наранџић (љубавник, авантурист, варалица) смијењен је новим типом лика који постаје вриједан приче као чинилац савременог свијета и криза или усавршавања јединке у томе свијету. Лазаревићев *Вештар* је индикативан текст таквог типа. Формално у облику сказа, у ствари је ближи приповиједању у 1. лицу, те

се креће између казивања, приказивања, цитирања дијалога, виртуозних стилистичко-реторичких слика, доживљеног говора и унутрашњег монолога, снова, реверзибилних временских планова, јаким симболичких назнака („ветар“, снови) и смисаоно отворених мјеста (емоција, подсвијест и норме патријархалне заједнице). Готово без догађаја, без усменог тона, без спољашњих конфликта, без јаког заплета, расплета и оштрих заокрета, приповијетка постаје мозаик слика, евокација, симбола, заноса који се распршују у неодређеном смислу између „снова и дужности“. Поред таквих тема појављују се и социјално-биографске теме, везане за усавршавање, школовање, етичко-образовно уздицање, колико и за парасихолошке доживљаје (*Привиђења нашег ценџилмена* С. Матавуља).

Старији хронотопи причања (фолклорни, забавни, фантастични) поткрај епохе реализма замјењују се „скриптибилним“ хронотопима. Разлог писања приповијетке није свједочење о туђој ријечи и причи, већ у попуњавању подлистка или празничног додатка новинама (Матавуљ, Веселиновић). Некада *слушаоци*, којима се препричавало што се чуло или доживјело, сада су *читаоци*, којима се убија сплин или троши празнично вријеме читањем подлистака, евентуално подсећањем на хришћанске обавезе (милосрђе, добротинство, љубав према ближњему). Посљедице таквих промјена шире се на све слојеве текста. Умјесто опонашања усмене ријечи почиње се опонашати ријеч новинских чланака или неки други извор функционалних писаних стилова (медицина, економија, психологија).

Инвенцији приповједача отварале су се и друге могућности. Аутор је могао задржати хронотоп причања, дајући да се дио текста исприча усмено, али цјелина приповједачког текста деконструише квалитет и смисао казане ријечи. Субјект животне приче долази код Писца (ауторског приповједача) да исприча нешто што је за објављивање, али се његова изговорена ријеч (прича) открије као маска (лаж) стварног стања ствари. (Језик је створен, речено је, не да се изразе, већ да се прикрију мисли.) Од субјекта приче и причања јунак постаје њен објект. У ствари протоформа овог лика је у типу разметљивца (хвалисавог војника код Матавуља), који врло брзо, већ у току прве приче постаје предмет изругивања. Суверени причалац с почетка епохе постао је непоуздана, расцијепљена јединка на њеном крају.

Ограничења

Реалистичка поетика је причи изручила велико поље стварности, очекујући да ће јој се та стварност вратити текстуализована. Прича је пронашла средства да ту стварност усвоји понајвише у активирању ока и ува (поетика ока и ува), а онда да монотонију погледа и саопштавања савлада мултиперспективизмом (око, уво/глас, коментар, иронија). У каснијој фази (већ Лазаревић, те Вукићевић) приповиједање се враћа стилско-реторичкој динамици, гдје сам израз као склоп неререферентних значења

надвладава визуелно-аудитивне ефекте приче. У реченицама од којих се очекује денотација свијета настањује се „реторичка стварност“ у облику алегорија, учесталих метафора, игара ријечима, парадоксалних слика и запажања, некомпатибилних поређења.

Рана реалистичка прича се зауставила на тјелесно-акционом подручју лика или извјесне радње која је важнија од лика. Анегдотска структура заплета не претпоставља освјетљавање ликова изнутра, јер они су подређени радњи, обрту и поенти. Сукоб анегдотског оквира са интимизацијом тематике почео је већ с прозом Лазе Лазаревића: све његове „личне приче“ пате од неадекватне спољашње форме или иронизације јунакове интима из позиције објективно-ауторског приповједача (*Вершер*). Уколико је нашао адекватну спољашњу форму (*Швабица*), у садржају је било нешто што се опирало објављивању или довршавању.

