ИЗАБРАНА ДЕЛА
Петра Милосављевића

Приредили
Слободан Костић
Вера Милосављевић

Четврто коло
Традиција и авангардизам
Наратолошка истраживања
Блокада (песме)
Драме
Нови Сад на ватри (роман)

Петар Милосављевић
НАРАТОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА

Издавачи :
„Мирослав“ – Београд
Главни уредник Мирослава Петровић

Логос - Грачаница
Главни уредник Слободан Костић

Рецензенти
Драгиша Бојовић
Слободан Костић

Компјутерска припрема
Лука Исаков

Корице
Мирјана Исаков

Адреса извршног издавача „Мирослав“:
П. фах 77; 11060 Београд 38 Србија
Редакција: Гоце Делчева (011) 2778-939; 2674-466
E-meil: mirmi@EUnet

Тираж 1000
Штампано 2011.
Штампа
Dijamant print, Београд

Петар Милосављевић

НАРАТОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА

Мирослав - Београд
Логос - Грачаница
2011.

С А Д Р Ж А Ј

Увод

Д е о п р в и
НАРАТОЛОГИЈА И СЕМИОЛОГИЈА

Предговор антологији „Примери српског прозног казивања“

Д е о д р у г и
ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Знаковна природа белетристичког дела
Знаковна природа текста Марка Миљанова
Винаверова путописна проза

Делови текста
Романи Бошка Петровића

Структура текста
Нечиста крв Боре Станковића
Мост на Жепи Ива Андрића

Хронотоп
Хронотоп романа *На Дрини ћуприја* Иве Андрића

Дискурс
Максим Црнојевић Лазе Костића и народна песма Старца Милије
Приповедачки поступак Иве Андрића и Момчила Настасијевића

Дискурс романа *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског
Дискурс романа *Људи говоре* Растка Петровића

Тема
Хајка и други романи Михаила Лалића

Мотив
Мотиви дарова у приповеци *Запис о даровима моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића

Тачка гледишта
Тачка гледишта у *Дервишу и смрти* Меше Селимовића
Неидеолошка тачка гледишта у роману *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића

Интертекстовни односи
Романи Миодрага Булатовића у светлу интертекстовних надовезивања

Процеси стварања
Александар Тишма: структурализација и деструктурализација опуса

О овој књизи

УВОД

Наратологија је млада дисциплина, иако се њени почеци налазе у Аристотеловој *Поетици*. Релевантни прилози савременој наратологији јављају се тек у другој половини 19. века. Код Срба се слични прилози такође јављају рано. Први значајнији прилог тој области може се видети у студији Богдана Поповића о *Гордани* Лазе Костића (1899). Спадам међу малобројне савремене српске истраживаче који су се проблемима те дисциплине бавили и о томе оставили трага у појединим ткстовима.

Књига *Наратолошка истраживања* окупља на једном месту моје радове из ове области, или подсећа на прилоге које сам дао у другим књигама. Доноси, такође, и неке још необјављене резултате истраживања.

Она има два дела: први претежно теоријски и други претежно практични.

Први део ове књиге чини обиман *Предговор* једној својеврсној антологији која се зове *Примери српског прозног казивања.* У овом тексту се информише о мојим претходним теоријским решењима, а сама решења настоје да се провере и потврде конкретним примерима из српске књижевности на које у антологији овај предговор указује.

Други део ове књиге, *Интерпретације,* чине конкретна истраживања, посвећена важним приповедним текстовима српских аутора. Текстови су у Садржају груписани према наратолошки темама којима се превасходно баве. Теме су у Садржају, накнадно истакнуте, да би читаоци на њих обратили пажњу.

НАРАТОЛОГИЈА И СЕМИОЛОГИЈА

ПРЕДГОВОР

1.

Костур ове антологије српског прозног казивања, коју читалац држи у рукама, настао је у Неуролошкој клиници у Новом Саду. Позлило ми је изненада 14. маја 2008. Дошла је веома брзо др Милица Сегединац из Хитне помоћи. Констатовала да је у питању шлог. Али је рекла да је у питању тек шлог-шегрт (а не шлог-мајстор) и да за мене има наде. Симпатична и истовремено предузимљива, докторка Сегединац спаковала ме је са својим помоћницима и одвела у Институт за неурологију, где се овакви случајеви лече. Тамо су ме убрзо вратили у релативно нормално стање. Захвалан сам особљу ове Болнице. Услови у Болници нису најбољи, храна није најбоља. Али тим који се бави пацијентима чине прави професионалци у свом послу. И сад се разнежим кад мислим на сестре и лекаре који су мене и овакве (а већина их је била у горем стању) предано неговали.

Са поносом истичем да сам добар познаник са шефом одељења ове клинике. То је доц. др Марија Жарков. Она је, у ствари, једна Маја, ћерка мојих вршњака и некадашњих комшија Мире и Гојка Јовановића. Ову Мају сам у младости (а тад сам био професионални књижевник, што значи човек без посла) са булументом друге деце, међу којима је била и моја ћерка Мира, одводио у забавиште и доводио отуд. Тога времена сећам као нечег најлепшег. Главни део мог задатка био је да сву децу, преко улица, одведем до забавишта и да их отуд, у истом броју, вратим. Дошло је време да она некадашња мала Маја постане заштитник чика Петра.

Цела ова околишна прича има везе са поводом да направим ову антологију.

Био је један тренутак у време мог петнаестодневног боравка у Болници када је било нејасно шта ће са мном бити. Видео сам само да ћу преживети. Али ми није било јасно у каквом ћу стању наставити живот.

Преломан тренутак, за време овог боравка, био је кад сам осетио потребу да нешто читам. Шта треба да наручим од моје релативно богате библиотеке од 10-15 хиљада књига? Прва књига која ми је пала на памет јесте: *Пролећа Ивана Галеба* Ивана Деснице. То је роман који у првом лицу говори о играма пролећа и смрти једног виртуоза на виолини који је допао болнице. Поново сам, на болесничком кревету, читао ту књигу. Али је нисам дочитао. Прилике траже другачије књиге.

Почео сам зато од Михизове *Аутобиографије о другима.* Ова двотомна књига се лако чита. Она сведочи о генерацији старијој од моје, са којом већ деценијама ратујем. У књизи разговора Бојана Радића са мном о Новосадском скупу има и критике на рачун чувених „симиновaца“ (становника и посетилаца у једној соби у Симиној 9а у Београду), од којих је Михиз један од најпознатијих. Михиза сам знао негде од шездесетих година. Одувек сам имао утисак да је у мени, некако унапред, очекивао непријатеља. Као да је из његовог понашања избијао став: са свима хоћу и могу, али са тобом нити хоћу нити могу. Кад се моје дело стави поред његовог, може се видети да такво понашање чувеног писца није без разлога и да није лично.

Поновно читање Михизових мемоара убедило ме је да је он далеко бољи приповедач него критичар или драмски писац. У тренутку кад ми је судбина била неизвесна, сусрет са овом књигом охрабрио ме је да преломим и нешто важно око лектире. Признао сам себи да у обилној српској литератури, коју бих волео поново да прочитам, не спадају превасходно приповедни текстови који се сматрају најбољим, односно антологијским. Испало је да имам жељу да само понеке од њих поново прочитам. Чешће сам пожелео да поново прочитам неке друге текстове у којима се нешто приповеда или у којима се нешто комента-

рише. Искрено говорећи, само део текстова са којима сам желео а се поново сусретнем спада у оно што се зове фиктивна књижевност, односно оно што би се могло назвати уметност речи.

Пре него израз *приповедање*, за лектиру коју сам пожелео да поново прочитам, више одговара израз *казивање*. Овај израз је шири. Обухвата и приповедање и много шта друго. Може да буде у прози и у стиховима. Ја сам га сузио само на прозу. Сви текстови којих сам се сетио могу се означити као казивање, али се не могу с пуним правом подвести под израз приповедање. Неки од ових текстова могу, евентуално, да буду схваћени као елементи ширих прозних приповести. Отуда и бављење њима спада наратологију.

После изласка из болнице, кад сам се дохватио слободе, али и компјутера, сачинио сам списак дела која су ми падала на памет. Колико се сећам, тај списак био је нешто шири од онога што сам га саставио у глави. У прављењу списка морао сам да направим известан ред. Испало је да је тај ред био хронолошки, дакле онакав по каквом се обично праве антологије. Добио сам овакав списак:

Свети Сава: *Житије светог Симеона; Тумачење стиха*
Теодосије: *Житије светог Петра Коришког*
Доситеј: *Живот и прикључења*
Вук Караџић: *Житије Ајдук-Вељка Петровића*
Милан Ђ. Милићевић: *Хајдук-Вељко учи брата о мегдану*
Прота Матеја Ненадовић: *Мемоари*
Лаза Костић: *Предавање у бечком Научном клубу*
Дум Иван Стојановић: *Најновији век Дубровника*
Марко Миљанов: *Предговори*

Милован Глишић: *Прва бразда*
Петар Кочић: *Јаблан*
Јован Дучић: *Путописи*
Бора Станковић: *Покојникова жена*
Момчило Настасијевић: *Запис о даровима моје рођаке Марије*

Иво Андрић: *Мост на Жепи*
Исидора Секулић: *Запис о Војводини*
Бранко Ћопић: *Башта слезове боје* (предговор)
Вељко Петровић: *Патријарх Бранковић и фелмаршал Бојевић*

Драгутин Гавриловић: *Заповест*
Милош Црњански: *Апотеоза*
Софија Зернов: *Очи које су Бога гледале*
Миле Милетић: *Клањање оцу Јустину*
Дејан Медаковић: *Милан Кашанин предаје дужност*
Борислав Михаиловић Михиз: *Лепиновац*
Меша Селимовић: *Иво Андрић и Милан Богдановић*

Владан Десница: *Људи старога кова*
Милутин Миланковић: *Ђачка љубав*
Александар Тишма: *Школа безбожништва*
Данко Поповић: *Књига о Милутину*
Миодраг Булатовић: *Излаз из круга*
Миле Медић: *Завештања Стефана Немање*
Александар Тишма: *Школа безбожништва*
Данило Киш: *Енциклопедија мртвих*
Борислав Пекић: *Године које су појели скакавци*

Гојко Николиш: *Коријен, стабло, паветина*
Вељко Мићуновић: *Московске године*

Према овом списку, у посебној фасцикли, одмах сам и груписао фотокопиране текстове. Учинило ми се да би оваква антологија неком читаоцу могла да буде и привлачна. Иако ми је одмах било јасно да би „официјелни“ антологичари тек једну трећину од ових текстова изабрали.

Као што се из овог списка може видети, не идем за укусом „официјелних“ антологичара. Али, право говорећи, не идем

ни за ставовима официјелних теоретичара књижевности, тј. за ставовима који књижевност изједначавају са уметношћу речи. Иако се и сам бавим теоријом књижевности, ипак никако нисам пристајао да се олако одбаци став Лазе Костића, изнет у књизи о Змају, да је поезија (а то значи књижевност) *записник* о нечему што се предтходно у уметнику збило. Што вернији записник, то лепша песма, говорио је Костић. Списак који сам навео показује да нисам само хтео да се још једном сретнем са изабраним прозним текстовима. Желео сам, исто тако да се сретнем и са текстовима који који говоре о интересантним догађајима. То су, по правилу текстови саопштени у виду записника о ономе што се већ у стварности збило. У првом реду, дакле, привлачили су ме сами додогађаји, а не сам начин на који су били испричани. Мада ни начин њихове обраде нисам занемаривао.

НАРАТОЛОГИЈА НА ДРУГИМ, НОВИМ, ОСНОВАМА

Кад је накнадно, изван болнице, истраживачки нерв почео да ради, природно је било да се подсетим и властитих теоријских решења који се тичу казивања, односно наратологије. Подсећања су водила ка закључку да сам и сам тој младој дисциплини давао извесне доприносе. Неке од ових доприноса издвајам. То су:

а) Уводни текст у књизи *Реч и корелатив* (1983), по којој је и сама књига добила име. Главни проблем овог текста јесте однос дијегезиса и мимезиса, односно непосредног и посредног изражавања. Дакле, изражавања путем речи, али и изражавања путем корелатива.

б) Одељак *Литерарна семантика* из књиге *Теорија белетристике* (1993, односно *Теорије књижевности*, 1997). У овом одељку су представљене и коментарисане главне теоријске оријентације у семиологији и различите могућности виђења прозног

казивања са становишта структуре знака и са становишта разних виђења врсте знакова.

в) Затим, истраживања из исте књиге у поглављу чији је наслов *Организовање на наративном нивоу (наратологија)*. Питање којим се ово поглавље бави може се парафразирати формулом: Како се прави наративни текст?

г) Најзад и текстови мојих интерпретација конкретних прозних дела које, како сам предвидео, треба да окупи моја књига *Наратолошка истраживања.*

Ово подсећање на моја теоријска решења тражило је од мене да учиним и нови корак у овој области истраживања. А то је практично значило да доведем у везу три врсте чињеница: а) доживљај из Болнице, б) властита теоријска решења, в) конкретне интертпретације појединих прозних текстова које сам претходно учинио.

Тај нови корак имао је сасвим конкретан резултат. Пре свега, он ми је омогућио да направим неку врсту антологије која се зове *Примери српског прозног казивања.* У предговору те антологије допунио сам, у ствари, своја претходна истраживања из области наратологије. Испало је да у теоријској концепцији коју сам изграђивао ова истраживања нису маргинална. Резултати саопштени у овом Предговору чине, у ствари, први део књиге *Наратолошка истраживања.*

Да би се, међутим, природа ових истраживања схватила, треба их ставити у одређени контекст. То значи да их треба схватити у склопу других мојих теоријских истраживања и решења, као примену тих решења у једној конкретној области. Треба, усто, имати у виду и да је за та теоријска решења карактеристична једна битна новина. Она се састоји у томе што сам се, уместо ослањања на поетику и реторику, како су претходни теоретичари превасходно чинили, у овим истраживањима ослонио на једну савремену дисциплину, семиологију. Семиологија не

негира искуства и сазнања поетике и реторике, али им додаје и многа нова.

Не би се могло рећи да сам у примени семиолошких идеја усамљен. Више је данас значајних и теоретичара и оријентација који полазе од сазнања семиологије. Али сам изгледа доста усамљен по томе што сам пошао од става да у семилогији постоје две основне оријентације: десосировска и персовска, везане за два „родитеља“ савремене семиологије: Фердинанда де Сосира и Чарлса Сандерса Перса. Прва од тих оријентација је лингвистичка, друга је филозофска; прва је дијадичка, (јер сва решења заснива у знаку броја два, односно на опозитним појмовима); друга је тријадичка (јер сва решења гради у духу броја три). За нека истраживања много је погоднија једна од тих оријентација; за друга истраживања погоднија је друга. У мојој књизи полазило се од става да ниједну од ових оријентација не треба одбацити, већ да се према њима треба односити као према комплементарним.

Кратко речено, у мојим наратолошким истраживањима присутна су оба смера у семиологији. Ова решења се приказују и третирају као комплементарна.

Семиологија је дисциплина која се бави знаковима. А кад су у питању знакови, ове две оријентације се разликују, пре свега, у два основна решења: а) у сагледавању структуре знака и б) и у одговору на питање какве врсте знакова постоје. У подразумевању тих двеју концепција и налазе се моји основни теоријски прилози наратологији.

На питање: којој од ових двеју оријентација треба дати првенство, мој одговор је: да су оне обе вредне, мада на разне начине. Ако би се било која одбацила много би се изгубило.

Знак, по де Сосиру, има две димензије: ознаку и означено. У области језичких знакова то значи: димензију речи и димензију онога што реч означава. Оваква концепција знака омогућује да се код литерарних дела обрати пажња на слој речи, али и на слој онога што је речима означено.

Знак, по Персу, тачније: по његовим следбеницима Огдену и Ричардсу, има три димензије: референт, референцију и симбол. Ова концепција има нешто у основи заједничко са оном првом концепцијом. То заједничко је ознака, симбол (односно у језику реч). Оно што се код де Сосира назива означеним, „разбија“ се у персовској концепцији на две димензије: на референцију и на објект (тј. на појам и на конкретни обејект на који се појам односи).

Пошто је, очигледно, шира, персовска концепција знака далеко је и погоднија да се од ње пође у разматрању природе казивања, него од оне десосировске. Десосировска дводимензионална концепција обухваћена је, бар донекле, оном широм концепцијом.

У поглављу *Литерарна семантика* поменуте моје књиге, износи се сазнање да се на свакој од одвих трију димензија персовске концепције знака могу стварати вредна дела. Нема књижевних дела која се могу у целини свести само на једну своју димензију. Али се међу њима могу уочити јасне разлике према томе како су оријентисане. На тој основи се међу свим делима, па и оним са мог списка, могу правити разлике бар у оријентацијама. Међу текстовима са тог списка јасно су идентификоване ове три „оријентације“: *Оријентација на објект, Оријентација на симбол* и *Оријентација на референцију*. Уместо ових „идентификационих назива“ ја сам истакао по једну главну реч као наслов за сваку од ових оријентација. То су: *Догађај, Реч* и *Прича*. На основу овог принципа разврставања, дакле разврставања према *димензијама* знака, текстови са наведеног списка овако су, накнадно, разврстани:

ДОГАЂАЈ

(Оријентација на референт)

Свети Сава: *Житије светог Симеона*
Теодосије: *Житије светог Петра Коришког*
Доситеј: *Живот и прикључења*

Вук Караџић: *Житије Ајдук-Вељка Петровића*
Милан Ђ. Милићевић: *Хајдук-Вељко учи брата мегдану*
Лаза Костић: *Предавање у бечком Научном клубу*
Дум Иван Стојановић: *Најновији век Дубровника*
Вељко Петровић: *Патријарх Бранковић и фелмаршал Бојевић*
Драгутин Гавриловић: *Заповест*
Милош Црњански: *Уз песму о Принципу*
Софија Зернов: *Очи које су Бога гледале*
Миле Милетић: *Клањање оцу Јустину*
Данко Поповић: *Књига о Милутину*
Дејан Медаковић: *Милан Кашанин предаје дужност*
Борислав Михаиловић Михиз: *Лепинац*
Меша Селимовић: *Иво Андрић и Милан Богдановић*
Борислав Пекић: *Године које су појели скакавци*
Гојко Николиш: *Коријен, стабло, паветина*
Вељко Мићуновић: *Москва*

РЕЧ

(Оријентација на симбол)

Прота Матеја Ненадовић: *Мемоари*
Марко Миљанов: *Предговори*
Јован Дучић: *Путописи*
Исидора Секулић: *Запис о Војводини*
Бранко Ћопић: *Башта слезове боје* (предговор)
Миле Медић: *Завештања Стефана Немање*
Данило Киш: *Енциклопедија мртвих*
Владан Десница: *Људи старога кова*
Милутин Миланковић: *Ђачка љубав*

ПРИЧА

(Оријентација на референцију)

Милован Глишић: *Прва бразда*
Петар Кочић: *Јаблан*
Бора Станковић: *Покојникова жена*
Момчило Настасијевић: *Запис о даровима моје рођаке Марије*
Иво Андрић: *Мост на Жепи*
Александар Тишма: *Најгора ноћ*
Миодраг Булатовић: *Излаз из круга*

После ових разврставања остаје ми, да на наредним страницама, коментаришем примењени поступак.