Реалистичка прича није савладала еротско-сексуалну тематику, остављајући је готово неначету. Изазов јавне цензуре, колико и аутоцензуре, био је јачи од начелне отворености према свим сферама живота. Ни у другим врстама текстова, мемоарима, дневницима, аутобиографијама, а готово ни у писмима, ова тематика нема мјеста. У ствари, еротско-сексуални аспекти искуства добивају само анегдотски исход, у радњи (дјеца као посљедица еротских веза), у спољашњим реакцијама и знаковима (зајапурено лице, узбуркан крвоток, додири руку, евентуално пољупци). Ова врста искуства још не трпи текстуализацију, једно од оних физиолошко-психолошких и емотивних стања која нису дала причу на се. Интерес читаоца и приче за ово подручје тек ће доћи с модерном, као што ће дуго проћи да се психолошки процеси наративизују.

Идентитет јединке/свијета

Приповиједање се у свом класичном облику састоји од радње која се од почетне до исходне ситуације преображава у неком хронолошком поретку (тај поредак није обавезно „природан“ ни каузалан, и у тој произвољности, слободи ствараоца, лежи огромна залиха динамике приповиједања) (уп. Иванић, 2004). Један дио реалистичких прича биће грађен на хронолошком поретку радњи (понекад и на њиховој симултаности) у одређеном заплету. Други дио прича ће, организоване дијахроно, поставити у средиште лик, односно динамику идентитета јединке, било да се првашњи идентитет *афимише* до краја, или да се *негира*, поставља *неодређено* или убацује у *промјенљив* распон. Наративна вриједност лика везана је за његов *друшћвени* и *породични* статус, а нешто касније (тј. већ у Лазаревића) открива се психопоетичка ризница управо око испољавања идентитета људске јединке (*воља, афекти, несвјесно, нејасно, нагонско*). Откриће психопоетике равно је откривању новог континетна приповиједања. Логика заплета и расплета или конфигурације јунака, трагаће за новим пољима приче. Томе изазову одговориће на одређен, још архаичан начин неке од најбољих приповиједака Светолика Ранковића (*Боџомољац, Потшера, Се-*

оски *добројвор*), колико и оне Симе Матавуља или Илије Вукићевића откривајући идентитет као спој противурјечности и тамних мјеста.

Етика лика (или колектива), особито у неким фазама српског реализма, постаје основ приповиједног заплета. У фолклорном реализму та се тема провјерава на сукобу индивидуалног и колективног морала или на сликама колективног морала, док касни реализам радије „провјерава“ индивидуални морал (Матавуљ у београдским причама), који се на сасвим други начин колективизује, као општа појава у друштву које је изгубило моралне норме. У извјесном броју текстова наративна спирала иде око етничке, групне (професионалне) и индивидуалне конфронтације моралних и вјерских норми. Неке од тих прича су најбоље које су написали српски реалисти (*Ибиш-ага*, *Пилијенда*, *Кир Герас*, „*Чесна сџарина!*...“; *Сеоски добројвор*). У оквиру ових теза могло би се закључити да реалисти не напуштају класична својства добре приче (радња, заплет/преокрет), а да им придодају нова, која се тичу савремених аспеката стварности и нових приповједачких опсесија.

Од актера/радње до приче

Реализам је испробао мноштво могућности стварања приче. На почетку је било важно „наћи“ причаоца (који већ носи причу као искуство), нпр. *Шанџави шорбар* Ј. Грчића Миленка; други пут је причалац само онај који зна ствар вриједну причања (*Ноћ на мосту* Милована Глишића) или је свједок-учесник; трећи пут се спаја више причалаца у хронолошком поретку постепеног ширења и повезивања сегмената радње или сегмената лика и његове судбине (Милован Глишић се држао једног наизглед произвољног, случајног поретка, Лазаревић везивао за приповједача, а Вукићевић развио у систем, у приповиједи *Мишко Убојица*). Прича тежи заокружењу на једном од могућих или пожељних планова (радња, лик, ситуација, простор: нпр. *Нови свијет у сџаром Розојеку*). Водећи чинилац повезивања може бити и сукцесија (*Нови свијет у сџаром Розојеку*) и сумултаност (*Анђео младог љеша: На ново љешо*), али у оба случаја (у доброј причи) бива да се нешто мијења, преокреће/помјера, динамизује, конфронтира, да није више као што је било или као што је на другом мјесту (у скупини људи, у средини, у вјерским начелима). За ову врсту радње као да није погодан персонални приповједач, јер нема праве евокације прошлог догађаја, већ предност има ауторски или објективни глас, пошто је и једном и другом у моћи да премјести радњу према композиционо-тематским потребама, основној идеји и умјетничкој замисли.

Стварност

Неколика су важна изазова реалистичке приче с обзиром на стварност, њену слојевитост и зависност од персоналних увида: која стварност или чија стварност; на који је начин предочити или исказати у тексту;

како „изгладити“ сукоб између природе текста (затвореност, коначност, знаковност) и природе стварности (неограниченост, материјалност).

Због таквих околности текст гради „мостове“ према свијету стварности (хронотопичност, сказ, опис, приповједач, локализација, документарност). Процес суочавања српске приповједачке прозе са стварношћу, отпочео 50-их година 19. вијека (не улазећи у раније, жанровски разнолике примјере), није био толико формализован, сведен на избор поновљивих слика сеоског живота, како би се дало закључити из критичког осврта Светозара Марковића (*Певање и мишљење*), колико је био тематско-мотивски узак, оријентисан на хумористичку интерпретацију у оквирима једноставног заплета. Иако су напуштене романтичарске фабуле, није пронађен пут до „обичног“ живота. Касније ће се сфера „обичности“ мијењати, стапајући интензивну приватност и општедруштвени значај теме (романи Светолика Ранковића).

Ако би се стварност мјерила реалистичком прозом (дакле како се предочава у тој прози), добили би се неочекивани резултати. У савременим дефиницијама стварност је резултат емпиријски високо координираних процеса сазнајне, комуникативне и стваралачке дјелатности социјално интегрисаних актера у оквиру једне културе; она је процесуална, темпорализована и плуралистичка (Мецлеров *Kulturleksikon*). Шта чини реалистичка прича са оваквим могућностима одређивања стварности (уз оgradu да је одређење стварности у том периоду свакако мање комплексно, колико је и стварност другачија од савремене)?

Стварност реалистичке приче, исказана у њој, привилеговала је комуникативну дјелатност на рачун других аспеката живота (као што су процеси рада, савлађивање природе, физиологија, биологија), очито због тога што аутори нису нашли наративну матрицу за те друге видове стварности. Из привилеговања комуникативне дјелатности дошло се до стања/слике свијета која дозвољава да егзистира оно чега објективно нема (или није емпиријски потврђено): стварност текста је посебна стварност која са правом стварношћу успоставља посебне везе („мостове“). Одмах се показало да свијет приче може бити чист производ ума, намјерно удаљен од искуственог свијета, маскиран извјесним психичким стањем или пак интелектуалном пројекцијом (утопије, фантастика) или пак игром језиком и обликом (нпр. *Стари писачи сто* М. П. Шапчанина).