ТЕКСТОВИ РАЗВРСТАНИ ПРЕМА ПЕРСОВСКОЈ СТРУКТУРИ ЗНАКА

Текстови распоређени овде на основу персовске концепције знака разноврснији су од од текстова који би могли бити разврстани на десосировским основама. Они не заобилазе ни димензију означавајућег ни димензију означеног. Али не запостављају ни оријентацију на текстове који су оријентисани и ка референту (тј. објекту).

Оправданост оваквог разврставања треба да потврде следећи коментари.

а. *Коментари текстова из оријентације на објект*

Сви текстови у групи *Догађај*, који су овде окупљени, не могу у пуној мери да буду репрезентативни за ову оријентацију. Али неки од њих очигледно јесу.

Никад се нисам посебно интересовао да дознам ко је Софија Зернов и да ли је још неки текст написала. Запамтио сам је и издвојио по томе што је веома јасно представила један догађај

из историје српског народа. То је онај чин који се збио између Владике Николаја Велимировића и немачких стражара у бечком затвору у којем је Владика био смештен. Схватање онога што се тада збило подразумева и историјски контекст. Владика је у затвору; представници сила зла су у положају да ликују. Управо тада му и постављају питање: мисли ли и сада да има бога? Очи у очи суочен са силама зла, Владика се показује у свој величини, људској и светачкој. Догађај осветљава у истом чину и Владику и представнике сила зла, затворске стражаре. Текст Софије Зернов је, у ствари, само записник о ономе што се у том тренутку збило. И на овај текст се могу односити речи Лазе Костића: „Што вреднији записник, то лепша песма".

Нешто се више може сазнати из текста адвоката Милетића о његовом писцу. Из самог његовог текста се види да је овај београдски адвокат из грађанског света био и пријатељ оца Јустина Поповића. Овај текст сам запамтио по томе што бележи један редак догађај: како је поштовалац оца Јустина пренео архимандиту манастира Кареје поздрав од оца Јустина Поповића. Његов сабеседник, који је накнадно схватио ко га, у ствари, поздравља, устао је и поклонио се. Тим чином је показао да се клања и преносиоцу поздрава, али да се, пре свега, клања и самом пошиљаоцу поздрава, оцу Јустину. Па и даље: показао је да се клања величини свештеничког и књижевног дела оца Јустина. Потпуно разумем гест овог црквеног лица, о коме ништа не знам. Јустин Поповић, чија дела имам, много пута ме је задивио својом списатељском и људском величином. И сам сам много пута осетио потребу да му се, као подвижнику, поклоним.

Иза ових „записника" о догађајима везаним за Владику Николаја и Оца Јустина постоје писани трагови. Не знам да ли такви трагови постоје и за оних анегдота које се доносе на чело поглавља. Упркос томе верујем да оне ипак погађају основни карактер личности које кратко представљају. Нисам једини који воли да чита или да слуша анегдоте о познатим личностима.

Био сам у прилици да чујем (а не и да прочитам) анегдоту о једном догађају који се тиче Црњанског. Чуо сам је, у некој прилици, од Станислава Живковића, универзитетског професора

из Букурешта, стручњака за српску књижевност, пореклом из Темишвара. Ишао овај Живковић у Нолит, тамо затекао Црњанског у разговору са домаћинима. Велики писац на Живковића уопште није обраћао пажњу, чак ни онолико колико је пристојност захтевала; стално је био окупиран разговором са саговорницима. Ништа му није значило ни то што су се домаћини према Живковићу односили са уважавањем. Тако је било све док није пала кључна реч, реч Темишвар. Црњански је наједном схватио да је Живковић из Темишвара, да је рођен у граду његовог ђаковања. Одмах се променио и смер разговора. Од тада је само обраћао пажњу Живковићу; тачније: интересовао га је само Темишвар. Све друго је било мање важно.

Анегдота има разних. Многе се од њих, а нарочито оне шаљиве, препричавају. Једна, кратка, и овде је донета: она о Николи Пашићу и мосту. На анегдотама се граде и крупна уметничка дела. Зна се да је у основи Стендаловог романа *Црвено и црно* један новински извештај са суђења. На основи анегдоте коју му је испричао Пушкин, Гоголь је направио велико дело светске литературе, роман *Мртве душе*. Марко Миљанов није развијао анегдоте у сложене приповедне текстове. Своје чувене *Примјере чојства и јунаштва* сачинио на анегдотама. Оне су подједнако грађа и за историју и за литературу.

Нисам видео да у антологијама наше приповедачке прозе ико ставља неки од текстова Милана Ђ. Милићевића. И ја о овоме писцу мислим као о значајном етнографу, а не као о приповедачу. Па ипак мислим да из његовог *Поменика* бар један текст треба издвојити и ставити га међу најзначајније приповедне текстове. То је онај који говори о томе како је Хајдук-Вељко учио брата Милутина да изађе на мегдан искусном Турчину. Вероватно се искуства и знања о вођењу мегдана предају млађима. У овом случају смо, међутим, доведени у ситуацију да се суочимо са нечим што је више од обуке. Да би се ова истинита приповест у пуном смислу доживела, важан је контекст, важни су актери. Хајдук-Вељко, болестан, брата шаље у неизвесност, можда у погибију: на неки начин преузима одговорност за његов живот. А

чини тако јер му је нешто важније и од братовог живота. А то је осећање националне части и достојанства.

Књижевник Вељко Петровић важи као добар приповедач. Написао је и објавио око 250 приповедака. Неке од њих би сигурно биле прихваћене као добре и по највишим критеријима. Па ипак ми се од свих његових приповедака највише свидела она о Патријарху Бранковићу и аустријском фелмаршалу Светозару Боројевићу. Ту причу није испричао сам писац, Вељко Петровић. Њу је испричао (тачније пренео као записник, препричао), али као причу чика Вељкову, Борислав Михаиловић Михиз у својим *Мемоарима о другима*. Михиз је једно време, у младости, био асистент Вељка Петровића у Народном музеју у Београду, па га је добро знао и запамтио. И ја сам, неколико пута у животу, био у прилици да уживо слушам чика Вељка. Први пут је то било његово предавање о Лази Костићу у великој сали Матице српске; други пут је то била његова реч у Галерији Матице српске, приликом отварања неке изложбе; трећи пут је то било у редакцији Дневника – тада сам са другим колегама гутао његове речи када је, нама новинарима, који смо се сви окупили око њега, нешто причао, не сећам се више ни шта. Био је ненадмашан усмени приповедач. Уверен сам да је Михиз лепо пренео и речи и гест великог усменог пиповедача. Оно што је у тој приповести непоновљиво – то је оно што се у Карловцима истински збило између два Србина на кључним местима у Аустро-Угарској: патријарха Српске православне цркве и аустријског фелдмаршала. Приповедач, чика Вељко, овде је дат у другом плану. У првом је плану догађај са својим актерима.

За личност Вељка Петровића посредно је везан још један незаборавни догађај, описан у првој књизи мемоара Дејана Медаковића *Ефемерис*. То је био случај када је Милан Кашанин, до краја Другог светског рата управник Народног музеја у Београду, предавао управу новом управнику Музеја Вељку Петровићу. Нове власти су знале како да промену на челу ове важне националне куће изведу. Милан Кашанин и Вељко Петровић су 1927. године били објавили заједничку књигу *Ликовна уметност у Војводини.* Пре свега на основу те књиге обојица су стекла глас

позваних да суде о ликовној уметности. Кад се деси да један позвани смени другог позваног, то не боде тако очи. То су добро знале нове власти, комунистичке, које су смену извеле. Милан Кашанин, који је 1928. стекао докторат из историје ликовних уметности, још пре рата постао је управник Музеја кнеза Павла. Зналци га сврставају међу најзначајније српске музеологе. Медаковић, који је по струци био историчар ликовних уметности, разумевао се у овај посао. А знао је и природу смене та два човека на истом месту у одређеном историјском контексту. Медаковић је у више наврата покушавао да се оствари као прозни писац. Успело му је то највише у овим мемоарима. На једном месту у њима испричан је и описан догађај смене власти у Београду, посебно у националној институцији првог реда, у Народном музеју. Нарочито ми се урезала у сећање Кашанинова предаја управничког места Петровићу. Оно што је у тој причи стварно велико, то је човек Кашанин. Приказом геста који је свргнути управник учинио, он се представио у свој својој величини. (Био сам, као члан редакције Летописа Матице српске, у прилици да седим за истим столом и да разговарам са овим човеком, једним од највећих Срба. Да поменем и како, на једном свом предавању о Кашанину, у Библиотеци Карловачке гимназије, нисам могао да задржим сузе кад је требало да нешто кажем о томе шта су овом човеку нове власти приредиле).

Борислав Пекић је написао доста књига имагинативне прозе. Многе од његових приповедака или одломака романа антологијске су висине. Чини ми се, ипак, да је у његовом приповедању по много шта могло да буде краће изражено. Од свих књига овог великог писца највише су ми се свидела његова мемоарска казивања у књизи *Године које су појеле скакавци.* А међу њима, највише ми се свидео детаљ у којем Пекић говори о томе како му је суђено. Пекић се није жалио на некоректност судија. По његовој причи судије радиле свој посао онако како је у тим приликама било нормално. Оно против чега се он, као младић, бунио то је била сама нова комунистичка власт која је нове односе наметала. Велики писац се и у тим казивањима показује

и као велики човек. Ови Пекићеви мемоари су записник о једном човеку који у конкретним колностима има људску величину.

Много шта би се од великог писца Меше Селимовића могло узети за ову антологију казивања. Мени се посебно допао један део његових успомена које се односе на понашање чланова делегације југословенских писаца у Италији, посебно приказ карактера двојице од њих: Ива Андрића и Милана Богдановића. Приповедач Селимовић, и човек Селимовић, имао је разумевања за понашање и једног и другог свога пријатеља, Андрића и Богдановића. Велики човек имао је, у ствари, велико разумевање за човека. То се и у његовим романима види.

Оријентација на објект – то је оно што чини основе мемоарске литературе. Мемоари се радо читају ако говоре о интересантним људима и ако приказују важне и интересантне догађаје. За српску литературу они су посебно важни. На челу ове врсте казивања треба ставити Доситејеве мемоаре *Живот и прикључења.* Доситеј је пре свега због њих, још за живота, уважаван као велики писац. Тек је у 20. веку откривено је да и пре Доситеја Обрадовића постојао један значајан писац мемоара, Симеон Пишчевић. Пишчевић, који је рођен у Шиду, прво је био аустријски официр, а после сеобе у Русију, тамо је постао и генерал. На руском је оставио и своје мемоаре потомству. У деценијама које су следиле, незаобилазна су двојица других писаца мемоара: на пример Герасим Зелић и Прота Матија Ненадовић.

У овој књизи *Примера* обраћа се пажња на Лазу Костића кога као мемоаристу ретко ко помиње. Међу његовим мемоарским записима мени је посебно значио Поговор његовом првом филозофском делу *Основи лепоте* (1880). У самом том тексту најзначајнија је Костићева причу о његовом предавању у бечком Научном клубу. И прича о том догађају много говори о атмосфери али и о самом Костићу. А прича је, по много чему, архетипска. Усуђујем се да је отргнем из незаборава.

Мемоарска проза се у 20. веку и касније намножила. Жао ми је што ми простор не дозвољава да у ову књигу примера донесем одломке из књига *Коријен, стабло, паветина* Гојка Нико-

лиша, односно *Московске године* Вељка Мићуновића. Или бар неки одломак из мемоарских казивања Драгана Недељковића. Само их помињем да бих преко њих подсетио на вредности српске мемоарске литературе.

Српска прозна књижевност не почиње са мемоарима. Али ипак почиње са казивањима која спадају у оријентацију на објект. Почиње, дакле, још у нашем зрелом средњем веку, са једним посебним жанром, са житијима. Модел тога жанра установио је Свети Сава у *Житију св. Симеуна*. Врхунац тога жанра чине два житија: Доментијаново *Житије Светог Саве* и Теодосијево *Житије светог Саве*. Милан Кашанин је ова дела с правом поредио са најбољом романескном прозом. Са фиктивном романескном прозом она има стварно нешто заједничко: а то су историјске личности. У овој антологији се, уз дело Светог Саве, доноси један репрезентативни пример ове житијне врсте литературе. То је *Житије светог Петра Коришког* од Теодосија. Овај житијни спис је велико дело у кратком облику. Доживљавам га као понос наше литературе. Треба стално имати у виду да је природа овакве врсте прозног казивања одређена и самом њеном сврхом. По правилу су житија писали црквени људи за црквене потребе. Због тога је за овај модел казивања однегован и посебан дискурс, дискурс црквеног језика. Историјске појаве и личности су приказиване преко тога језика, а сам језик је регулисан црквеном догмом. Природа сваког дискурса, па и овог, најбоље се разазнаје преко неких детаља. Па ипак, одлучујем се да ово ремек-дело придружим текстовима оријентисаним на референцију, где свакако доминирају текстови што репрезентују фиктивну прозу. Имам утисак да је ово дело ипак више приповест него што је историја.

Један од првих историјских романа и у руској и у српској литаратури, *Житије Петра Великог,* у две књиге, писано је на руском језику, али га је писао Захарија Орфелин, Србин, један од највећих припадника нашег народа у 18. веку. Орфелин је своје дело посветио руској царици Катарини, а у њему је представио цара Петра Првог, једну од највећих личности целокупне руске историје.

Ова романсирана биографија је истовремено писана као монографија, па може да се сматра и научним делом. На сличан начин, као романсирана монографија, писано је у 20. веку једна од најчитљивијих историјских штива *Мехмед-Паша Соколовић* Радована Самарџића. Оба наведена дела могу се, с правом, схватати и као научна дела, али и као литерарна дела, јер имају и карактеристике и једног и другог жанра. А како ћемо их схватати зависи од тачке гледишта са које им прилазимо. На жалост, због простора, ни из ових дела нису се овде нашли одломци.

Текстови оријентасани на објект, кратко речено, могу да имају својства уметничког приповедања. Да ли ћемо их и колико схватати као уметничка дела, зависиће од тога колико се могу одржати ако се на њих гледа и са естетске тачке гледишта. А то значи: колико се могу уклопити у поредак оних уметничких дела која се сматрају несумњиво уметничким.

Оријентација на симбол (тј. на реч).

Сва приповедачка дела састављена су од речи, од језика. Па ипак се међу њима могу посебно издвојити они делови који су посебно оријентисани на главно средство казивања, на реч. Бити оријентисан на симбол, то јест на симбол као на димензију знака, то у књижевности значи ослањати се превасходно на реч као на основно средство казивања. Али то може да значи и бити оријентисан на преиспитивање моћи речи. Помоћу речи и помоћу језика се комуницира. Али речи нису и не морају да буду једино средство комуникације. О томе сведочи семиологија. У мојој поменутој студији *Реч и корелатив* показује се како се успешно може саопштавати не само речима, већ и корелативом. О могућностима саопштавања/изражавања путем речи могу много да кажу и овде сакупљени текстови под називом *Реч.* (А текстови су бирани као примери који, по себи, много шта од моћи речи могу да илуструју).

Међу народним приповеткама овде су изабране три за које се може рећи да им је реч, језик, комуникација главни про-

блем. То су приповетке *У цара Тројана козје уши, Немушти језик* и *Еро и Француз*. У извесном смислу оне могу да буду и увод у проблеме везане за реч и ка комуникацију опште. А такође - могу се схватити и као увод у разумевање природе текстова који ће затим следити.

Први текст, који у фокус разматрања узима реч и њено значење, јесте текст Светог Саве из *Законоправила* посвећен изразу *Господе Боже наш, помилуј нас*. Може се казати да тим текстом почиње херменеутика код Срба. А сам текст сведочи да ова дисциплина почиње на величанствен начин. Овај текст може се схватити и као први наш есеј. А есеј, есејистички коментар, израз је и једног жанра али и једног вида прозног казивања. Есејистичким коментарима прожета су и многа прозна дела. Нека од њих су, као примери, овде донета.

Реч може посебно да делује са позорнице. Овде су донесена два чувена монолога: монолог којим се, као прологом, отварају збивања у Држићевом *Дунду Мароју* и Миткин монолог из *Коштане* Боре Станковића. Уз Миткин монолог дати су и делови који чине корелатив самог монолога.

На моћ речи се посебно ослања Орфелинова посвета руској царици Катарини Великој. Њоме почиње двотомна књига *Житије Петра Великог* Захарије Орфелина (1772). Посвета је писана да би се речима отворио пут до срца моћне царице. Орфелин је своју главну и најобимнију књигу о руском цару писао на руском језику да би књигом, графичким прилозима али и написаним речима, приволео моћне руске владаре да помогну једнородној и једноверној браћи Србима.

У српској теоријској литератури постоји и једна речита синтагма која успешно може да замени израз уметност речи. То је израз Љубомира Недића, са краја 19. века, који је аутора видео као *човека у књизи* а књижевност дефинисао као *сложај речи*. Да управо сложај речи може да буде оно највредније у прозном казивању то могу да посведочи и књига *Мемоара* проте Матеје Ненадовића. Главни део те књиге чине протина сећања на историјска збивања у којима је учествовао као један од првака у Првом српском устанку. Ова протина казивања писана су за наук по-

томству, а не да буду уметничко дело. Као уметничко дело дуго нису ни била запажена; не помињу се, на пример, у Скерлићевој *Историји нове српске књижевности* (1914). На књижевну вредност те прозе указао је између два светска рата Ђорђе Јовановић у тексту *Епска истина проте Матије Ненадовића.* Временом се потврдила истина да су баш Протини *Мемоари* једна од најзначајнијих српских прозних књига у 19. веку. Оно што се у овој књизи посебно издваја то је њен предговор. Предговор је, прича се, саставио његов син Љуба Ненадовић, који је и сам писац некада чувених путописа: *Писма из Италије*. За овај део протине књиге је карактеристично да се у њему не причају догађаји, већ да се они коментаришу, над њима и њиховим значајем се размишља. Другим речима, и у њима је уграђена извесна есејистичка компонента.

Најближи овом примеру јесу два предговора Марка Миљанова. Они су донесени у књизи *Јесен ратника* коју је приредио Ђуза Радовић за едицију *Српска књижевност у сто књига*. Први је *Предговор изгубљеним песмама* а други је предговор *Примерима чојства и јунаштва.* Несумњиви аутор ових текстова, војвода Марко Миљанов, истакнути је ратник, који се касно описменио. Миљанов је остао запамћен и као неко ко је најбоље формулисао етику чојства и јунаштва Црногораца и свих Срба. Најмање је Војвода Марко тежио да буде уметник речи. Али оно што сам у болничкој соби желео да поново прочитам, то нису биле Војводине приче, већ управо ове војводине речи које су изречене у оне четири странице његових предговора двема поменутим књигама. Војвода је био шкрт на речима. Бирао је само оне које је морао да каже.

Међу најдрагоценијом мемоарско-историјском литературом насталом у 19. веку код Срба спада обиман текст католичког свештеника Дум Ивана Стојановића *Најновији век Дубровника.* Тај текст је био додатак познатој књизи Ивана Кристијана Енгела, аустријског историчара, *Дубровачка република*, која је први пут објављена 1808. године. Дум Иван, као католички свештеник, познавао је сваку кућу Дубровчана, знао је Дубровник изнутра. Био је дакле квалификован да допише Енгелову књигу за

готово читав један век најновије историје града. Па ипак се дум Иванов однос према свом родном граду може најбоље доживети у његовом тексту *Разговор* између неколико дубровачких личности. Овај текст је прављен по моделу Платонових дијалога. За дум Ивана се одавно говори као о великом човеку. Почетак овога разговора сведочи да је он покаткад бивао и велики уметник речи.