У једном кругу прича свијет стварности се не пориче, већ се предочава као недоступан, маскиран, сумњив, неодређен, плуралан; други круг прича демаскира личне маске приповједача (лик има своју причу која прикрива стварност живота: Шапчанин, Матавуљ, Ранковић); прича као цјелина може да демаскира или да потврди парцијалне, уметнуте приче и њихове истине; прича потврђује темпоралност, процесуалност и плуралност знања (сукоб или напетост између предочавања свијета и казивања о свијету у прошлости): предочавање омогућује да будућност изневјери садашњост или да је коригује, а приповиједање – да се испољи тем-

поралност и постепеност знања. Прастара природа људског знања овдје је ефикасно искоришћена као естетска категорија, један облик мотивације. Најбољи дијелови Игњатовићевог романа *Милан Наранџић* грађени су на конфронтацији првотног и познијег знања јунака. Велик број реалистичких прича искоришћава ту могућност: прво се зна посљедица, а тек касније узроци (Милован Глишић), или се добија општи опис лика, а касније се попуњава детаљима/примјерима; славна Лазаревићева прича *Све ће то народ позлаћити* објелодањује један од основних парадокса приповиједања: оно што се излаже као симултаност и перспекција у епилогу се преокреће у ретроспекцију и резиме/извјештај. Неизвјесност близе будућности („И сумрак се поче хватати, а лађе још нема“) постаје тачка удаљене прошлости („Капетан је опет озидео кућу... Благо је још донекле говорио...“). И кад симулира живот, прича не може пренебрећи потребу да се искуство изолује и заврши.

У таквом типу приче лик се потврђује као темпорална, плурална и процесуална категорија, све до проблематизовања идентитета. Не улазећи даље у симбол, алегорију или „реторичку стварност“ као посебне могућности обликовања свијета текста (и свијета стварности), може се рећи да је реалистичка прича открила и фиксирала плурализам слике свијета с обзиром на субјект доживљавања, приповиједања и сазнавања; такође да је отворила простор за субјективизацију колико и за улазак паралелних и алтернативних свјетова. (Тим путем је већ пошла романтичарска прича, али није успјела да раздвоји перспективе и стилске планове, те дјелује као монилитан исказ.) Извор вриједности реалистичке приче често није у потврди реалности која се хоће да представи као постојећа, већ у алтернацијама или оспоравањима познате, конвенционалне стварности.

Реалистичка прича радо деконструише стварност, служећи се у томе различитим поступцима. Међу њима често настаје конфронтација двију или више слика које се, свака за себе, издају за праву стварност. То се не може одрећи чак ни причама које су линеаран скуп слика и збивања, без алтернативних свјетова (нпр. на крају *Пилипенде* се читалац пита који је Пилипенда прави, онај који на почетку приче броји очима залогаје своје жене или онај који плаче над собом и над свијетом), као што се да наслутити и тамо гдје други свијет читалац може само претпоставити по стању јунака, мада се изричито не одређује.

Мотивација

Репертоар ауторове слободе маскиран мотивацијом је непредвидљиво широк. Мотивација је један од начина образлагања, а иде слободно од социјалних и психолошких до фантастичних, ирационалних или нуминозних претпоставки дјеловања и физиономије лика, односно збивања. Много прије формалистичких учења о постуцима реалисти су мотивацију искористили као *умножавање* или барем као неодређеност каузалних чинилаца у извјесном догађају или склопу збивања, те она заправо

може да наруши могућност једнозначних одговора или избора једне истине. Претпоставке о каузалности мотивације и потпуна прозвольност односа између њених чинилаца (зависна је од ауторове намјере и од читалачког разумијевања) стварају велику мрежу недоумица. Уведена као чинилац стабилизовања смисла текста, она нарушава могућност једнозначног разумијевања, нудећи много чешће само интенције.

Разумије се да је зона кризе смисла истовремено зона повећане вриједности текста. Већу естетску вриједност има неодређен него одређен смисао, јер овај други по правилу претпоставља истинитост, једнострукост. Књижевност у начелу није подложна провјери истиности, већ ваљаности аргументације.

Зона идентитета је за реалисте изазовна не само у односу на личност, већ на свијет у цјелини, на представе, предмете, појаве. Реалисти воле да у континуитет унесу дисконтинуитет и да прекину поредак сукцесије. Од реалистичке приче под другим условима једва да би шта било, јер би добила хомогеност карактеристичну за реторички профилисане жанрове (била би епска, трагичка или комичка прича), који теже хомогености оствариваној стилски монолитним предочавањима свијета.

Грађа/Традиција

Популарна представа да је грађа реалистичке приче стварност, да она од стварности полази и да је стварност средство њене градње, није лишена добре основе. Али се зна да је много реалистичких прича наслеђено из фолклорне и домаће или европске књижевне баштине. Подсјетимо на Љубишиног *Кањоша Мацедоновића* или на Матавуљеве *Пошљедње вишњеве*. С Лазаревићевим *Вершерам* повезан је појам „belebende Literatur“ (Р. Лауер), оживљена литература; негдје на хоризонту *Сеоске учитељице* чита се *Госпођа Бовари* и *Ана Карењина*.

Реализам је почео с повјерењем у визуелно-аудитивну подлогу приче, мада су добри писци једностраност таквих увида допуњавали напредним перспективама или мултиперспективизмом. Поетика реализма је неутралисала границе дјела према грађи/искуству, понекад до те мјере да су се ова два свијета изједначавали или су функционално алтернирали. Тривијална је, јер је општепозната прича како Лазаревићева проза служи као грађа за изучавање његовог живота. Без обзира на ризичност такве тезе (и могућност да се она на мноштву појединости потврди), односно на њену научну вулгаризацију, она посредно потврђује колико је дјело суштински везано за грађу/искуство. Сказ се такође може сматрати дијелом наслијеђеним поступком (било с фолклорном подлогом, било преузимањем Гогољевих поступака). Још је то очигледније с анегдотом као постојећим, позајмљеним фабуларним језгром, постављеним у основу нове фабуле (Глишић, Матавуљ, Сремац), или с бајколиким поступцима у приповиједању (Грчић, Веселиновић, Вукићевић). На сличан начин су узимане народне приповијетке из Вукове збирке као чиста грађа за дра-

матизацију (*Два цванцика* М. Глишића). Ако се у томе може наћи нешто од поетике реализма, онда се тиче нове контекстуализације старе приче (локализација, социјалне околности, тенденција аутора).

Међутим, почетак неповјерења у визуелно-аудитивну грађу, у спољашње, носи један од најдубљих преокрета у српској књижевности крајем 19. вијека. Ако се раније грађа могла препознати по извјесној еквивалентности животу (прича из живота, искуствено потврђена), она се сада пресељава у подручје нових имагинативних поља. Врло добро се ово види у Ранковићевим романима: једни од њих имају као грађу готово голу стварност у виду хајдучије и новинских чланака Пере Тодоровића о процесима хајдуцима и њиховим јатацима (*Хајдучија*) или о прогањањима учитеља у Шумадији (до дословног преузимања имена главних јунака, Љубице и Гојка), док се основно романескно ткиво тиче психолошке стварности јунака, која је потпуно недоступна емпиријској провјери. Грађа се из свијета емпиријске стварности пресељава у свијет имагинације.

Од геопоетике, поетике аутора до опште поетике

Утицај средине на причу је наизглед спољашњи. Идентитет аутора се потврђује у различитим геополитичким оквирима тематике. Сремац, приповједач Ниша, Баната/Бачке и Београда, готово је свуда исти, уз очекивану посебност тема и мотива. Та околност призива једну необичну Матавуљеву мисао, да добар стваралац може наћи више у себи него у свијету који га окружује. Али и другу, ништа мање необичну, да је тешко бити у неком процесу и видјети себе са стране. Најбољи доказ о релативности геопоетике и релевантности аутопоетике могу дати сви реалисти. Огроман значај ширења геопоетике српске реалистичке приче је информативно-тематски, евентуално културноисторијски, национално-државни итд. Естетски, геопоетичко пространство приче је готово монопоетичко: позни Матавуљ у исто вријеме обрађује далматинске, црногорске, библијске и београдске теме, али међу причама постоји осјетно јединство стила и духа.