Црногорци су, српском народу као целини, подарили највећу песничку личност: Петра Другог Петровића Његоша. У прозном казивању, међутим, међу најзначајније треба издвојити два народна првака: владику Петра Првог и кнеза а потом и краља Николу Првог. Немајући јача средства владања својим Црногорцима, Његошев стриц, Петар Први, ослањао се на моћ речи. Због тога су остале незаборавне његове посланице. Једна од њих, упућена заједно Црногорцима и Брђанима, овде се доноси. Његов потомак, Црногорски кнез а потом и краљ Никола Први Петровић Његош, бавио се и лепом литературом. Писао је песме, драме; недавно је откривено да је написао и један роман. Тешко би се могло рећи да је у тим областима посебно интересантан. Оно по чему би требало да буде посебно запамћен јесте књига *Говори,* у којој су сабрани текстови које је писао као државник (кнез и краљ), то јест као одговоран човек, на челу народа своје државе. У књизи су сабрани његови текстови разне врсте, од говора до телеграма. Ова врста текстова се обично ставља у антологије реторике. Текстови те врсте се понекад могу наћи и као цитати у историским романима какве су, на пример, писали Михаило Лалић или Добрица Ћосић. Никола Петровић Његош, као државник и уметник речи, само се фалсификатом може изоставити из српства и из историје српског народа. Од бројних његових кратких текстова у овој књизи *Примера* узета је његова проклamација *Мом драгом народу* из 1913. и телеграм (унуку) Александру из 1914. године поводом ослобођења Београда.

Из овог времена потиче и још један текст. То је она чувена наредба мајора Драгутина Гавриловића из 1915. године својој јединици која је бранила Београд. Виђао сам је у антологијама-хрестоматијама реторских текстова, тј. беседа. Реторика је

дисциплина која учи како се слушаоци убеђују у нешто или на нешто наговарају. Уз реторске текстове иде и став да су они засновни на „лажној речи“. Међутим, уз ову наредбу мајора Гавриловића никако не би могла таква квалификција да се употреби. Не звуче ни лажно ни намештено речи из заповести: Врховна команда је избрисала наш пук из бројног стања. Ви више не морате да бринете за своје животе; они више не постоје. То нису и не могу да буду речи беседника. Оне су цитат из „записника“ о нечему што се прво збило у мислима, па су после мисли преточене у речи, па су се затим ове речи претварале у стварност. Много пута сам читао ову наредбу. Пожелео сам да је прочитам још једном. Волео бих да је, макар у овој мојој књизи, прочитају и други. Давно сам у вези са овом наредбом прочитао један важан текст у неким новинама, а новине нисам сачувао. У чланку је писало да су у Првом светском рату постојала два мајора, који су имали исто име, и исти чин, који су дакле имали исту вербалну ознаку: мајор Драгутин Гавриловић. Могли су се, евентуално, разликовати по средњем слову, тј. по имену оца. У поменутом новинском тексту и онај други мајор представљен је као храбар официр. Из текст је постало очито да оно што је рекао један човек, могао је да каже и други. Али само једноме од двојице имењака десило се да изговори оне бесмртне речи. Овим поводом подсећам се француске химне, *Марсељезе*. Њен аутор, Роже де Лил, познат је само по овој песми. Догађај сведочи да је њему, човеку из народа, било је дато да изрази нешто чиме ће Французе дизати на ноге већ више од двеста година. Нешто се слично десило и са Владаном Ђорђевићем, аутором српске химне *Боже правде.* Невелик песник у другим делима, проговорио је као велики у тексту српске химне.

Млади књижевник Милош Црњански духовно се формирао у Првом светском рату. Постао је један од највећих уметника речи међу Србима. У тексту *Реч и корелатив,* из моје истоимене књиге (1983), показао сам да је Црњански умео да направи један од најоригиналнијих текстова српске књижевности, *Апотеоза*. Учинио је то на парафрази здравице: *Господо, једну пијану чашу, Банату!* Све што је у том тексту речено дограђено је на

смисаоној парафрази те реченице. Додавано је, затим, дуж текста, на парафрази парафразе, па на парафразираној парафрази. Песник који је умео да састави ову *Апотеозу*, могао је своју вештину да покаже и у другим делима. Практично, свуда је био уметник речи. У овој књизи *Примера* могли би се наћи и многи други текстови Црњанског, не само из романа, него из његових мемоарских текстова, као што су на пример *Амбахаде* или из књиге о Микеланђелу. Али ова књига је оријентисана да доноси изразите примере, а не да писце вреднује.

На време Првог светског рата може да подсети и текст младог Иве Андрића, доживљен у затвору, којим се завршава његова прва књига, збирка песама у прози *Ex Ponto*. То је онај чувени *Епилог*, који долази на крају искушења. На питање Свевишњег, а после спознаје живота у свету у коме живимо: „Хоћеш ли да усниш сине мој?“ следи одговор: „Не оче, идем да живим!“

Иво Андрић, који је почео стиховима, а најпре се огласио збиркама песама у прози, дакле као уметник речи, потврдио се највише као уметник приповедања, посебно у збиркама приповедака и у чувеним романима. То би у терминологији коју заступам значило да је предност над речима давао изражавању путем корелатива. У његовој заоставштини, међутим, остала је једна посмртно објављена збирка записа, у којој се он опет показао као уметник речи. Један од његових раних записа је општепознат: зове се *Лица,* онај који почиње реченицом: *Звезданог неба и људског лица човек се никад не може нагледати*. Из његових дела могло би се повадити мноштво сличних заиса. Своје велике приповедачке творевине градио је и на оваквим деловима; њима је прожимао и своје велике романе. Другим речима, моћ речи је стављао у службу моћи корелације.

Постоји и један вид прозног казивања који наратологија идентификује као *опис*. У текстовима те врсте описује се неко стање, свеједно да ли је у питању човек или предео. Обично су описи везани за статична стања, односно за статичне мотиве. И у српској литератури постоји једна приповдна врста која се зове путописна проза. Као што и назив говори, ова литература се са-

стоји првасходно од описа. Опис, међутим, може да буде и прозрачан: дакле верно описивање онога што се види. Али може бити дат кроз призму субјекта који приказује. Тада вредност описа зависи превасходно од моћи субјекта приказивача/описивача. Сви субјекти не могу у истом објекту исто да виде. Све зависи од природе субјекта.

Међу најбољим српским путописима спадају они које је писао Јован Дучић, а они су сакупљени у његовој књизи *Градови и химере*. Дучић је био и песник описних песама. Али његове описне песме су по правилу прерастале у симболе. На тој основи је и изградио једно од највећих песничких дела које имамо. Слажем се ставом Миодрага Павловића да би он у свакој литератури био велики песник. Дучић се може узети и као пример уметника речи, у оном смислу у коме је то Маларме. Он је и један од највећих српских писаца путописа, путописне прозе. Дучић песник, путник, државник, мислилац испољио се понајвише у овим путописима. Они нису само описи путовања, како се у овој врсти литературе обично чини, већ су и прилика аутору да поводом страних градова и земаља размишља и казује. Дучићеви путописи – то је оно што је прошло кроз призму великог песника, бирана реч великог човека. Дучића великог прозног писца овде представља један од одломака његовог путописа из Палестине.

Данас најаутентичнији песник православне оријентације у Срба, Слободан Костић, учинио је нешто слично у својим путописима, сакупљеним у књизи *Путник* (2010). У овој антологији примера прозног казивања доноси се Костићева реч о Хиландару. Велико српско историјско културно и религијско добро, у тесту добија обасјање кроз дух и реч православца. И ова димензија значајна је компонента у духовној вертикали српског народа.

Као што су Дучићу стране земље и предели били поводи да се изрази као путописац, тако су му и мотиви јабланова, сенке или морске врбе били само *поводи* да се изрази као песник. Наратологија, која се бави приповедним текстовима уопште, често ову врсту текстова представља као њихов део, а најчешће их карактерише именом *коментар*. За разлику од приповедања дога-

ђаја, овакав вид казивања може се појмити и као нешто посебно. За тај вид казивања употребљава се израз коментаторска проза. Оваква проза у основи није исто што и причање догађаја. То је промишљање већ испричаних догађаја. Акценат је на коментару, на речи и мисли, а не на догађају. На тој основи и грађен је роман Владана Деснице *Пролећа Ивана Галеба*. Није грешка ако се се та врста литературе доведе у везу са есејем.

Есеј – то је цео један жанр који се на том моделу гради. Ђерђ Лукач у *Есеју о есеју* изнео је став да је суштина есеја да се пише поводом. Исидора Секулић, на пример, била је и цењени прозни писац. Из те области постала је чувена њена књига *Хроника паланачког гробља* (1940). Па ипак се она не сматра врхунским приповедачем. Али се сматра врхунским есејистом. То значи да је она нашла свој највиши прозни домет у есеју. У овој антологији доноси се цео њен есеј о сликарству Милана Коњовића. Многи сликари су сликали мотиве из Војводине, а многи писци о њој писали. У есеју о Коњовићу Исидора Секулић је мотив Војводине пропустила кроз призму свог коментара. А сам коментар је градила, поводом Коњовића, на својој тачки виђења Војводине.

За потврду тезе да је књижевност превасходно уметност речи у српској литератури најбољи је пример Данило Киш. Киш је био посебан феномен по томе што је изванредно знао два матерња језика: мађарски и француски. Истицан је често као преводилац посебно са ова два језика. Па ипак је сам Киш сматрао да може да се уметнички изражава само на свом матерњем, српском. И у томе је био ненадмашан. Многи људи, на пример, умеју да свирају на виолини. Само су неки од њих виртуози. Киш је био језички виртуоз.

Честа Кишова тема јесу страдања јунака стаљинистичког система. О истој теми могли смо да читамо и мемоаре генерала Горбатова, Карла Штајнера, Надежде Мандељштајм. Адекватна литература код нас посвећена је Голом отоку. О томе је посебно писао некадашњи заточеник и сведок Драгослав Михаиловић. За ова сведочења могао би се употребити израз: литература из прве руке. А у складу са персовском концепцијом знака, ова врста ли-

тературе могла би се довести у везу са оријентацијом на референт.

Киш, познато је, није преживео нацистичке и стаљинистичке логоре; нема о њима искуство из прве руке. Са те тачке гледишта његова литература је другостепеног карактера; она је, по свом карактеру, металитература, надоградња на већ постојећу литературу. Као што је Бодлер лепотом стихова надокнађивао преокупације ружним, тако је и Киш чинио у својој литератури. Правио је надградњу на постојећој литератури, дозиђивао на њој нове спратове вештином уметника речи. Као пример уметности речи, овде је из *Енциклопедије мртвих* донета приповетка *Посмртне почасти*. Сведочи чему све реч може да послужи.

У српској литератури постоје и два необична текста која су посебно интересантна јер се баве самом природом комуникације, односно природом комуницирања., свеједно да ли вербалном или невербалном. Један од тих текстова *Људи старога кова* је приповетка Владана Деснице, а други је одељак из мемоара Милутина Миланковића *Ђачка љубав.*

Приповетка Владана Деснице на најлепши начин показује како језик, својим својствима, може да буде завеса која субјекта одваја од објекта, односно истину од стварности. Колико знам, Хусерл који се бавио овом темом, није могао да наведе ниједан пример онолико убедљив као што то чини Десничина приповетка. Исти догађај се у њој приказује и види са аспекта два језика: правног и свакодневног.

Текст *Ђачка љубав* Милутина Миланковића такође представља најбољи пример за илустрацију невербалне комуникације. То је цела једна лепа љубавна прича о односу двоје младих који се одвио без речи. У *Зони Замфировој* Стевана Сремца, главни јунаци љубавног романа, Зона и Мане, ипак и речима комуницирају, мада изговарају минималан, скоро занемарљив број речи. То је дало прилику великом редитељу, Здравку Шотри, да направи вредан филм и да у њему, оно што је остало непокривено језичким слојем, изрази филмским језиком. Миланковић је отишао корак даље. Велики научник показао се и као ненадмашни приповедач о једној свакодневној а ипак изузетној теми: о

љубавној комуникацији без речи једног младића и једне девојке. Лепо се може видети како се права комуникација може одвијати и погледима и гестовима, а не само речима; поруке погледима и гестовима могу се лако превести на речи.

Један од највећих теоретичара двадесетог века, Михаил Бахтин, у својој књизи *Проблеми поетике Достојевског,* открио је једну посебну појаву у комуникацији. Он је њу назвао *двогласна реч*. Такав начин казивања карактеристичан је за Достојевског. Јунак романа Достојевског, по Бахтину, нешто говори, а кроз његово говорење, осећа се да он истовремено полемише са физички отсутним лицем. Меша Селимовић, за кога знамо да је био велики поштовалац Достојевског, умео је да се служи и двогласном речи. О томе може најбоље да посведочи прва глава његовог романа *Дервиш и смрт.* Већ у првој реченици овога дела, приповедач и главни јунак романа изражава колебљивост, премишљање, сложену личну ситуацију.

Бранко Ћопић био је превасходно приповедач. Све је претварао у причу; чак му и песме имају прозну структуру. Међу његова најбоља дела убраја се *Башта слезове боје*. А у тој збирци приповедака ипак је памћења вредан посебно њен увод. А то је, у ствари, његово писмо Зији Диздаревићу, другу из младости, који је уморен у Јасеновцу. Бранко Ћопић, који је био Титов партизан, још у првим годинама после рата осећао се превареним у односу на своје младалачке идеале. Давао је о томе знака у својим сатиричним причама, због којих је био и оштро прекорeван. Његово писмо Зији Диздаревићу није уметност речи у оном смислу у којем то јесу текстови Данила Киша, његовог млађег савременика. То је речити крик човека чији су идеали изневерени. Због тих изневерених идеала овај уметник је извршио и самоубиство. Али је бар оставио трага о томе шта га је највише болело.

Двадесети век се за Србе трагично завршио. Разбијени су политички, додедени су дотле да се боре за сам опстанак. Морали су да се сете и оног најважнијег у њиховом идентитету; да прави ослонац траже у језику. У то време је настала књига једног прогнаника из Книна, књижевника Мила Медића, *Завешта-*

ња Стефана Немање. Медић је јунаку ове књиге, Стефану Немањи, ставио у уста властите мисли о земљи, крви, гробовима и костима, небу и звездама, црквама, државама, књигама и писмима, песмама и свиркама, српским именима, крсним славама, а посебно о језику. Чинио је слично као што, на пример, Добрица Ћосић, у *Времену смрти* чини са речима својих јунака, познатих историјских личности. Да би био убедљив, и Медић је евоцирао и време али и и глас свога јунака. Пуно је сведочења о томе како је много наших савременика поверовало да су текстови *Завештања* стварно реч Немањина.

Мука са речима. Тако се зове једна позната књига Милована Данојлића. Сви текстови у овом делу књиге бирани су тако да могу да илуструју ту велику моћ и ту велику муку човекову. Без речи се не може, али је и с њима мука. О томе нас свакодневно убеђује језик - једно од највећих и најјачих средстава које је човек створио и којим располаже.

Оријентација на референцију

У теоријској литератури о књижевности одавно је у употреби израз фиктивна проза (или проза фикције) у разним комбинацијама. Та врста прозе се разликује од оне којом смо се досад бавили. За фиктивну прозу је карактеристично да приказује оно што може да личи на реалност, али и не мора. Од Аристотела у оптицају су формулације да поезија (тј. књижевност) приказује оно што је вероватно и могуће. Од барока и романтизма сматра се да је нормално и да уметност приказује и оно што је невероватно и немогуће, што је, дакле, само пројекција фантазије. Са становишта односа истине и уметности вреди имати на уму и реч Мариа Варгас Љосе да је уметност лаж која говори истину.

Постоји и једна наша вредна теоријска концепција која овај проблем објашњава. То је концепција Ива Тартаље. Тартаља

је на јасно постављено питање: *шта уметник стварно чини*? дао и јасан одговор који гласи: *уметник дочарава*.

Између фиктивне прозе и оне коју смо коментарисали у виду *оријентације на објект* и *оријентације на реч* може се правити разлика помоћу поређења које знамо из области ликовне уметности. Никоме, на пример, не пада на памет да објекте као што су овца, крава, кишобран или писоар сматра уметничким делима. Али кад се ти објекти нађу на некој ликовној изложби, онда се сугерира став да и њих треба појмити као уметничка дела. Такви потези су већ чињени (Марсел Дишан) и они нису остали без ефекта. Познат ми је и један новосадски случај. Један млади песник, уместо песме коју на књижевној вечери хтео да прочита, пронашао је у џепу папир са списком ствари које му је мајка дала да купи. Снашао се, па је, уместо песме, прочитао тај списак. Испало је да је тако оставио јачи утисак него да је прочитао најбољу песму.

Сигурно да има смисла правити разлику између онога што се може издвојити као уметност у најужем смислу, од уметности у ширем смислу.

Проза коју називамо фиктивном свакако је прављена са уметничким претензијама. Ако не успе као уметничка, ни другачије не вреди. Таква врста текстова по природи се разликује од историографских, мемоарских или уопште текстова грађених у ванлитерарне сврхе. Она свакако чини језгро уметничке прозе. Обично антологије приповедака подразумевају скуп дела такве врсте. У овој антологији се таквих дела могло наћи знатно више, него што их је овде донето. Али циљ ове књиге није да представља најлепша приповедна дела, како се у антологијама обично чини. Њен је циљ је да преко примера илуструје разне могућности прозног казивања.

И овај блок текстова почиње једном народном приповетком, *Клинчорбом*. Ова приповетка може се узети и као основни модел како се праве фиктивне приче. Све су оне стваране по моделу по којем је онај војник из приче правио клинчорбу. У први илан је стављена замисао, појам, референција. Оваква оријентација илустрована је текстовима као што су: *Прва бразда* Мило-

вана Глишића, *Јаблан* Петра Кочића, *Покојникова жена* Боре Станковића, *Запис о даровима моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића, *Мост на Жепи* Ива Андрића, *Најгора ноћ* Александра Тишме и *Излаз из круга* Миодрага Булатовића.

Већина Глишићевих приповедака писане су у духу и стилу реализма. Неке од њих имају баш само анегдотску основу, карактеристичну за сеоску приповетку. Оне, отприлике, одговарају описним песмама у доба парнаса. Изузетак од тога је приповетка о повампиреном Сави Савановићу, која спада у жанр фантастике и која би такође заслуживала да уђе у антологију. У приповеци *Прва бразда* Глишић је надрастао приповедачки ниво својих реалистичких приповедака. Прича о првој бразди, коју је заорао један дечак, може се на једном нивоу схватити и као „одраз приказане стварности". Али се на другом нивоу може схватити и као нешто више. Сама приповетка сведочи да је орање прве бразде једног дечака уздигнуто до симбола. Прва бразда означава и одрастање дечака, али и његов нов корак ка животу. Као и потврду смисла жртвовања у животу његове мајке.