За општу поетику реалистичке приче/приповиједања незаобилазно је истраживати:

- како се у склопу приче одвија игра времена и збивања и како се то приповиједањем преноси на читаоца/слушаоца);
- ко прича: причалац је кључни носилац смисла свијета, он намеће улоге и односе (највише кад се појављује у преплету улога: лик/ причалац/ ауторско ја), чак и када је потпуно повучен из текста, мора се наћи емисионо тежиште смисла;
- прича насловом, именима, симболима сугерише да има нешто општијег смисла, изнад приче: то општије тежи да се концентрише у елементарну јединицу; смисао приче прелива се преко догађаја и ликовна: атмосфера, свијет који обједињује и спаја слику, ријеч, радњу, расположење, поруку/ идеју и читаоца с његовим рецептивним моћима и искуствима (треба изузетно читалачко искуство да би се *Пова-*

реша осјетила као велика прича, говорио је Богдан Поповић); вјероватно су најбоље приче с уравнотеженим односом радње, лика и облика, иако се једне памте по ликовима, друге по радњама, треће по облицима;

- јачање унутрашњих на рачун спољашњих перспектива дио је постреалистичких просеца у приповиједању; једне су приповијетке засноване на акционом, спољашњем, преносивом на сфере друштва, покрета, положаја различитих интересних група и слојева (Глишић), друге на ономе што се налази у души јунака или у његовој околини; ни један од тих поступака нема по себи предност - он је само знак еволутивних токова;
- једни су догађаји за причање (*Ошкопац и Била*), други су интимни, камерни, за приказивање, представљање и анализу (*Београдска деца*); једни се преносе као маска фолклорног модела приче (од уста до уста), други иду за писаном традицијом (дневник, писмо, успомене); прича је сводљива на апстрактне категорије/сукобе: интегритет, идентитет, успон и пад, криза постојања, институција или јединке у свијету; те се категорије појављују као конкретне, поновљиве чињенице људског живота (Проп, Лотман). Читалачко искуство нас учи да нас то апстрактно дотиче само рубом, а да задовољство потиче из конкретизација или макар наговјештаја „ахасферског света“ (Д. Вукићевић).

Литература

Д. Вукићевић: Писмо и прича, Београд, 2006.

Д. Иванић: Савремена тумачења приповијетке// Ка савременој настави српског језика и књижевности: (зборник радова са семинара Ка савременој настави српског језика и књижевности, април – децембар 2003. године), Београд, 2004, стр. 209-229.

С. Матавуљ: О уметној приповеци – приступна беседа Академији// Књижевност. 32: 1961, 3, с. 269 – 273. – Сабрана дела, приредио Д. Живковић, књ. 7, Београд, 1954.

В. Проп: Хисторијски коријени бајке, прев. В., Флакер, Сарајево, 1990. (лат.)

Л. К. Лазаревић: Целокупна дела, приредили В. Недић и Б. Живојиновић, Београд, 1986.

Р. Лаур – R. Lauer: Realistisches Wiedererzählen und „gelebte Literatur“. Zur intertextuellen Struktur von Laza Lazarević's „Verter“// Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften, Göttingen, 1986.

Ј. М. Лотман: Структура уметничког текста, прев. Н. Петковић, Београд, 1975. (лат.)

Metzler Lexikon Kultur-und Kulturtheorie, Stuttgart - Weimar, 2001.

Љ. Недић: М. П. Шапчанин //ЦД, 2, Београд, б. г.

Б. Поповић: Књижевни листови// Огледи о српској књижевности, приредио П. Палавестра (Сабрана дела, 1), Београд, 2001.

П. Рикер: Време и прича, прев. Ф. Филиповић//Трећи програм, 72 (1987). (лат.)