Приповетка *Јаблан* Петра Кочића већ је и нескривено грађена да буде симбол. Треба имати у виду да је Кочић савременик Дучића и Ракића, главних српских симболиста. За ове симболисте је карактеристично да су писали описне песме али и да су умели да иза описа изнедре симболе. Прави симболисти, или неосимболисти, изражавали су се не само у поезији; изражавали су се и у прози. Борба бикова, тј. борба „нашег" и „њиховог" бика, то је испало као варијанта приче о борби Давида и Голијата.

Истој генерацији српских симболиста у поезији припада и Бора Станковић у прози. Као и Кочић, и он је само понегде досезао до тога да представља две стварности: ону емпиријску и ону другу, за коју бисмо могли да кажемо симболичка. Овде је донета само једна његова приповетка *Покојникова жена,* а сигурно су могле бити донете и неке друге, *Увела ружа*, на пример. И у овој прича о покојнику и његовој жени, казивање се одвија на два нивоа: на једном, који се збива у емпиријској стварности, и на другом, симболичком, који се одвија у души покој-

никове жене. Приповедач је онај који може да види и прати збивања на оба нивоа.

До симбола је посебно уздигнута Андрићева приповетка *Мост на Жепи*. У овој чувеној приповеци се говори о изградњи моста и његовом трајању. Али то се чини само у првом плану. У другом плану, то је прича о смислу грађења, али и о потреби изграђивања мостова међу пределима и људима.

Настасијевићева приповетка *Запис о даровима моје рођаке Марије* спада у област фантастике. Она има за тему комуницирање преко дарова. Сем тога, њена нескривена тема је стварање небилог. А о једном и другом, тј. о потреби да се дарује и да се ствара нешто ново, говори се тек у другом плану: преко казивања о настајању уметничког веза.

Тишмина прича се стварно могла десити за време Другог светског рата. Али да би се о тој ратној стварности говорило, нађен је један посебан кључ. А то је приказивање најгоре ноћи која човека може задесити: то је ноћ када се оно најгоре још није десило али ће се већ од јутра почети да дешава. Очекивање најгорег приповедач је пропустио кроз свест јунака приповетке. У самој свести јунака приказан је моменат где су сасвим близу, али и сасвим раздвојени, живот и смрт, вредности живота и ништавило смрти.

И приповетка Миодрага Булатовића *Излазак из круга* такође је рађена на принципу оне о клинчорби. У однос између два дечака и њихових судбина уплетена је и прича о убијању опасне шкорпије. Нађен је начин да се говори и ономе што се збива у неком малом свету између два чобанчета, али и у великом свету. „А бију ли те тамо?“ пита после свега један вршњак онога што је отишао у велики свет. И добија одговор: „Бију.“

У теоријској литератури и за ову врсту творевина, као што је фиктивна проза, постоје и изрази које треба запамтити. Каже се да су оне *друга природа*. Оне су друга природа, за разлику од прве природе; односно, оне су друга стварност, за разлику од оне прве емпиријске стварности. Помоћу ове друге стварности, посредно се казује нешто битно о оној првој у којој живимо и крећемо се.

*

На крају разматрања примера приповедања разврстаних у три основне групе, остаје нам да закључимо следеће:

а) Да је прозно казивање у стварности знатно богатије од оног приповедања које нам се обично и највише представља, тј. као фиктивна проза.

б) И примери и саме анализе су показале да не треба одбацити ни концепцију белетристике као уметности речи, нити приповедну литературу као фиктивну прозу. Али и да таква схватања ипак треба релативизовати и конкретизовати.

в) Овај приказ могућности прозног казивања показао је, такође, да постоји извесна предност у ослањању на Персову концепцију структуре знака, у односу на де Сосирову концепцију структуре знака. Самим тиме је указао да постоји још једна значајна могућност наратологије коју не би никако требало игнорисати.

ТЕКСТОВИ САГЛЕДАВАНИ У СКЛАДУ СА ДЕ СОСИРОВИМ И ПЕРСОВИМ ВРСТАМА ЗНАКОВА

Остаје нам још да коментаришемо разлике које проистичу из де Сосирове дијадичке и Персове тријадичке концепције у разврставању знакова. Коментари, који следе, полазе од сазнања, да ће испитивања у једном или у другом смеру, давати различите резултате. Ове резултате требало би схватити као комплементарне.

Могућности виђења са ослонцем на бинарну поделу знакова

На основу де Сосировске концепције знакова, сви знакови се, могу разврстати у више група на принципу бинарних опозиција. У мојој Теорији књижевности су посебно издвојене ове врсте знакова: *природни и арбитрарни, мотивисани и немотивисани, репрезентативни и експресивни, симболи и сигнали, комуникациони и некомуникациони, вербални и невербални.* Пошто је, на основу истог принципа, могуће правити и друге поделе, овај списак не мора да буде коначан. Увид у овакву могућу поделу омогућава да се имају у виду два погледа на текстове са којима се у пракси сусрећемо. О томе могу да посведоче примери на које указујемо:

За пуно разумевање разлике између вербалних и невербалних знакова може да буде један од најбољих могућих примера прича Миланковића *Ђачка љубав*. А да се љубавна прича може испричати и посве другачије, превасходно преко вербалних знакова, може да послужи и један супротан пример: *Хирошима, љубави моја* Маргарет Дирас. У томе делу се о конкретној љубави између двоје младих много говори кроз исказе речима. По овом романчићу снимљен је и чувени истоимени филм у време француског новог таласа.

Супротно од тога, љубавна повест о којој приповеда Милутин Миланковић може добро да послужи и за разумевање разлике између комуникационих и некомуникационих знакова. Поглед очима, на пример, може да буде и комуникациони и некомуникациони знак. Два бића се могу гледати и безинтересно. Али се само за неки тренутак у гледању може рећи да су се ова два бића разумела, чак и да су се у нечему споразумела очима. Само се за неки поглед може казати да је био сигнал. У песми Лазе Костића *Santa Maria della Salute* за поглед оне „виле“ из песме каже се: *Никад још такав не сину глед* и *Сву вечност за те дивни тренуте!*

Кад један српски војник изиђе на мегдан једном турском војнику то је реперезентативни знак. Ако се ти војници нормално могу поредити, по узрасту и положају, они, у ствари, репрезентују две непријатељске војске у сукобу. Али кад један голобради младић изађе на двобој искусном Турчину то је већ екс-

пресивни знак. Овим гестом младог и неискусног ратника исказан је његов патриотски став; показано је да је некоме, више него до самог живота, стало и до националне части.

На сличан начин може се коментарисати и честитање Лази Костићу, од стране српског амбасадора у Бечу. Кад српски амбасадор тако нешто чини након одржаног предавања познатог Србина књижевника, то се може схватити као репрезентативни знак. Амбасадоров долазак у гостионицу да свом суграђанину још једном честита, то је већ експресивни знак. То честитање показује да је амбасадор очигледно учинио и додатни гест. То се из Лазине приче о судбини предавања јасно види. Тек се овим гестом, и то посредно, корелативом, потврђује неочекивани успех предавања и предавача.

Стара добра наратологија умела је успешно да представи поједине мотиве у наративном тексту, али и да представи и мотивационе системе који су уграђени у њега. Интерпретација текстова наративне природе почивала је обично на увиду у мотивисане знакове. Показало се, међутим, да је литература сличне ефекте могла постићи и ако се ослања на немотивисане знакове. Велики ефекти се могу постићи и ако се мотивациони систем замени одсуством мотивације у понашању својих јунака. У овој антологији примера могла се наћи и дугачка приповетка *Смрт господина Голуже* Бранимира Шћепановића. Било је критичких запажања (на пример од Данила Киша) да је понашање главног јунака ове приповетке немотивисано. Таква запажања са негативном конотацијом могу се одбацити као неоправдана. Њих може да анулира један још чувенији пример. Тај пример је Кафкин *Процес* у којем се главни јунак понаша немотивисано. Али се и према главном јунаку романа други јунаци такође понашају немотивисано. Да је овакав поступак био ефикасан показали су француски структуралисти (на пример Цветан Тодоров). Управо одсуством мотивације најбоље је представљен свет апсурда у Кафкином делу.

Наведен примери показују да је де сосировска семиологија, својим јасним разликовањем врста знакова, снабдела интерпретаторе-херменеутичаре значајним појмовним апаратом. Уз

тај и такав појмовни апарат лакше је продирати у природу текстова. Ова књига, очигледно, могла је макар само да скрене пажњу на неке посебно интересантне случајеве.

Персова подела знакова

Персово разврставање знакова пружа посве другачије могућности разумевања природе прозног казивања.

За разлику од могућих подела знакова на основи десосировске концепције, чији је број остао отворен, по Персовој подели, знакови се деле само на три врсте: на иконичке, симболичке и индексне. А какве су њихове основне карактеристике, подсетићемо кратким наводима из моје *Теорије белетристике* (166-167):

> *Индексни знакови.* – „Индексни знакови указују на нешто неодвојиво између њихове појаве и њиховог значења"... „Целу песму *Кад млидијах умрети* Бранка Радичевића, на пример, требало би схватити као израз жаљења за животом који нестаје".
>
> *Симболички знакови.* – „Симболи су, по Персу, у пуном смислу арбитрарни знакови"... „Симболе као посебне знакове у односу на индексе и иконичке знакове одликује везаност за симболички поредак".
>
> *Иконички знакови.*- „Иконички знакови, насупрот симболима и индексима, имају сличност са оним што представљају. За њих бисмо најпре могли да кажемо да су мотивисани".

У модерном проучавању књижевности и уметности постоји једна оријентација за коју је посебно карактеристично да се ослања на семиологију а у оквиру семиологије на иконичке знакове. Ту оријентацију чине руски семиотичари, у другој терминологији представници московско-тартуске школе. Главни представници ове школе-оријентације су: Лотман, Успенски, Топоров, Иванов итд. Теоретичари ове оријентације уместо израза иконички знак, чешће користе њихов адекват: модел. Главна теза ових семиотичара јесте да је уметничко дело модел стварно-

сти, да је књижевност један моделативни систем, који је део једног моделативног система као што је уметност, а уметност део једног још ширег моделативног система као што је култура.

Руски семиотичари, разуме се, знали су за Персову поделу знакова. Изгледа да су такође били и свесни и да своју литерарну семиологију граде само на једној Персововој врсти знакова, на иконичким знаковима. Упркос томе, они су остале врсте знакова игнорисали или им бар нису придавали већи значај.

У мојим теоријским разматрањима ових питања проблему се прилази другачије. Теоријска решења се граде на ставу да ниједну врсту знакова не треба игнорисати. Треба само јасно разазнавати кад је која врста знакова више на делу. Увид у њихове разлике води ка потпунијем разумевању текстова. Ова књига-антологија *Примера* треба да оснажи моју тезу, односно да покаже да не треба игнорисати ни оне друге могућности које семиологија пружа.

1. Иконичка природа знакова

Ако се Персова подела знакова има у виду, лако је уочити да се концепција руских семиотичара највише односи на групу овде приложених приповедних текстова у одељку *Прича*. У овој групи нашли су се они текстови за које, у персовској термнологији, кажемо да су засновани на иконичком знаку. То су они текстови за које, у терминологији руских семиотичара, можемо да можемо да кажемо да су прављени на принципу модела. На основу иконичког знака, односно модела, заснована је Глишићева приповетка о првој заораној бразди једног сељачета; Кочићева о борби два бика; прича Боре Станковића о томе како се једна млада жена психички сасвим везала за свог покојног мужа; Настасијевићева прича о чудним везовима једне друге младе жене; Андрићева о настанку и трајању једног моста; Тишмина о моделу најгоре ноћи и Булатовићева о потреби да се изађе из затвореног круга. Све ове приповетке могу се схватити као модели неке отелотворене идеје.

Увид у иконичку заснованост ових текстова не спречава да се увиди и нека њихова друга страна, тј. да се из наведених текстова, поред моделовања стварности, ишчитају и неке друге вредности. А за то што се може прочитати иза иконичког знака добро нам може послужити разликовање између дескриптивне и симболичке поезије. Највише је песама дескриптивне природе (дакле на основу иконичког знака, односно модела) код Срба писао Војислав Илић. Као пример једне типично дескриптивне песме можемо поменути *Зимско јутро*. Већ код песме *Грм* истог песника ситуација је другачија. Описани грм у песми прерастао је у нешто друго, прерастао је у симбол. Није спорно, на пример, да су многе Дучићеве песме дескриптивне, што значи да су засноване на принципу иконичког знака. Али оне су, већ у другом свом слоју, симболичке: описана морска врба прерасла је у симбол; у симбол је прерасла, такође, и описана сенка. Слично је било и са приповедним текстовима који се овде нуде. Већина њих приказују две стварности, односно имају две природе: једну емпиријску и другу симболичну.

2. Симболичка природа знакова

Лакше ћемо схватити природу симболичких знакова, попут Илићеве песме *Грм,* или њој сличних, ако пођемо од става да су у таквим текстовима неке идеје одевене у уметнички облик. Израз симбол има нешто заједничко са изразом идеја. Заједничко им је то што се оба појма тичу нечег апстрактног. Идеја је нешто апстрактно, нешто што не припада само уметности. Она припада филозофији и другим дисциплинама. По Хегелу и идеја може да буде и својство уметности ако се оваплоти. Уметност, сматра Хегел, гради се на оваплоћењу идеја. Слично се може тврдити да се сва уметност не може свести на симболичке знакове. Али и да се може градити и на симболима ако их оваплоти, материјализује.

Међу приповеткама окупљеним у овој групи, са симболом се највише и најчешће повезује Андрићева приповетка *Мост на*

Жепи. Андрић наизглед прича причу о градњи моста, а у ствари гради један велики симбол. То је симбол грађевине која траје, која повезује обале, људе, светове. У овој причи о мосту оваплоћена је, другим речима, једна значајна идеја. Другачије ћемо читати ту причу ако у њој видимо и овај други слој, онај у којем се препознаје говор о симболу, него ако значење приче сводимо само на оно што свако види: на објект за прелаз преко реке.

У приповеци *Јаблан* Петар Кочић прича се о борби два бика негде у Босанској крајини. Али то није само прича о сукобу два снажна примерка животињске врсте. То је прича о сукобу двеју сила. Сукоб ових сила симболично је представљен у виду борбе бикова, „нашег“ и „њиховог“. Кочићева приповетка била је наговештај нечег што ће се касније стварно десити: у Првом светском рату, сукобиће се две силе неједнаке снаге: Аустро-Угарска и Србија. И из тога сукоба Давида и Голијата као победник ће изаћи она наизглед слабија сила.

И у приповеци Александра Тишме *Најгора ноћ* као најгоре што се човеку може десити не представља се стање које већ постоји; то је стање које се очекује и које ће се у стварности извесно ускоро десити.

Оне две младе жене у приповеткама Боре Станковића и Момчила Настасијевића отварају увид у подземље људских душа. Спољна стварност у којој оне живе открива природу оне друге стварности која њихове поступке мотивише. И борба са шкорпијом је круг из којег јунак приповетке Миодрага Булатовића не може да изађе. Говори се о видљивом да би се проговорило о невидљивом.

Уопште узев, треба имати разумевање за став Бјелинског о односу уметности и идеја. Велики критичар је писцима препоручивао да треба само верно да приказују стварност; а да ће читаоци сами из приказане стварности лако ишчитати идеје. Хегеловац Бјелински желео је уметност која ће омогућити боље поимање стварности. Овом проблему се може прићи и са друге стране. Стварност ћемо боље разумети и познавати ако откријемо њене идејне основе.

У тексту о сусрету Владике Николаја и немачких стражара разговор се тиче Бога. Бог је један од највећих људских симбола. Бог је истовремено, и једна од најзначајнијих човекових идеја. Владика је, својим понашањем, потврдио своју свест или знање о постојању Бога. Не можемо казати и да се један светогорски свештеник поклонио једном српском адвокату; поклонио се, преко њега, једном великом свеправославном симболу, оцу Јустину Поповићу. Темишвар за Црњанског, очигледно није био један обичан град. Био је симбол. Тај симбол је окупирао Црњанског.

3. Индексна природа знака

У свим примерима прозног казивања, која су у овој књизи сабрани, сасвим сигурно нема симбола. То значи да се сва казивања не могу превести на симболе, односно на идеје. Отуда су у целини неприхватљиви ставови да је уметност оваплоћена идеја (Хегел), односно да је она симболичке природе (Касирер).

Наићи ћемо, такође, и на тешкоће ако у датим примерима тражимо моделовану стварност, односно моделативни израз стварности. А то значи, у крајњој линији, да се многи од овде окупљених текстова не уклапају у концепцију руских семиотичара по којем је уметничко дело модел старности.

Али ћемо у више текстова, поготово у текстовима оријентисаним на референт, веома лако открити индексну природу знака. Оно што чини хајдук-Вељко Петровић, и оно што чини његов млади брат, понашања су која непосредно изражавају њихове личности. Не може Хајдук-Вељко да отрпи изазивање Турчина, не може ни Милутин Петровић да отрпи мирно ситуацију.

Понашање ове двојице браће није карактеристично за све људе о којима морамо да говоримо са великим поштовањем. Многи писци изражавају се као личности управо зато што као личности имају шта да кажу. Писац Дучић, писац Исидора Секулић, писац Црњански и писац Киш, пишу зато што као личности имају потребу да се изразе, и што као личности имају много шта

да изразе. Није исто оваплотити идеју и оваплотити личност, односно субјективне снаге. Али и један и други поступак имају нешто заједничко: граде се на оваплоћиваму (материјализацији) нечег нематеријалног, духовног.

Уметност казивања, па и уметност приповедања, ипак се, у крајњој линији гради на речима, и помоћу речи. Речи јесу у основи симболични знакови, а то значи арбитрарни. Али природа умничког текста није увек симболична. Може да буде и индексна и иконичка.

Казивање као јединство догађаја, приче и речи.

У овој књизи *Примера,* јављају се и текстови које други антологичари сигурно не би ставили. Међу такве текстове спадају они који су се ту нашли превасходно из теоријских разлога. Некад су ти примери били посве јасни, а негде је очигледно било да су на ивици. Што значи да би се лако могли сместити и у неку другу групу. Било је доста случајева кад сам се ломио како да се определим. Тако се дешавало да сврставање текстова у неку групу буде условно.

Признао сам да ми није познато ко је Софија Зернов, или да ми је мало познато ко је Миле Милетић. У овој књизи *Примера* нашао се и текст једног аутора који ми је веома добро познат. То је текст Љубинка Милосављевића *Повест о Зигију*.

Љубинко Милосављевић је мој рођени брат, осам година млађи од мене. Објавио је већ десетак књига из области његове струке, а струка му је – професор Социјалне историје религија и Увода у филозофију на Филозофском факултету у Нишу. Мој млађи брат је, за сада, написао и један једини приповедни текст, овај о два псетанцета: Зигију Првом и Зигију Другом. На основу те чињенице, сигурно се никако не би могао узети као неки репрезентант српског прозног казивања. Састављајући ову књигу примера, трудио сам се да његов текст, до кога иначе држим, некако изоставим. Признајем, да сам морао да издржим борбу између доследности и осећања мере. Али ми се његова *Повест о*

Зигију стално враћала у књигу, као што се и псетанце из приче враћало његовом газди. Сећам се да сам знао главног јунака приповести, кученце Зигија, знао сам и идеје ауторове, па и причу о њиховим судбинама. Најзад сам попустио пред разлозима. Схватио сам да казивање о псетанцету може да послужи и као пример за некако равноправно присуствао референта, симбола и референције у истом тексту. И после више провера схватио сам да је лепо у овом избору имати причу о псетанцету о којем се о псу говори као о човеку и у пуном смислу поштује његово достојанство. Преко приче о псу помало се осветљава и човек сам, а преко њихових повезаних судбина добиле су место и неке чисто филозофске теме. Зато и кажем: нека због овог геста – грех иде на моју душу!

*

На крају, да кажем још и ово.

Када би антологију српског приповедања правио неки литерарни сладокусац, сигурно би за њу бирао другачије текстове. Ову књигу је ипак правио професор теорије књижевности који се, у оквиру дисциплине, бави и проблемима казивања и наратологије. При избору текства све је подредио томе циљу. А и такав циљ је легитиман. Поготово зато што друге могућности не искључује. Аутор је, састављајући ову књигу, још једном постао свестан да је литература сложенија ствар.

САДРЖАЈ КЊИГЕ
„ПРИМЕРИ СРПСКОГ ПРОЗНОГ КАЗИВАЊА“

Петар Милосављевић: *Предговор*

ДОГАЂАЈ

Анегдоте
Свети Сава: *Житије светог Симеона*
Доситеј: *Ево ме међ калуђери*
Вук Караџић: *Житије Ајдук-Вељка Петровића*
Милан Ђ. Милићевић: *Двобој*
Лаза Костић: *Предавање у бечком Научном клубу*
Вељко Петровић: *Велики парадни ручак*
Милош Црњански: *Уз песму о Принципу*
Софија Зернов: *Очи које су Бога гледале*
Дејан Медаковић: *Смена власти*
Данко Поповић: *Ко је кулак?*
Борислав Пекић: *Приповест о једном селу, два града и три записника*
Борислав Михаиловић Михиз: *Лепиновац*
Меша Селимовић: *Иво Андрић и Милан Богдановић*
Миле Милетић: *Клањање оцу Јустину*

РЕЧ

Народна приповетка: *У цара Тројана козје уши*
Народна приповетка: *Немушти језик*
Народна приповетка: *Насрадин и Француз*
Свети Сава: *Тумачење стиха*
Захарија Орфелин: *Посвета царици Катарини*
Доситеј Обрадовић: *Писмо Харалампију*
Петар Први Петровић Његош: *Црногорцима и Брђанима*
Вук Стефановић Караџић: *Писмо кнезу Милошу*
Вук Стефановић Караџић: *Очитовање*
Прота Матеја Ненадовић: *Предговор „Мемоарима“*
Марко Миљанов: *Предговори*
Дум Иван Стојановић: *Разговор о Дубровнику*
Борислав Станковић: *Миткина песма*

Никола I Петровић Његош: *Моме драгом народу*
Мајор Драгутин Гавриловић: *У одбрану Београда*
Никола I Петровић Његош: *Телеграм Александру*
Милош Црњански: *Апотеоза*
Иво Андрић: *Ex Ponto. Епилог*
Јован Дучић: *Писмо из Палестине*
Слободан Костић: *Хиландар*
Исидора Секулић: *Сликар Милан Коњовић*
Иво Андрић: *Лица*
Владан Десница: *Људи старога кова*
Меша Селимовић: *Дервиш и смрт*
Бранко Ћопић: *Башта слезове боје* (предговор)
Милутин Миланковић: *Ђачка љубав*
Данило Киш: *Енциклопедија мртвих*
Миле Медић: *Завештања Стефана Немање*

ПРИЧА

Народна приповетка: *Клин чорба*
Теодосије: *Житије светог Петра Коришког*
Милован Глишић: *Прва бразда*
Петар Кочић: *Јаблан*
Бора Станковић: *Покојникова жена*
Момчило Настасијевић: *Запис о даровима моје рођаке Марије*
Иво Андрић: *Мост на Жепи*
Александар Тишма: *Најгора ноћ*
Миодраг Булатовић: *Излаз из круга*

ДОГАЂАЈ, ПРИЧА, РЕЧ

Љубинко Милосављевић: *Повест о два Зигија*

ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

ЗНАКОВНА ПРИРОДА ТЕКСТА МАРКА МИЉАНОВА

Новак Килибарда је на овом скупу подсетио на Скерлићев однос према Марку Миљанову. Скерлић је 1901. књигу *Примјери чојства и јунаштва* дочекао с похвалама. У *Историју новије српске књижевности* (1914), међутим, он Марка Миљанова није унео; није га чак ни поменуо. Ту чињеницу Килибарда је објаснио применом владајућег концепта (парадигме) књижевности у Европи. Пошто се дело Марка Миљанова налазило ван тог концепта, за њега, отуда, није било места у историји литературе већ више у сродним областима.

И у осветљавању дела Марка Миљанова са семиолошког аспекта можемо да пођемо од тога интересантнога запажања. Нико од овде присутних – а то значи и шире – не би Марка Миљанова из истих разлога изоставио из историје српске књижевности. Иза таквог става не стоје само разлози наших индивидуалних критерија, већ стоји и нешто друго: стоји данас доминантни концепт (или парадигма) књижевности. А већ више од пола века, од међураних времена, књижевност се превасходно схвата као уметност речи. На овом скупу већ су се двојица ученика, академик Милосав Бабовић и проф. Слободан Калезић, и експлицитно називали Миљанова уметником речи; сличан однос према њему имали су, имплицитно, и други референти.

Да Марко Миљанов јесте уметник речи, то се може најлакше потврдити његовим текстовима који формално не спадају у књижевност, његовим писмима. Садржај неких од војводиних писама данашњи читалац, који није посебно упућен, тешко ће разумети. Али ће осетити да стари војвода чак и најобичнија писма пише језгровито и лепо; да та писма вреди читати не толико због њиховог садржаја, већ више због начина на који су саопштена, тј. због њиховог „сложаја речи“, да употребимо израз Љубомира Недића. Сличне естетске ефекте код читаоца могу да

изазову поготово они текстови Миљанова који се, с више разлога, ногу сматрати литературом.

На дело Марка Миљанова заиста се може гледати и као на особиту језичку грађевину. Сам његов језик има пуно својстава који га чине особитим у односу на стандардни књижевни језик његовог времена. Тај језик је пун дијалектизама и провинцијализама, обојен је језичким својствима најужег завичаја. Негован мимо културних центара, тај језик је, исто тако, остао и веома архаичан. Самим тиме има способност да изазове „зачудност" код читаоца. Миљанов је писао како је једино умео и знао, али је био изразито обдарен за језгровита и сликовита изражавања. Његов текст организован је на начин сказа. Писци од вештине и заната, као Драгослав Михаиловић, на пример, тек великим довијањем могу да постигну сличне естетске ефекте.

Став о књижевности као о уметности речи, који је доминантан већ више од пола века, формулисао је још Маларме у анегдоти коју наводи Волфганг Кајзер у књизи *Језичко уметничко дело*. Она гласи:

> Када је сликар Дега дошао код Малармеа жалећи се да је његова љубав према стварању стихова несрећна, премда му не недостаје идеја, песник му је одговорио: „Драги мој Дега, стихови се не стварају помоћу идеја већ помоћу речи!" (1973:285).

Марко Миљанов се може схватити и као уметник речи, а његово дело, такође као уметност речи. Али такво схватање би, сигурно, и дело и писца сводило на само једну димензију. У свести његових читалаца и критичара он је могао да буде виђен и другачије. О томе нам може посведочити и један важан текст: предговор Ђузе Радовића књизи Миљанова која је под насловом *Јесен ратника* изашла у едицији *Српска књижевност у сто књига*. Ђуза Радовић свој текст почиње цитатом из Рилкеове књиге *Записи Малтуса Лауруидса Бригеа.* Рилке у својој књизи каже:

> Јер стихови нису, као што људи мисле, осећаји (они се јављају рано), стихови су искуства. За један стих потребно је видети многе градове, људе, ствари, ваља знати кретање које ситно цвијеће чини кад се отвара ујутро, ваља знати умишљати путове у непознатим крајевима, неочекиване сусрете и састанке... (1957: 19).

У том лепом и дугом Рилкеовом пасажу, који се често наводи, као овде, у одломцима, варира се основни став: да поезија превасходно зависи од ставова које песник има да изрази. Мада Рилке то изразито не каже, из његовог става јасно проистиче да се речи налазе у функцији обликовања тог садржаја који се у песнику ствара још пре него што је уопште почео да бележи стих. Сличан и још одређенији став срећемо и код Лазе Костића. У књизи о Змају он је песму схватио као записник о ономе што се у песнику збивало у стању међу јавом и мед сном: „Што вернији записник, то лепша песма“, каже он. И код Лазе Костића се песма, тј. белетристичко дело, не схвата као „уметност речи“, или „сложај речи“; она се схвата, пре, као уметност садржаја који претходи вештини обликовања искуства.

Сва главна дела Марка Миљанова: *Примјери чојства и јунаштва* (1901), *Племе Кучи у народној причи и пјесми* (1904) и *Живот и обичаји Арбанаса* (1907) ризнице су богатих пишчевих искустава и знања о људима и приликама из његовог завичаја. Оно о чему Марко Миљанов пише само по себи је интересантно, независно од тога како је испричано. То се посебно може односити на *Примјере.* Неке од анегдота из те књиге, слично као и митови, на било који начин да су испричане, делују практично само оним што садрже и доносе.

Теза о Марку Миљанову као уметнику речи, и теза о њему као о уметнику садржаја, у традиционалној књижевнотеоријској мисли могу се схватити као опречне. Али те две тезе успешно се могу превладати на основама семиолошке мисли. Литерарна семиологија схвата текст као знак, а знак је по својој природи такав да обухвата више од једне димензије.

У литерарној семиологији најприсутнија је литерарна и десиосировска концепција знака. По тој концепцији знак има две

димензије signifié и signifiant, односно означавајуће и означено, или у терминологији Хјелмслева: *план израза* и *план садржаја*. Вредности сваког белетристичког текста остварују се на оба та плана. Некад је од њих доминантнији један, некад други план. У богатом литерарном стваралаштву увек је могуће наћи примере који могу да потврде став да је уметничка вредност текста заснована на „сложају речи“, односно на уметности речи, али се могу наћи и примери да је она заснована на посебно интересантном садржају. У таквом случају речи се јављају у функцији остваривања „записника“ садржаја; њихов „сложај“ је, при томе, од секундарног значаја.

У тексту Марка Миљанова развијене су и важне обе те димензије: и план израза и план садржаја. Ако би се вредност његовог текста сводила само на једну од тих диманзија, она би се редуковала и осиромашила.

Ради још прецизнијег осветљења природе његовог текста вреди зато подсетити на још једну али „тродимензионалну“ концепцију знака. Та концепција је најбоље представљена у делу Ричардса и Огдена под насловом *Значење значења* (1923). Три основне димензије знака, или три елемента знака, тамо су означени изразима *симбол, референција* и *референт*. Различита терминологија двеју оријентација: оне десосировске, лингвистичке, и оне ричардс-огденовске, филозофске, не би требало да прикрије оно што је у њима заједничко и оно што је различито. И ова тродимензионална концепција знака има у виду план израза, тј. означавајућег; тај план је означен термином симбол. Али план садржаја у овој тродимензионалној концепцији знака представљен је двема димензијама: димензијом референције, тј. појма или менталне слике, и димензијом референта, тј. објекта на који се појам или ментална слика односе. У знаку „сто“, на пример, десосировска концепција има у виду реч „сто“ и појам стола; тродимензионална концепција знака има у виду и реч „сто“, и појам стола али и сто као објект из живота.

Садржајна димензија текста Марка Миљанова, са семиолошког становишта, интересантна је и специфична. Садржај ње-

говог текста је, укратко, грађен са изразитим ослонцем на референта, и са изразото занемареном улогом референције.

Поље референције у литерарном тексту гради се у два основна смера: у смеру појмовног и у смеру сликовног. Миљанов ни једном од тих смерова није развио свој текст. Објашњење за такву садржајну редукцију његовог текста могуће је наћи у самој личности писца.

Војвода Марко Миљанов Поповић се описменио тек кад је навршио педесету годину. Он је дотле могао да стекне велико животно искуство, али не и знатније литерарно образовање. У његовим текстовима ће се отуда ретко кад наћи трагови лектире. У књизи превасходно етнолошког карактера, каква је *Живот и обичаји Арбанаса*, на пример, референце на лектиру природно би се могле очекиварти. Код свих образованих етнолога оне су нужне. У књизи овога писца, међутим, нема ни једне једине. Писац се није позивао на рад ни једног аутора. У његовом случају то је посве природно.

Данас се много говори о интертекстовим надовезивањима; везе између текстова разних писаца помно се изучавају. Како год образовани пици писали, у њиховим текстовима се увек могу открити скривене међутекстовне везе. Стварајући текстове писци им траже и налазе место у литерарном поретку. Стари реторичари и поетичари су упућивали писце да се ослањају на узоре, наводили чак и лектиру коју писци треба да читају, а реторичари (на пр. Цицерон и Квинтилијан) наводили и прецизна упутства за литерарно образовање. У новије време писци традиционалисти у својим теоријским захтевима чине нешто слично: саветују писцима да се укључе у традицију, тј. да их доведу у плодан однос с вредним текстовима прошлости. У таквом систему стварања и природно је да белетристички текстови треба да поседују многе експлицитне или имплицитне референце према другим текстовима. Марко Миљанов се, практично, могао надовезивати само на усмену традицију свог завичаја.

У делу Марка Миљанова, међутим, нема нечега чега у обиљу има у нашој усменој традицији: нема бајки, ни елемената бајки, нема фантастике ни елемената фантастике. Писац који је

израстао из усмене традиције, редуковао је из свог занимања читаву једну област или могућност белетристичког изражавања. И ту је чињеницу лако објаснити. Бајке су, у Вуковој терминологији, „женске приче“. Од великог ратника и одлучног човека и немогуће је очекивати да такву традицију настави.

Све у свему, Миљанов садржај свога текста није градио ни на појмовним везама, ни на менталним сликама заснованим на машти, није их заснивао на референцији. У његовим текстовима зато нема развијених елемената новостворене стварности: оне која би израсла на менталним сликама или која би изарсла на референцији са другим текстовима. Миљанов се, у својим текстовима, сав окренуо емпиријској стварности. Његов текст се, по правилу, ослања на оно што аутор сам зна или за шта има поуздане сведоке.

У основи текста Марка Миљанова је анегдота. Анегдоту наш *Речник књижевних термина* (у редакцији Драгише Живковића 1985) дефинише као „сажето испричан доживљај или догађај из живота са ефектном поентом“. Анегдота је, другим речима, кратка приче о нечему што се стварно збило у познатој емпиријској стварности, о познатим људима или познатим догађајима. Најважније дело Марка Миљанова *Примјери чојства и јунаштва* у ствари је збирка анегдота. Структура анегдоте је једноставна. Тај и тај човек, одатле и одатле, учинио је то и то, ту и ту. У причању анегдоте сви елементи конкретизације су по правилу присутни као и у новинском извештају. У њима се увек прича о конкретним догађајима и о конкретним људима који у тим догађајима учествују. У радовима Марка Миљанова је релативно мало текстова који од те структуре одступају. Највише на уметничку приповетку подсећа дуга сторија о хајдуковању, подвизима или смрти двојице знаменитих хајдука: Рака Ђурића или Илије Турова Кућа. Али се та сторија завршава на начин који је Миљанову својствен: пуном емпиријском конкретизацијом ликова и ситуација. Хајдук Илија из приче покаже се, на крају, као јунак из стварности: једанаест последњих година провео је у кући војводе и писца Марка Миљанова.

Градећи текст на анегдоти, тј. на начину казивања који је анагдоти својствен, Марко Миљанов свој текст гради на референту, односно на сличицама из конкретне емпријске стварности. Приповедач се према тој стварности односи као непосредни сведок или преносник сведочења. О ономе што се анегдотом казује, приповедач и сам непосредно зна, или зна посредно: увек може да наведе сведока од којег је о неком догађају чуо. Истинитост и конкретност, то су главни критерији тог начина казивања.

Анегдотска основа одређује и саму природу дела Марка Миљанова. Анегдота до анегдоте, кратко приказан један догађај или поступак једне или више личности – то чини мозаик његовог приповедачког света. Из такве природе казивања проистичу и неке од важних конзеквенци. У мозаику који је о свом завичају сачинио, Марко Миљанов је поменуо мноштво људи и догађаја. Али уочљива хијерархија ни међу личностима и догађајима не постоји. Сем Рака и Илије из *Живота и обичаја Арбанаса* – готово да и нема других јунака који се издвајају. Помињу се гласовити људи и јунаци, али нико од њих није индивидуализован. Неко као јунак вреди да се помене и прикаже само у функцији геста због којег је ушао у анегдоту. Важан је гест а не јунак. Марко Миљанов приповеда о гестовима, а не о јунацима који чине гестове.

Као ни појединци, тако у делу Миљанова нису индивидуализована ни племена ни народи. Оно што је карактеристично за неку етничку или племенску заједницу губи се ради геста који такав колективитет чини.

Анегдотска природа текстова Марка Миљанова учинила је да и време и простор његовог дела буду организовани на посебан начин. То о чему се у његовим текстовима прича мимо је историје: међу догађајима који се приказују и нема неког дијахроног следа, а ни референцама они уопште нису повезани за неке познате историјске догађаје. Све се дешава у једном другом историјском с а д а и о в д е. Анегдоте би међусобно могле и да замене времена и места дешавања, књижевни јунаци да изме-

не имена, а да се структура опуса Марка Миљанова битније не наруши.

Кад се каже да је текст Марка Миљанова изграђен на анегдотској основи, то у семиолошкој терминологији значи да је заснован на иконичком знаку. Анегдота до анегдоте, иконички знак до иконичког знака, то чини садржај главнине опуса Марка Миљанова. Споља гледано, тај опус се не би морао много разликовати од опуса других сакупљача народног блага. Па ипак се разликује и то по нечему битноме. Други скупљачи су скупљали све што с литерарне тачке гледишта може да буде интересантно. Марко Миљанов је, напротив, сакупљао и причао анегдоте по јасно одређеним критеријима. Он је у свој опус уносио само оне анегдоте које могу да илуструју одређену идеју.

Наслов главне књиге Марка Миљанова *Примјери чојства и јунаштва* карактеристичан је за устројство његовог опуса. Чојство и јунаштво су једне од духовних особина света коме је Миљанов припадао. Али оне су, у основи, апстракције; примери које Миљанов наводи те апстракције конкретизују. Његови текстови су зато на уочљив начин организовани на принципу јединства апстрактног и конкретног, општег и појединачног; у конкретним отеловљеним облицима они носе апстрактну и општу идеју. Идеја чојства и јунаштва може се, отуда, у дилтајевском смислу, схватити као стварни садржај његовог дела. Тај садржај је, на сличан начин, показан и у другим његовим књигама. У књизи *Живот и обичаји Арбанаса* неколико таквих поглавља у наслову имају апстрактне именице: *Побратимство и пријатељство, Гостопримство, Јуначка сиромаштина, Понос и славољубље.* Свако од тих апстрактних својстава требало је да буде, кроз анегдоте, представљено и пресликано. Марко Миљанов је, дакле, анегдоте које је слушао, или које је сам записивао, схватао као материјал који треба да прикаже или афирмише једну апстрактну идеју. Миљанова, отуда треба схватити, пре свега као тенденциозног писца. Он није толико хтео да приповеда колико да афирмише идеју.