REALISTIC STORY CHALLENGES

Summary

The author looks back at the extremes in interpreting the poetics of realism, at the status of the „material“ in relation to the „story“, at the process of surmounting the tension between the world and the story (the freedom of imagination and openness towards the world of reality), at the contents and forms of presenting, narrating and depicting. He indicates the elementary theme and motif limitations of the realistic story, yet the disclosure of the new fields of narration as well (identity, hero, the unconscious; ethics as theme). Through the confrontation the story seeks being encircled/reconciled on one of the possible or desired planes (plot, character, situation, space); it grants privilege to certain aspects of the reality world (communication), yet it opens up the field of its temporal quality, that of being inaccessible and the one of causality and motivation play, reaching author independency poetics. Despite the schisms, the author is convinced that certain general frames of a realistic story are susceptible to description.

Dušan Ivanić

О ЗБОРНИКУ

Зборник *СРПСКА РЕАЛИСТИЧКА ПРИЧА* објављује радове саопштене на симпозијуму *СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ*, који је организовао Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 31. октобра и 1. новембра 2006. године. У секцији за књижевност поднесено је осамнаест реферата: **Драгана Вукићевић**: Обележја реалистичког приповедача, **Снежана Милић-Милосављевић**: Типови наратора у српском реалистичком роману, **Душко Певуља**: Позиција слушаоца у приповједној прози српског реализма, **Драган Бошковић**: Лаза Лазаревић и крај реалистичког дискурса, **Александар Б. Недељковић**: Настанак научнофантастичног жанра у српској књижевности, **Младенко Саџак**: Трансформације приповједних поступака у српској прози с краја XIX вијека, **Сава Дамјанов**: Реалистичка антиутопија, **Милена Стојановић**: Утицај жанра на приказивање женских ликова у приповеткама и драмама Боре Станковића, **Малиша Станојевић**: Анегдота у прози Р. Домановића, **Миомир Милинковић**: Шапчанинов утицај на Лазу Лазаревића и друге српске реалисте, **Драгољуб Зорић**: Дијалог у приповеткама Милована Глишића, **Маја Анђелковић**: Реалистично и демонолошко у приповеткама Милована Глишића, **Слободанка Пековић**: Индивидуално и колективно у приповеткама Лазе Лазаревића, **Горан Максимовић**: Путописна проза Лазара Томановића и српска путописна традиција друге половине 19. вијека, **Снежана Милинковић**: „Виши реализам“ италијанског веризма друге половине XIX века и приповетке Симе Матавуља, **Славица Гароња-Радованац**: Сеоска реалистичка приповетка српских писаца са простора бивше Војне Крајине, **Ратомир Цвијетић**: Монолог Давида Штрпца, **Душан Иванић**: Изазови српске реалистичке приче. Објављују се достављени и прихваћени радови.

Првобитни план, назначен у позиву за учешће на скупу, предвиђао је да се обједине истраживања историјскопоетичких процеса у фикционалном и документарно-умјетничком приповиједању током епохе српског реализма (од 60-их година 19. вијека до прве деценије 20. вијека), без обзира на жанровске границе (роман, приповијетка, мемоаристика, дневник, путопис, аутобиографија, фељтон), а да се други аспект теме односи на језик у истој грађи (приповједачки текстови српског реализма, с обзиром на стил, функцију, норму/стандард, дијалекатску и функционалну раслојеност). Како је симпозијум, према пријавама учесника, отишао у другом правцу (те су у исходу настала два независна зборника радова, један за језик, а други за књижевност), можемо о дијелу посвећеном књижевности констатовати неколико чињеница. Објављени радови, наиме, несумњиво одражавају актуелно стање у изучавању српског реализма на нашим универзитетима и, такође, индивидуалне истраживачке пројекте: приповједач, стратегије приповиједања, границе реалистичког дискурса,

мјесто фантастике и утопије у епоси реализма, природа ауторских опуса, проблем жанра, статус нефункционалних врста, компаративни и регионални аспекти. Средишњи аспект епохе српског реализма, реалистичка прича (у ширем смислу: приповиједање у реализму), остаје отворена тема за нове симпозијуме и методологије истраживања.

Уредник