Текстови Марка Миљанова организовани су на два различита принципа. Поједини његови текстови, испричани у виду

анеготе, засновани су на основу иконичког знака: представљају моделе помоћу којих се пресликава једна стварност. Што лепша анегдота, што богатија садржајем, то богатији модел стварности, то лепше устројен иконички знак. Анегдотски текстови Марка Миљанова могли би лепо бити примљени и кад би били издвојени из корпуса његовог Дела. Готово сваки од њих представља леп уметнички вез. Али кад се нађу заједно они успостављају нову енергију: сви заједно афирмишу исту основну идеју. Тада представљају „семантички гест“ (израз Мукаржовског); дело тада функционише на начин индексног знака. Оно тада делује као гест: тежи не само да преслика, већ и да убеди, наметне идеју, афирмише визију света. С те тачке посматрано, Марко Миљанов је далеко више од других наших писаца деловао као идеолог.

ВИНАВЕРОВА ПУТОПИСНА ПРОЗА

Интересовање за Винавера песника, есејисту, критичара, сатиричара, преводиоца, бацило је у сенку један значајан вид његове активности: његову путописну и мемоарску прозу. У њу могу да се уврсте три његове књиге: *Руске поворке* (1924), *Немачка у врењу* (1924) и *Године понижења и борбе – Живот у немачким офлазима* (1945), али и поједини текстови који су расути у другим његовим књигама, посебно онима које су биле објављене између два светска рата. То су књиге *Громобран свемира* (1921), *Чувари света* (1927), *Живи оквири* (1939). А има путописа који нису ушли ни у једну књигу.

Винавер је између два светска рата, кад је већина његових путописа настајала, био углавном новинар. Путовао је по задатку и писао према спољашњим разлозима и потребама. То је остављало трага у његовим путописима: има у њима трагова ефермерног и одсуства селекције. Па ипак, те путописе је писао Винавер, један од најобразованијих и најдуховитијих људи које смо икад имали. Најбољи његови путописи су на нивоу његових најбољих есеја, а то значи – антологијски су. Ни тај вид његове активности не треба, зато, запоставити.

Винавер је био човек од вица и умео је најкраће, као у вицу, да искаже карактеристике једног човека, народа или града. Умео је тако, крокијем, да представи сву раскошну површност Венеције, засењујући лепе и обилате уметнинама; или да најкраће, као у вицу, покаже како су – и зашто баш тако – Бечлије ушле у Први светски рат и како су изашле из њега. Кад се данас читају његови путописи (тј. репортаже, тј. новински извештаји) из Бугарске, може нам се учинити да је Винавр, градећи на принципу досетке, одвећ карикирао оно што је видео, или одвећ сликао у јаким контрастима. Али умео је да погоди у живац проблема, да у блеску осветли понеку националну карактеристику која се ни до данас није изгубила.

Пишући 1923. текстове скупљене у књизи *Немачка у врењу,* Винавер тамо није приметио Хитлера и рађање национал-социјализма. Примећивао је нешто друго, наизглед споредно: немачке кафане, музицирање у кафанама и пивницама, понашање људи, музеје, споменике. Али у том „споредном“, појавном, примећивао је и оно суштинско: духовно стање немачког друштва, немачке нације. Има у тој књизи, на пример, текст који се зове *Берлин у магли*. Дух немачког милитаризма види се у том тексту доста пластично и види се и тамо где би се најмање могло очекивати: у музејима уметности.

Поређени с путописима његових савременика, Дучића и Исидоре Секулић, например, Винаверови путописи делују веома неуједначено: у истој књизи, у истом тексту, налазе се репортерски описи са ненадмашним варничењима духа. Винавер, експресиониста, као и други његову вршњаци, није држао до оне максиме Богдана Поповића да цела песма мора да буде лепа. Поготово своје путописе он није глачао.

И Винаверов путопис је, као и код других аутора, монолог писца који путује, среће се са људима, њиховим стаништима, институцијама, види их, доживљава, описује. Винаверов путописни монолог другачији је од Исидориног, Дучићевог или Крлежиног; али је ипак монолог, има монолошку структуру.

У Винаверовом опусу има једна књига коју можемо да убројимо у путописну прозу, а која је по структури другачија од осталих његових путописа. То су *Руске поворке,* објављене 1924. године, о револуционарним збивањима у Русији 1917. и касније. Винавер се затекао у Русији у делегацији коју је српска влада послала са задатком да прикупља југословенске добровољце за солунски фронт. Боравио је тамо у најдраматичније време, од 1917. до 1919.године. Књига *Руске поворке* говори о томе времену, али на начин који је неуобичајен, чак и за самог Винавера.

Не бисмо могли да кажемо да Винавер у књизи говори о томе шта је видео и доживео у том важном и драматичнм раздобљу, мада се ни то не може сасвим порећи. Винавер се, понекад, појављује као сведок, али главног сведока – као по обичају у путописним текстовима – у тој књизи нема. У књизи се може про-

читати буквално све и свашта што се у оним превратничким приликама говорило: лоше и добро о Лењину и револуцији, лоше и добро о цару и царизму, а исто тако и о контрареволуцији, Керенском, Колчаку, Дењикину итд. Дани о којима књига говори били су дани свеопштег врења. То је тренутак кад се рушио један стари свет и поредак, а тек успостављао један нови. Пре тих дана није се тако могло мислити ни говорити, неће моћи ни ускоро, кад се нови поредак успостави. Винавер, који је био сведок потреса и промена у друштву и у људима, допустио им је да се у његовој књизи представе и и искажу.

Мада говоре о истој основној теми, текстови у књизи су разнообразни. Једни имају драмску форму, други путописну, трећи приповедачку, четврти есејистичку. А сви они, у разноликим формама, имају функцију да представе што шире оно што се у превратничкм данима у Русији збива.

Два текста у књизи дотичу, да тако кажемо, југословенску проблематику. Један се зове *Југословенске теорије и руска стварност.* У њима се пародирају четири „теорије“ Југословена, затечених у то доба у Русији, којима се настојало да се оно што се тамо збива, објасни. Те теорије Винавер представља под називима: војничка, дипломатска, избегличка, високо-југословенска и просто-југословенска. Други текст се зове *Мистични Лала:* у њему се говори о Винаверовом сусрету са једним „правим Лалом“, бившим аустријским поручником који се разочарао у југословенски добровољачки корпус, па је постао „разочаран у Југославију коју је познавао само по корпусу“. „Зато је најбоље“, каже Лала, „да вежемо нашу судбину за судбину руског пролетаријата, и да се претопимо у Русе, да се изгубимо у руском мору...“

У књизи се ни на једном месту не спомиње Стаљин, али се из описаних појава и стања, стаљинизам тамо већ јасно наслућује. У том погледу је посебно значајан текст који се, по Вагнеру, назива *Валкира*. У тексту разговарају Она и Он. Она, између осталог, каже: „Ви мислите да сам ја комунисткиња. Ја нисам комуниста. Ја правога Маркса нисам никада читала. Ја сам борбена природа. (...) Мој брат је код Дењикина. Мој отац код Кол-

чака. Ја осећам да се треба борити, да треба нешто доживети. Ја не могу да останем просто буржујка. Да, ја сам комунистички комесар“. И тако даље. Он на то каже: „Ја не могу да разумем вас све, марксисте без Маркса, алпинисте без Алпа пијанисте без клавира и астрономе без звезда – ви не знате шта вели Маркс, а радите уиме Маркса. (...) Читајте бар Маркса“. „Она: ми за то немамо времена. Ми верујемо на реч нашим вођама: да се велики превратврши по правилима социјалне науке. Ми знамо да је неко још раније све оправдавао, све што ми чинимо. Ако нас није оправдавао Марс, оправдавао нас је Енгелс. Ако није Енгелс, оправдаће какав други Немац или Француз“.

Винаверова се књига, обично, још не убраја у значајне књиге о октобарској револуцији. Њу ипак треба поредити са чувеном књигом Џона Рида *Десет дана који су потресли свет*. Славни репортер је имао приступа тамо где Винавер није имао: на главним местим где се стварала историја. Винавер је сретао махом анонимне људе. Али он је, изгледа, са своје дитанце, као какав покретни микрофон, шире захватао токове збивања. Из Ридове књиге зрачи пророчки оптимизам: после оружане револуције све ће бити боље него у свету који је револуција срушила. Винаверова књига оставља осећање упитаности и зебње: ко зна шта ће све из овога проистећи? Ридова књига је само пет година раније објављена од Винаверове, а Винверова је објављена у години Лењинове смрти. Каснији развој догађаја је, на жалост, потврдио Винаверов слутње.

Годину дана после појаве Винаверове књиге у Русију је путовао још један наш писац, Мирослав Крлежа. Из тог његовог пута је настала позната књига *Излет у Русију* (1925). Крлежа је, међутим, у Русији видео превасходно оно што је тамо желео да види. Стварност ће, коју годину касније, доћи у раскорак са његовим виђењима и жељама. Због тога ће и његова књига губити документарну а добијати агитаторску вредност.

И писање путописа је вид приповедачке уметности, подлеже извесним наратолошким нормама. Посебно литерарну и документарну вредност *Руских поворки* не можемо у целини приписати само Винаверовој личној моћи уочавања, мада је и та

моћ код њега, што видимо и из других његових путописа, била велика. Вредност те књиге потиче и од форме у којој је руска стварносг оних година била представљена.

Рид и Крлежа на збивања у Русији гледали су, и трудили се да гледају, очима учесника револуције. Између њихове тачке гледишта и гледишта истакнутих руских револуционара није било битне разлике ни тежње да се успостави дистанца: и један и други припадали су истом револуционарном покрету. Винаверова тачка гледишта, у односу на револуцију и контрареволуцију, била је, могли бисмо да кажемо, неутрална. Зато му је омогућавала већу објективност у гледању. Он није видео оно што су активисти хтели и желели да виде, он је видео оно што се могло видети: понашао се, у гледању, више као писац него као убеђени активиста.

И Ридова и Крлежина књига су, по природи, монолошке. Прављене су по моделу крактеристичном за путописне књиге; тј. по моделу: ја, који сам био ту и ту, видео сам, доживео и осетио то и то. Све што је писац видео, доживео, осетио, документује се примерима. Винавер у књизи не монологизира. Мада *Руске поворке* немају чврсту структуру, за већину текстова које оне садрже карактеристичан је дијалог. Могу се схватити и као нека врста симпозијума о револуцији. На том симпозијуму добили су реч људи различитих ставова, погледа, идеја, интереса па и животног доба. У писању овог дела Винавер је користио не монолошки већ полифони начин казивања, да употребимо Бахтинове термине. Да би изразио сложност и противречност збивања о којима пише, он је изабрао форму која се у путописима не уобичава; изабравши дијалошку и полифону форму изражавања, он је морао да активира и чиниоце који ће ту форму и задовољити.

Још нешто одваја Винаверову књигу од поменутих књига о истој теми. Винавер, и кад пише монолошки устројене путописе није по вокацији и усмерењу ретор: не тежи убеђивању и наговору. Ридова, а поготово Крлежина књига, примереци су реторски засноване прозе: играле су обе значајну улогу у подстицању револуционарног заноса, нарочито код младих људи. Винаверова књига није усмерена ка коришћењу моћи речи колико

ка испробавању моћи корелатива. Она није тежила да неког у нешто убеди (зато није ни пробољшевичка ни антибољшевичка) већ је тежила да системом различитих корелација, „преслика“ стање о којем говори.

Могли бисмо, на крају, да закључимо да је Винавер у *Руским поворкама* користио сложенију и продуктивнију наративну технику од оне коју је користио он сам и коју су користили и други писци пишући о личним темама. Руске поворке, међутим, стоје негде на почетку његовог путописачког рада и остају изузетне у његовом путописном опусу. Овај писац је још једном био у прилици да сличну технику користи: кад је писао књижицу *Године понижења и борбе – Живот у немачким офлазима,* која се појавила у пролеће 1945. године док је рат још трајао. У њој се говори о животу, понашањима, идејним и другим сукобима наших заробљених официра у Немачкој. Али Винавер ту другу прилику није искористио. Јасно опредељен за народноослободилачку борбу, више пута и физички малтретиран од својих идејних противника, он према свим актерима и догађајима није могао да има дистанцу или независтан став. Пишући своју монолошки засновану књигу, он се и сам служио реторским занатом; настављао је и после логора, на слободи, борбу са својим идејним противницима. У тренутку у којем се појавила, та књига је, управо таква, и од таквог писца, играла значајну улогу. Из данашње перспективе, кад су основни разлози за реторски набој престали, можемо да зажалимо што Винавер није био у ситуацији и у могућности да се служи оном другом техником. Имали бисмо више увида у људске и историјске пориве и драме, писац би надвладао агитатора. Но и без тога ову књигу вреди прочитати: писао ју је, ипак, Винавер.

РОМАНИ БОШКА ПЕТРОВИЋА

Бошко Петровић (1915) до сада је објавио три романа: *Дневник намачког војника* (1962), *Долазак на крај лета* (1970) и *Певач* (1979). У првом се највише говори о људским судбинама из последњег светског рата, у другом о судбинама из првих послератних година. Трећи има веома широке временске димензије: у њему се говори о садашњости и о минулом светском рату, али и о времену Првог и Другог српског устанка. Њихова је заједничка тема рат и мир.

Тема рата и мира у Петровићевим романима везује се за тему револуције. Од многих наших романа о револуцији Петровићеви се разликују по приступу. У њима с непосредно о револуцији мало говори. Револуционарна збивања су у позадини, мимо главних збивања у роману. Али она су посредно стално присутна: чине основни фон промена у свету и у људским субинама које се у роману прате.

Да би упоредно истраживање ова три романа било конзистентно, у остаривању сваког од њих треба применити исти поступак. Сваком од њих треба упутити неколико основних питања. У одговору на њих створиће се основа за поређење и за закључке.

Питање које треба да упутимо Петровићевим романима односе се превасходно на функционисање њихових „саставних делова“. Шире изложена, то су ова питања:

1. Каква је прича сваког од тих романа? Где се и кад те приче догађају? Како се приче највише излажу: кроз приповдање, кроз опис или дијалог? Ко приповда роман? Тј. коме је прича намењена?

2. Каки су јунаци који у збивањима учествују? Шта су по националном и социјалном пореклу, по нивоу обрзовања? Ка-

кве су њихове етичке особине? Затим: какве су ситуације о којима се у роману говори? Шта се све у роману описује? Итд.

3. Какав је језик којим су ти романи писани? Је ли близак или далек од стандардног српскохрватског? Колико су други језици у роману присутни и шта њихово присуство значи? Какав је стил и израз у тим романима?

4. О чему се све у романима мисли? Које су идеје у роману експлицитно и имплицитно присутне? На које се начине мисли и идеје изражавају? Ко су носиоци мишљења? Итд.

Ова питања нису била која. У њима је садржана једна дуга и упорна традиција европског мишљења о књижевности која почиње од Аристотела. Аристотел је у *Поетици* изнео став да трагедија има ових шест „саставних делова“: 1. прича, 2. карактери, 3. говор (дикција), 4. мисли, 5. сценски апарат и 6. музичка композиција. Последња два од тих „саставних делова“, тј. сценски апарат и музичка композиција, заједничка су само драмским делима, намењеним позорници. Прва четири заједничка су драми и епу, тј. драмским и приповедним делима у данашњем смислу. Оваква подела је актуелна и данас.Савремена теоријска мисао је акцептира и разрађује. Део разраде садржан је и у наведеним питањима. Та питања треба да нам омогуће да осветлимо текстовну структуру Петровићевих романа. Затим, да репродукујемо контекст у којем они настају и у којем добијају значење.

ДНЕВНИК НЕМАЧКОГ ВОЈНИКА

Критика и публика навикли су да књигу *Дневник немачког војника* називају романом. У поднаслову те књиге међутим стоји: *Документ и коментари*. Тај поднаслов наводи на мисао да је природа књиге више документарна и есејистичка. На насловној страници још једна недоумица: уместо ауторовог имена на уобичајеном месту, стоји испод наслова: *Саопштио и написао Бошко Петровић.* Књига ни по садржају ни по облику није обична, свакидашња.

Она се састоји од четири основна дела. Први се зове *Почетак путовања.* То је, у ствари, кратка репортажа (7-15) коју је Бошко Петровић објавио 19. априла 1945. године у *Слободној Војводини* (данашњи *Дневник*) са утисцма на местима на пробијеном сремском фронту између Шаренграда и Вуковара. И последњи, четврти део књиге, који се зове *Крај путовања* (295-300), такође је Петровићева репортажа, објављена три дана касније. И у њој се репортерски казују утисци о тек ослобођном Вуковару. Мада нешто дотеране за књигу, обе репотаже су сачувале документарни каратер. Њима је уоквирен средишњи део књиге.

Тај средишњи, далеко обимнији до књиге, састоји се из два дела. Први се зове *Дневник немачког војника.* Садржи текст оригинала и упоредног превода дневника немачког војника (22-77), што га је Бошко Петровић стварно нашао „на напуштеним фашистичким положајима између Шаренграда и Мохова 16 – IV – 1945“. Други од та два средишња дела (трећи по реду у књизи) најдужи је и носи наслов: *Расправа о размери сличности* (79-291). И код њега је забележен датум настанка: „Август 1961 – април 1962“. (Сви цитати су према другом издању, 1965).

Тај трећи до представља, у ствари, једини Петровићв књижевно-уметнички текст. Због њега и цела књига има основе да с назове романом. Подељена је на четири поглавља. У првом, које се зове *Далеки лик у предеделу* (81-195) Бошко Петровић говори о свом боравку у немачким логорима, дајући поред сећања и делове властитих дневничких бележака из тих времена. Друго поглавље се зове *Трактат о заробљеном човеку* (196-227). У њему писац, више кроз размишљања него кроз сећања, настоји да себе ондашњег сагледа туђим очима: као младића кога су околности довле у непродне и понижавајуће услове живота. Треће поглавље, *Hans Dietrich* (228-270), има за предмет размишљања судбину једног другог младића: оног немачког војника чији је дневник Петровић нашао, превео, објавио. Последње поглавље, *Finale* (271-291), садржи завршна размишљања о истој теми: о Хансу Дитриху, о себи, о рату, о миру, о људским судбинама и трагедијама.

Књига је намерно хтела да буде документарна. Она садржи и пети део, *Напомене* (303-316) са подацима о дневнику, репортажама, преводима цитата са немачког и француског језика. Сем тога, снабдевена је фотографијама са фронта на којем је *Дневник* нађен, једном фотографијом насловне и једнм унутрашње стране Дневника. Спољним обележјима писац је настојао да књизи да више обележје распрве него романа.

Пре књиге *Дневнник немачког војника* Бошко Петровић је објавио збирку приповедака *Лагано промичу облаци* (1955). За њу је следеће године добио Змајеву награду. И у приповеткама из те збирке углавном се говори о рату. Од других наших приповедача (рецимо Исаковића, Лалића) Бошко Петровић се разликовао стилом, а не односом према теми. У приповеткама можемо да нађемо корене Бошку Петровићу из романа *Долазак на крај лета*, али не оном из романа *Певач*. Роман *Певач* има корене у *Дневнику немачког војника.* Том књигом је он, у ствари, почео да тражи пут изван конвенционалног.

П р и ч а

Аутор

Већ структура првог Петровићевог романа отвара питање: ко је стварни аутор *Дневника немачког војника?* У стандардним случајевима одговор је недвосмислен: књизи је аутор њен писац. Реч аутор на латинском (auctor) значи и зачетник и творац. Бошко Петрвић је аутор ове књиге зато што је њен старни творац. Али ко је њен стварни зачетник? На то питање одговор је већ сложенији. Књигу су стварно зачела два аутора. Један од њих, Ханс Дитрих, није ни могао претпоставити да ће послужити као ко-аутор човеку кога никад неће видети. Други од њих, Бошко Петровић, остао је до краја везан, у овој књизи, за непознатог војника из добро знане униформе. Наставио је да дијалогизира с њим, немим, још читавих двадесетак година. Роман се

већ био зачео када је Бошка Петровића, новинара, зналца немачког језика, бившг немачког заробљеника, случај навео да нађе онај дневник у напуштеном немачком рову. Од тог тренутка он је имао само да доведе до краја оно што је случај већ аранжирао: да литерарно обради и осмисли своју тако успостављену везу са Хансом Дитрихом.

Приповедач и читалац

Писац ове књиге, Бошко Петровић, није исто што и њен приповедач. Приповедача су, у ствари, два: Ханс Дитрих и Бошко Петровић. Приповедачка позиција немачког војника је у књизи једноставна: његово приповедање се састојало у повременом дневничком бележењу властитих доживљаја. Приповедачка позиција Бошка Петровића, међутим, сложена је и вишеструка. Он се јавља у функцији аутора властитог дневника у заробљеничким данима; у функцији репортера на сремском фронту; у функцији приповедача који се сећа властитих доживљаја; у функцији приповедача-есејисте који коментарише властиту и Дитрихову судбину, ратне судбине уопште.

На сличан начин сложен је и однос приповедача према читаоцу. Ханс Дитрих, водећи свој *Дневник,* вероватно је имао у виду само себе као могућег читаоца. Зато му је текст неуглађен, али непосредан и искрен, конкретан. На сличан начин су настајале и Петровићеве заробљеничке белешке. И оне делују нелитерарно, али конкретно и непосредно. Оне две репортаже, на почетку и на крају књиге, писане су за новински аудиторијум. Ни у њима нема литераризације у већој мери; прави ефекат се гради на документу, на сведочењу. Супротно од тога, цео онај трећи, најдужи део, који је писан 1961-2. године намењен је литерарном читаоцу. Поред оних документарних делова он делује чак изразито литераризовано: писац се више ослања на снагу речи, а мање на снагу документа, података, слике.

Дневник немачког војника интресантна је књига и по томе што су се њене унутрашње могућности јасно показале. У њој

се јасно виде разне могућности приповедања. Виде се, такође, и разни примаоци којима су поједини њени делови намењени.

Време и место приче

У овој књизи отворених изражајних могућности јасно се могу разликовати и неке друге приповедачке категорије. Могу се разликовати, на пример, место и време *дешавања* приче од места и времена *причања* приче.

Ханс Дитрих почиње у свој дневник да бележи у недељу 22.октобра 1944. године у Метонију, у Грчкој. До последње белешке, 7. априла 1945. негде у рововским положајима југоисточно од Вуковара, тај дневник је оставио сачуване трагове његових личних доживљја, али и трагове кретања његове војне јединице. Пут их је водио правцем: Метони, Солун (27. X, Ђевђелија (29. X), Велес (31. X), Скопље (2. XI), Приштина (3. XI), Косовска Митровица (17. XI), Рашка (17.XI), Бањска (19.XI), Сјеница (27. XI), Прибој (5.XII), Власеница (4.I), Зворник (7.II), Вуковар (25. III). У *Дневнику* су доста прецизно назначени места и време дешавања приче. Они су готово увек подударни са местом и временом њиховог „причања“, тј. бележења. Ханс Дитрих је настојао да што скорије забележи оно што је непосредно пре тога доживео.

Овако гласи један о краћих записа. Носи датум 19. новембра 1944.

> У Бањској. Извори вреле воде, купање, чудесни доживљај. Партизански крај. У правцу Рашке опасан део пута, једна чета пре нас, 12 рањених. Ноћас марш кроз долину Турског кланца, као предео импозантно. Гњаважа са превозним срдствима. Сад горе у манастиру Бањска, диван предео. Извори, планински врхови под снегом. (53)

Ханс Дитрих живи свој живот из тренутка у тренутак. Не мисли обично о крајевима кроз које пролази, о људима које у пролазу среће или може срести. Нема времена да мисли ни о

судбини својих другова чији се животи окончавају. Не поставља питања о смислу рата у којем учествује. Не поставља питања хуманости. И он је заточеник ситуације у којој се без своје воље стално налази. Његове преокупације сведене су на основне животне потребе и основне сензације. У његовој свести све је скоро тренутна садашњост.

Другачије је са текстовима које је писао Бошко Петровић. Само су његове дневничке белешке, настале у логору, донекле сличне Дитриховим. Али са битном разликом, у људском и у литерарном смислу. Код Петровића време тече, али промене места такорећи и нема: наш војник је скоро стално у затвореном кругу. Код Петровићевих репортажа, међутим, место и време дешавања, и њиховог саопштавања, разликују се. Трагове рата, што их је репортер видео на тек напуштеном фронту, описао је накнадно на другом месту, у Новм Саду. Са фронта борбе за слободу он се помера тамо где је слобода већ стварност: пише за читаоце у слободи. Тако се ствара утисак о великим разликама у простору и времену.

Разлике између времена и места дешавања приче и њиховог саопштавања уочљиве су поготово у трећем делу књиге. Петровић је био у заробљеништву у Немачкој, у Лимбургу и Триру, скоро четири године. Причу о догађајима тамо испричао је накнадно, скоро двадесет година касније, у месту свог боравка, у слободи, у Новом Саду. У литрарном смислу те разлике нису безначајне. Све доприносе значењу дела.

И простор књиге *Дневник немачког војника* је сложен. Њега чини једна танка линија кретања Ханса Дитриха и његове јединице дуж Балкана, од Метонија у Грчкој, до Вуковара. Затим га чини неколико тачака, на северу, у Немачкој, где је Петровић проводио своје заробљеничке године; па једна тачка сећања на његово родно село (Моровић), које је било и место његовог заробљавања, где су га, заједно с другима „наши нагло поусташени ХСС-овци предали Немцима као цивиле“ (217). Затим још две крупније тачке: простор сремског фронта, од Шарнграда до Вуковара, где с његова судина сусрела са судбином Дитрихо-

вом, и најзад Нови Сад. Из контекста знамо да се у Новом Саду одвило писање репортажа и творења књиге.

Два су, дакле, основна времана ове књиге: време ратно, кад су Дитрих и Петровић живели на разним странама, и време садашње, кад се Бошко Петровић сећа, пише, коментарише. Та два времена, и онај дугачки, делом континуирани, а делом неконтинуирани простор, отварали су значајне могућности за сликовит прозни говор о рату и миру, о судбинама народа и људи, о људској савести, о страху и нади, о смрти. У односу на те могућности књига је пружила мање него што је могла. Задржала се практично само на судбинама двојице војника: Ханса Дитриха и Бошка Петровића.

Динамички и статички мотиви; приповедање, опис, дијалог

Текстови различите природе, од којих је књига састављена, донели су, различите и неједнако коришћене, композиционе могућности казивања. Немачки војник, у својим дневничким записима, не описује већ скоро искључиво приповеда; дијалог се код њега јавља само изузетно, и он је неважан. Бошко Петровић, напротив: у литерарном делу књиге мало приповеда, доноси мало дијалога, највише описује. Највећи део његовог текста изражен је више у форми есеја него у форми приповетке. Статички мотиви изразито доминирају над динамичким. Склоност ка опису, ка медитацији, ка статичком мотиву, могу се, уочити, додуше, и у оним репортрским деловима књиге. Али репортерски начин казивања, заснован на природи задатка, није дозволио да се те склоности развију. Тако у књизи постоји једно неусклађено богатство техника. Динамички и статички мотиви се у њој не смењују, они су дати одвојено; раздвојено су текли и пасажи приповедања и описа. Одвојено су се нашли и дневнички, репортерски и приповедачки пасажи. „Шавови“ у књизи се јасно уочавају. Књига сугеерира утисак неоформљене грађе. Јасно се разазнаје колико је та грађа нетрансформисна, разноврсна а необухваћена јединством. Да је могло да буде другачије сведочи по-

главље *Далеки лик у пределу*. Петровићев Дневник из заробљеничких дана инкорпориран је тамо у његова сећања. Тако је у тексту постигнуто јединство разноврсности. Али је то тек један део књиге. Слично јединство није остварено у књизи као целини.

Предметни свет. Јунаци

Два главна приповедача књиге, Ханс Дитрих и Бошко Петровић, јесу и њени главни јунаци. Ниједан од њих, међутим, нема основе за веће надградње. Ханс Дитрих зато што је, како се у књизи каже, „безбројни, неразбирни војник који пише свој мали дневник“ (231). „Надмоћан, рекло би се, да није тако обичан; обичан, да није опасан; човек као и сваки други, да му нешто од човека недостаје“. (270). Такав, како га је Бошко Петровић видео, и како се представио у свом *Дневнику*, он није сложена литерарна личност. На таквој личности не може се градити литерарно дело већег замаха. Својим људским могућностима он, у литерарном смислу, делује спутавајуће. Може да буде споредна, а не главна личност романа.

У причама Ханса Дитриха јављају се и други јунаци. Али то су обично имена: кратке назнаке за људске судбине, а не и сложене људске фигуре. Овако гласи, на пример, последња дневничка белешка: „Хинц мртав, затим прекјуче Франк и Кнуст умрли од тешке ране. Кретке контузован. Карл Зулинг мртав. Слике грозоте не излазе из сећања“. (77) Рат у којем је учествовао, из дана у дан борећи се против наших војника, није Хансу Дитриху сугерирао сложенија запажања.

Велике могућности за израстање у сложенијег литерарног јунака не пружа ни сам Бошко Петровић. Сложеност његове личности се да наслутити по његовим днвничким белешкама и по накнадним литерарним текстовима. Али је и он, у заробљеништву, у логору, доведен у ситуацију људске скучености. Главна је његова преокупација за време рата: *глад*. Мада природна и аутентична, та преокупација, на жалост, не пружа веће могућности литерарног казивања. За литерарну обраду погоднији је сва-

како, јунак који има веће могућности додира са људима и чије преокупације нису превасходно физичке већ духовне природе.

У литерарним текстовима Бошка Петровића ишло се, разуме се, даље од Ханса Дитриха. Аутор збирке приповедака *Лагано промичу облаци* умео је, и у овом роману, да опише и неколико интерсантних ситуација у којима су се људи понашали на карактеристичне начине. То су, међу осталим, сцене са „трга робова“ кад су немачки сељаци међу заробљеницима бирали раднике; понашање према њему бабе и деде Шледер (посебно су упечатљива места кад му баба наређује да чисти чизме пре него што обедује или кад му деда, уморном од посла, не даје јабуковачу коју са својим рођаком пије); затим сцене у амбуланти (кад књигом скрива очи док француски заробљеници једу из свијих пакета); па сцена славља кад су наши војници први и једини пут добили пошиљку пасуља о Недићеве владе, или сцена са некоректним понашањем наших генерала који су изненада доспели у логор. Таквих је сцена више. Оне су, по правилу даване литрарно упечатљиво, у свега неколико сматизованих аспеката. На жалост, у оквирима у којима су дате, оне нису могле да буду и у већој ми разноврсне: већина их је била о теми глади и понижења. Из тих ситуација помаља се понекад нека личност (Француз Пјер, заробљеници Бранко и Циганин из његовог села итд.), али се ниједан од тих ликова у роману није посебно развио. Писац је у великој мери остао нем пред чињеницама беде у коју је бачен: говорио је више као сведок неголи као стваралац.

У роману се сусрећу Немци, Срби, Французи – заробљеници. Има помена и о понашањима припадника Хрватске сељачке странкеу Срему на почетку рата.У извођењу на сцену представника разних народа такође су велике могућности романа. Јер се у књизи не говори само о могућностима појединаца, већ и о судбини народа којима они припадају. На жалост, ни та могућност није изразитије искоришћена. Више су била присутна документарна, неголи маштовита решења. Властити доживљаји спутавали су писца да се бави виђењима и сликањима која излазе из оквира појединачног искуства.

Мисли

Од четири поглавља оног литерарног дела књиге, под насловом *Расправа о размери сличности,* само је прво поглавље (*Далеки лик у пределу*) саопштен приповдачки. Остала три: *Трактат о зробљеном човеку, Hans Detrich* и *Finale*, писана су есјистички. У њима, дакле, треба очекивати највише мисли: мисли о себи самом кад је „био роб“ (102), мисли о Дитриху, мисли о рату и миру, о народима и судбинама.

У књизи тај део има око стотину страна. Бошка Петровића је, у тим деловима, одвише преокупирала властита логорашка судбина и субина оног немачког војника. Ниједна од тих преокупација, међутим, није могла да буде одвећ плодна. Од њих су могле плодније да буду преокупације оним снагама које су предусловиле трагичне судбине наших и немачких војника. У осветљавање тих снага писац се није упуштао. Његова мисао није много прелазила границе уже теме.

У књизи се, на пример говори и о слому југословенске војске. Једна од најлепших сцена посвећена је том пробелему: кад генерали шетају пред упитним погледима војника. Опис њиховог понашања само поткрепљује устаљену представу о недоличности тадашњег војног врха. Он сугрира став да је рат морао тако брзо да буде изгубљен зато што је командни кадар био такав. Та сцена по теми сугерира на једну скоро заборављену књижицу Станислава Винавера *Године понижења и борбе*, која је изашла у пролће 1945. године док је још рат трајао. Највреднија ствар у тој књижици јесу расправе наших заробљених официра о разлозима пораза, о перспективама рата. Кроз те дискусије одвија се сукоб личности, идеја, ставова. Винавер је, рекли бисмо, до краја исцрпао могућности мишљења у конкретним ситуацијама које његова књига пружа. Књига Бошка Петровића заснована је тако да пружа далеко више могућности мишљења, јер за тему нема само логор и рат. Али је она реализована испод својих могућности. Писац, који се усудио да преузме текст немачког воника, није се удудио да слободно мисли и у његово име, њего-

вим разлозима. Његова мисао не излази из оквира друштвеног мишљења.

Језик и стил

У *Дневнику немачког војника* казује се на два језика: на српскохрватском (Бошко Петровић) и на немачком (Ханс Дитрих). Делови Петровићевог текста, поготово они есјистички, прошарани су његовим наводима на немачком језику, а јављају се понеке речи и реченице и на француском.

Присуство разних језика је ту функционално. И то је једна од вредних изражајних могућности књиге. Мешање и контакти Немаца, Југословена и Француза на тај начин делују убедљивије. Језик се јавља у функцији стварања аутентичне атмосфере.

Различите врсте текстова, од којих је књига састављена, носе собом и различите видове стилског израза. Вредност стилског израза обично се мери његовим одступањима од стандардног језика. Та одступања у појединим деловима књиге су различита. Она су скоро занемарљива у текстовима које пише Ханс Дитрих. Функција је његовог текста референцијална. Војник настоји да најкраће могуће забележи доживљаје себи у подсетник. Нешто је већа стилска вредност у дневничким белешкама Бошка Петровића. Будући писац и тад је био склон литераризацији. Сличне литераризације могу се приметити и у његовим репортажама. Али су и оне, као и дневничке белешке, још увек блиске стандардном језику.

Велика одступања од стандардног израза својствена су целом трећем делу књиге, *Расправи о размери сличности*. Реченица која доминира тим делом карактристична је за Бошка Птровћа уопште. Она је дуга, пуна уметака, дигресија, вибрантна: прилагођена за суптилније садржаје, за праћење тока свести. Њене карактеристике, и добре и лоше, могу се видети на пасусу који ћемо управо навести. Тим пасусом се на крају поглавља *Далеки лик у пределу,* довршава Петровићево размишљање о „нега-

тивним“ јунацима, којих је било и тамо, међу зробљеницима, Југословенима.

> Али су они ту, исто тако тешко и пресудно, и када осећањем, мишљу, или макар само маштом, зароним у оно што називам именом своја земља, у оно што смо напустили, истргнути, и што лежи за нама, прегажено и сломљено. Како ночекивано: Зар је то наша земља? – Али она је и у њима. Каква пометња. Много пута, вадећи из џепа свој црвни календарић, губио сам се у минијатурној мапи Југославије, као да се у њој, записани стварно и мирно, могу прочитати податци и о овим сферама живота. То је био наиван, први, али и природан гест: најзад, та земља, није смо географско-економски, социолошки и политички појам, непознат нам у свој својој сложености, него у исти мах сан и јава наше личности. (195)

На сличан начин исписана су и остала три поглавља која доносе коментар Петровићеве и Дитрихове судбине. Такав стил је тамо деловао донекле ограничавајуће. Интелектуално излагање тражи мање ограда и прецизније стилизовану мисао.

Закључак

У *Дневнику немачког војника* само је поглавље *Далеки лик у пределу* наставак претходног приповедачког циклуса, започетог у збирци *Лагано промичу облаци*. То поглавље је целовито: могло би се издвојити и као посебна приповетка. У њему је писац ишао линијом успона.

Дневник немачког војника, као целина, значи новину у нашој литератури у рату. Новина је у форми; у покушју да с нађу на једном месту и међусобно повежу неки различити облици казивања: дневник, сећање, приповетка, репортажа, фотографија; да се повежу и уједине документарно и уметничко. Али је та новина и садржајна. За разлику од бројних наших романа који су озбиљно сликали „проблематичног јунака“ револуције (*Далеко је сунце* Д. Ћосића, *Песма* О. Давича, *Лелејска гора* М. Лалића, на пример), ова књига Бошка Петровића учинила је корак у дру-

гом правцу: почела је да загледа изблиза људе на непријатељској страни, Немце и немачке војнике, али и оне наше савезнике, као што су били Французи, који су у заробљеништву имали бољу колективну судбину. Засада је та књига један од ређих покушаја да се ратне судбине интернационализују, да с у њихово сагледавање унесу интернационални аспекти.

Бошко Петровић је у тим настојањима успео. Разноврсни делови од којих је ова књига сачињена држе се на окупу. Књига постоји као целина и интересантна је. Али у њој није учињено и све што је могло да се учини: удружени материјал није трансформисан; „шавови“ између појединих делова видљиви су. Књига је остала у нескладу између могућности и остварености. За њу се не би могло рећи нити да јесте нити да није роман. Она је роман у израстању. Петровић је у њој обећавао бољег писца него што је био.

ДОЛАЗАК НА КРАЈ ЛЕТА

Књига *Долазак на крај лета* појавила се осам година после *Дневника немачког војника.* Та књига је недвосмислено роман. Осветљена истим мерилима као и претходна, она даје посве другачију слику.

П р и ч а

Фабула романа је једноставна. Главни јунак вратио се из заробљеништва у (свој) град непосредно после рата. Срео је другa из ђачких и студентских дана, Ацу; запослио се. Почео је да се дружи са једном девојком и међу њима је дошло до извесне дубље везе. Због сукоба с Ацом напустио је град и почео да ради као економиста на Пољопривредном добру „Прогрес“. Тамо је, после извесног времена, дошао и Аца и почео да ради као заменик дректора. Девојка је остала у граду. Наставили су да се виђају, али је веза међу њима постала лабавија. Она је нашла не-

ког другог човека, добила је с њим дете и на порођају умрла. Тек кад је почео да је губи, он је јасно осетио да је воли; наставио је да је доживљава у сну.

Тако испричана прича романа чини одвећ јасним и мелодрамским оно што је у роману сложено и вредно. Прича тамо ни близу тако не тече. Роман има 9 поглавља, која у просеку имају по десетак страница. У свакој од њих говори се о некој теми уз више дигресија. То су виђења, сећања, доживљавања, суочавања, размишљања, осећања главног јунака, који је истовремено и приповдач романа. Сиже романа (тј. начин његове организације) у великој мери разликује се, дакле, од фабуле (приче) романа. Тај сиже не обликује природни след догађања већ приповедачева свест. Оно што ми читамо није гледано спољним очима, очима неког трећег, тзв. објективног приповедача, већ је гледано очима главног јунака. Такви су по правилу психолошки романи и романи тока свести. Фабула је у тим романима, обично, мање значајна; значајнија су психолошка понирања или праћења тока свести. У приказима овог романа Ели Финци (*Политика,* 27. II 1971) и Мирослав Егерић (*Поља*, новембар 1973) довели су га у везу с Прустом. Не случајно: Петровићев јунак-приповедач својим сензибилитетом подсећа на Прустове јунаке. И он од доживљаја и збивања који су свакодневни, преламањем кроз своју свест и своју реч, прави фино литерарно ткиво.

Простор и време романа

Основна временска одређења збивања у роману дата су доста прецизно. То су прве три послератне године. Али унутар тог раздобља редослед збивања би било тешко установити. Она су скупа третирана као једна велика садашњост. Насупрот томе, кроз сећања, од тих година јасно су издвојена збивања из прошлости, из времена рата и из предратног, ђачког и студентског периода. Роман отуда има развијене само две временске димензије: прошлост и садашњост. Димензија будућности скоро је одсутна, што свакако није случајно. А између димензије садашњости и димензије прошлости у роману велика је несразмера: ју-

нак-приповедач живи у садашњости, она га интензивно преокупира; прошлост има функцију да унеколико осветли садашњицу и њене главне јунаке. Главни јунак по правилу прича о ономе што му се управо збило или збива, говори највише у презенту.

Простор романа је веома скучен. Њега чине: град у који се главни јунак вратио, пољопривредно добро на којем ради, река Тиса која је близу пољопривредног добра. Ван тог простора, као шири круг, такође неодређен, постоји још његово родно село, попаљено од усташа, са разрушеним родитељским домом у који више не одлази, постоји место заробљавања (неодређено где) и заробљенички логор (очигледно у Немачкој).

Тај у основи неодређени простор последица је стваралачког поступка. Александар Тишма, на пример, у романима *Књига о Бламу* и *Употреба човека,* има сасвим другачији поступак. Његов Нови Сад из тих романа пун је улица са тачним називима, мада ти називи не одговрају стварним новосадским улицама. Тишма тежи томе да створи илузију просторне стварности; Бошко Петровић да створи илузију просторне неодређености.

Статички и динамички мотиви; приповедање, опис, дијалог

Термини *статички* и *динамички митиви* сасвим су неприменени за овај Петровићев роман. Њиховим употребљавањем, међутим, можемо само да подсетимо колико Петровићева проза, поготово у овом роману, одступа од класичне реалистичке прозе, где је однос тих мотива најуочљивији. Статичко и динамичко су се у том роману мање-више стопили; некад више на штету статичког, некад више на штету динамичког. Јер се у роману, заправо, у правом смислу не приповеда и не описује, већ се више коментарише оно што се доживело, што се непосредно види, осећа. Овај приповедач није објективан, и не тежи да гледа незаинтересованим очима. Он све проживљава, све коментарише, све пропушта кроз етичку и естетску призму своје свести. И то не чини, по правилу, накнадно, већ одмах. Та свест приповедачева накнадно игнорише читаочеву позицију. Она не жели да удовољи његовим интересовањима: често му нуди оно што њега

не занима. Дијалози које читалац може да прочита, нарочито између главног јунака и главне јунакиње, одвише су са читалачког становишта безначајни. Пошто се они често налазе у суседству са неким од најлепших страница романа (и наше литературе), не може се веровати да потичу од невештине пишчеве. У књизи се налази један леп дијалог између доктора, ветеринара, и главног јунака, о љубави. Петровић, видећемо то још више из романа *Певач*, уме да пише дијалоге. Овде се, међутим, ради о једном изразитом прозном поступку, ради се о негацији класичних форми приповедања. Оне постоје, али су деструиране. Деструкцијом класичног начина приповедања, класичних приповедних форми, деструира се и сама илузија стварности коју нуди реалистичка литература. (Књига, у поднаслову, нема одредбу „роман“, већ: „Искушења љубави, себе и света“). Тако се отвара простор за једно дугачије виђење, барокно, ромнтичарско. У реалистичким романима, у реалистичком контексту, Она, Дама његовог живота, не би могла да делује убедљиво и примамљиво. Недавно је Предраг Палавестра објавио књигу о Андрићу под карактеристичним наслвом *Скривени песник,* који сдржи и главну ауторову тезу. Бошко Петровић је почео као песник збирком *Земља и море* (1951). Објавио је, затим, још једну збирку, *Руј* (1959). Посебно у другој од њих има и лепих особених лирских песама које нагињу ка прози. У многим деловима романа *Долазак на крај лета* он се нескривено испољио као песник: издвојени, ти делови могу се читати као поезија.

Јунаци. Предметни слој

Сви јунаци у роману успостављају односе према главном јунаку-приповедачу. Они се могу разделити у четири круга. У првом кругу је она, девојка с којом је успоставио присан однос. У другом кругу су: Аца, Леонски, Николић, Суботић. Њихов однос према њему је првасходно политички. Трећи круг чине: директор Пољопривредног добра, Анђа књиговођа, Пишта кочијаш, Терик, Марко рибар. То су људи из света с којима се свакоднвно виђа, с којима одржава контакте, али му они много

не значе. Четврти круг чине људи из његовог сећања: отац, мајка, Стеван – кувар бивше југословнске војске који је на почетку рата погинуо, затим познаник из ропства који је после рата умро јер се није снашао у новим условима итд. Јунаци из ова два последња круга немају подједнак удео у животу главног јунака. Највише удела имају они из првих кругова: на један начин девојка, на други Аца и Леонски.

О свим јунацима, као индивидуама, мало шта из ромна можемо сазнати. Сазнајемо онолико колико нам свест главног јунка-приповедача допушта. О њему самом, например, знамо да је са села. Оца су му усташе одвеле у Јасеновац, кућу запалили. Док је био још студент, тамо, у родно село, водио је и свог друга Ацу. Из тих времена остао му је у сећању један карактеристичан детаљ: начин на који се Аца подсмева „сеоским госпођама“ из његовог породичног круга. Још тада се успоставио међу њима однос који никад није постао сасвим чист. Поготово такав није могао да буде после рата кад се Аца нашао на супериорном положају. Знамо, затим, да је главни јунак завршио факултет (вероватно право, јер је као правник после рата радио). И знамо да је рат провео у заробљеништву. Али тек при крају књиге, на стр. 251. сазнајемо његово име: видимо да га један јунак, Пишта, ословљава са „друже Милан“.

О главној јунакињи знамо још мање. Тек неколико података: да има неке сестре, да ради као службеница, да станује у некој приземној кући, или у некој троспратници окружној приземним кућама (?), да држи ствари ноншалантно у својој соби, да је почела да има односе са неким човеком (или са више њих), да јој и Аца и Леонски нису наклоњени. У роману у којем све сазнајемо кроз речи главног јунака, имамо утисак да она у њему делује стварно, конкретно, да му зрачи пуноћом свога постојања. Али читаоцу она делује веома неодређно, неухватљиво, као из сна. Његову и њену љубав он доживава као нешто веома унутрашње, интимно, до суптилности танано, што се носи у највећој дубини себе.

За разлику од ње, нестварне и деконкретизоване, око које се развија једна од великих тема романа, тема љубави, јунаци

из другог круга, поготовио Аца, али и Леонски и Суботић (Николић је само статист) делују сасвим конкретно. Они су део друштвене ставарности која је после рата успостављена: представници су нових снага које су задобиле власт у новом друштву (Аца, Леонски) или је тек освајају (Суботић). На жалост, ниједна од тих личности није „позитиван“ јунак романа. Аца то није био ни пре рата: недостатак материјалних услова и друштвено ангажовање били су му изговор да престане да се школује, али не и да настави да се дружи са својим бившим колегама и кад су они већ постали студенти. Кад се Милан вратио из заробљеништва, Аца га је дочекао у капетанској униформи.

> Аца је сад уважен и виђен, док сам ја, природно, у позадини, или, боље, у сенци и дубини друштвне равнодушности. (...) Он има вилу с баштом (слушао сам како ју је бирао), добија намештај (враћа га, добија други, тражи поново), снабдева се библотеком (ту је и онај Шопнхаур у лепом кожном издњу, што се црни златан, на видљивом месту), и док ја, као и сав остали свет, живим од тачкица за хлеб, маст, штоф и ципеле, он има специјално снабдевање, за које сам ја знао по чувењу, а шта је то, први пут сам видео баш код њега, приликом оног састанка у његовој кући, с Леонским у улози чувара чисте савести. (92-93).

А какав је Леонски (који је, са женом у партизане отишао сасвим при крају рата) могло се видети на том састанку који је он иницирао да би формално критиковао Ацу, а стварно на тапет ставио Милана. Он је израз једног соја људи који је користо револуцију и послератну обнову за оно што се обично назива кариеристичке сврхе. Како је тај механизам деловао, и како су појединци успели тим механизмом да манипулишу, ретко је суптилно (вероватно боље него ико код нас) показао Бошко Петровић кроз више детаља. Један од тих детаља је сцена са радне акције негде на војвођанским њивама, кад један обичан поштар, Суботић, израста у перспективног руководиоца. Револуција и обнова земље показали су и своја наличја.

У те три године, колико активно пратимо живот главног јунака, две стварности, које су се преплитале, чиниле су основ његове егзистенције. Биле су то његова љубав (према оној девојци) и била је то обнова земље. Бошко Новаковић, у тексту *Поетско осећање судбине* (Српска књижевнст у књижевној критици, Савремена проза, Београд 1973) каже: „Јер *Долазак на крај лета* је долазак на крај, али на крај који ништа не затвара сем једне љубави...“ (802). Стварност коју су представљали Аца и Леонски, и коју је већ почео представљати Суботић (у тим прединформбировским временима), није обећавала перспективе. Обе те недостатности, крај љубави и одсуство перспективе, јунак је морао нечим да надомести. Тај надоместак остварен је тако што му је Она све присутнија била у сновиђењима. Роман је почео, при крају, да развија мотив мртве драге. Подсећања рецензената, на корицама књиге, тачна су. Тамо се каже: „У неким кључним тренуцима, приповедачеви снови о девојци коју је волео достижу интензитет који имају снови Лазе Костића о Ленки Дунђерској“. Та асоцијација не треба да буде случајна. Љубав о којој Бошко Петровић у књизи говори романтична је. То с правом констатује Милутин Срећковић (у *Багдали,* мај 1971). У Петровићевој се књизи, у ствари, трага за одговором на питање: како живети? Како живети кад све с њом, великим делом и његовом кривицом (али и њеном, и кривицом других), није све испало добро. Како живети, с друге стране, поред Аце, Леонскога, Суботића, који имају моћ, а стварне људске перспективе не нуде. Одлазак у „Прогрес“ доживљава се, отуда, као одлазак у природу (као романтичарско „бекство у природу“). Лепи тренуци у роману, ван односа Она-Он, то су његове шетње, доласци на Тису, посебно једна обична вечера на њеним облама, кад се кроз песму мало отворио ка другима, везао се, макар и тренутно, у колектив.

Мисли

Мада је главни јунак романа интелектуалац (по томе што је завршио факултет), он живи у једно неинтелектуалној средини. Сем поменутог разговора са доктором и ветринаром о

љубави, и оног састанка код Аце, где се говорило о идејним проблемима, готово свугде другде су интелектуалне преокупације ван приповедачеве пажње. Роман, отуда, нема развијенију интелектуалну димензију, не покушава, као претходни, да је има. Бошко Петровић је, овога пута, писао „обичнији“ роман. Јунаци које је увео у живот замишљени су тако да су им интелектуалне преокупацијс стране. Сем тога, и приповедач романа тако је устројен да више запажа него што мисли. А кад се мишљење у роману природно јавља, оно је на здраворазумском нивоу. Иза две основне теме романа, љубави и обнове земље, не стоје ни филозофија љубави, ни идеологија обнове. Стоје дубоки лични доживљаји и искуства, настојање да се у оскудним околностима живи како-тако људски.

Језик и стил

Цео оман написан је на српскохрватском језику. У њему, такорећи, нема страних речи (ван оних које су у свакодневној употреби) а поготово нема ортографски присутног страног језика. Бошко Петровић је напустио линију нових тражења започету у *Дневнику немачког војника*. Његов роман је, с те стране, постао стандардан, као и већина наших савремених романа. Али је језик његовог романа несвакидашње богат. Он чини „једну од чари овог текста“, како каже Бошко Новаковић (812).

Петровић, који је у ранијим прозним књигама изградио особен стил, овде га је, на многим страницама, довео о перфекције. Превео је, у међувремену, више књига са немачког; студирао је, кроз преводе, и изражајне могућности свога језика. Његова богата реченица, наглашеним дужинама и изражајним нијансама, има особину да „онестварује“ ствари о којима говори. Али је она, таква, погодна и за стварање једне нове стварности, оне која је производ језичких могућности. Тим реченицама је и могла у пуној мери да се изрази сва сложеност (и суптилност) односа између главног јунака и ње; затим сложеност његових односа са Ацом, са Леонским, са другима.

Са стилског тновишта, тај чисто писани роман имао је уже могућности од претходног: остао је препуштен једном извору говорења, па према томе и једном стилском извору: оном главнога јунака и приповедача.

Закључак

Долазак на крај лета, у тематском погледу, наствља тамо где је претходни роман стао: говори о првим послератним годинама. Његов главни јунак има биографске подударности са главним јунаком прве књиге. Настављајући његову судбину, у новим условима, он му сужава физички и људски простор виђења. Али му у тим околностима омогућава да развије нове велике теме којих тамо није било: љубав и друштвена обнова, и једно и друго помућено дехуманизирајућим силама. Овога пута силама бирократије и каријеризма.

Долазак на крај лета је, у формално погледу, до велике висине развио, у претходном роману већ почет, говор у првом лицу. Овом новом роману се не може приговорити да своје иманентне могућности није искористио. Донео је више текста него што те могућности допуштају. Његове могућности, међутим, нису особито велике. На небогатој причи, и на не много интересантним јунацима, не може се много садржаја надоградити. Роман би свакако био сложенији да је поред каријериста дао простора и ентузијастима, а поред сапутника револуције и онима који у револуцију стварно изводили. Он је донео једну перспективу виђења: ону која потиче из усамљености, убачености у живот и практчне немогућности избора главног јунака. Мада је аутентична, та перспектива је једна, па самим тим и скучена. Бошку Петровићу следоваће нову кораци да би се опет нашао на трагу коришћења онаквих могућности које су већ биле отворене књигом *Дневник немачког војника.*

ПЕВАЧ

Трећи роман Бошка Петровића, *Певач,* у две књиге, на 1069 страна, надмашио је и дужином и уметничким дометом претходна два романа. Један је од најдужих и најбољих романа у српској и југословенској књижевности.

Појавио се девет година иза *Доласка на крај лета*. У једном интервјуу у сомборским *Дометима,* Петровић каже да је на том роману радио десет-дванаст година. „Примећујем, међутим, да сам у то време написао *Дан међу сликама*, есеј који има извесне везе са романом *Певач,* и издао збирку приповедака *Разговор о тајнама.*“ (1980/22. стр. 58-59)

И једна и дуга књига имају заиста везе са *Певачем*. Приче из збирке *Разговор о тајнама*, у односу на монументалан роман, доживљавају се као посебне студије јунака, ситуација, атмосфера. У приказу те књиге Чедомир Мирковић (*Једна деценија,* 1981, стр. 44) све приче је поделио на три групе: на оне у којима „доминира дијалог“, на оне које карактерише „непосредност нарације“ и на оне са „изразитије наглашеном интелектуалном пројекцијом и са есејистичким примесама“. Све те три основне приповедачке преокупације суочиће се, касније, у роману. Једна од њих, она интелектуална, посебно је развијена у есеју *Дан међу сликама*. Изразитије него у сличним књижевним делима дат је у том есеју један култивисанији субјект у кореспонденцији са богатим естетским објектом, као што је галерија слика. Приказан је како реагује, запажа, уочава, размишља, просуђује, асоцира. И тај есеј се може схватити као посебна студија на путу до *Певача.*

П р и ч а

Прича романа је веома сложена. Она се одвија кроз 16 глава (у обе књиге по осам). У свакој од тих глава прате се два основна тока романа: један који се одвија у време садашње и други који се одвија у време прошло: почетком 19. века у годинама Првог и Другог српског устанка. Та два основна тока протканa су многим разгранавањима, нарочито онај ток који говори о прошлости.

Тако устројено, време романа чини и највећу новину овог Петровићевог дела. Између та два временска тока, између њихових јунака и збивања у њима, додирних тачака скоро и нема. Једина додирна тачка јавља се на самом почетку романа, у поглављу *Питање.* Професор (новосадског) универзитета Бугарски, пита свог колегу по рангу, Јовановића, професора теорије књижевности:

> ... – је ли истина да је он – Вук, мисли – онога свога певача од којег је записао неке најлепше песме нашао у Сремским Карловцима где живи у крајњој сиротињи, сече трску и продаје је на пијаци? Је ли истина? (...) Па ти си из Карловаца, ти то мораш знати! (I, 9)

Тим питањем је, наједном, успостављена веза која постоји између Јовановића, времена и средине у којима живи, са људима у оним временима. Те скривене, а ипак присутне везе биће једна од најзначајнијих тема које овај роман подразумева.

Приповедач романа, који је у *Певачу* исто што и писац романа, само ће у првом поглављу донекле пратити интересовање за давнопрошло време, када је Вук долазио у Карловце. После ће се и та веза, споља наметнута, у његовој свести прекинути. Али ће она два тока збивања, провоцирана оним као случајним питањем, наставити да живе независно један од другог. Читалац, који је структуром романа, кроз оних 16 поглавља, принуђен да прати час један час други ток, доведен је, практично, у ситуацију да неке постојеће, а невидљиве, везе сам открива. Те везе у роману нису непосредно означене. Оне постоје само у историјском контексту, у временском распону од око 150 година. Да би се роман у пуној мери доживео, потребно је, дакле, да се тај историјски контекст асоцира. Доживљај романа и његово богатије значење зависиће од степена и количине тих асоцјација. Роман ће сигурно имати богатије и дубље значење за оног читаоца који више веза и смислова пронађе. Литерарно казивање, тако, постиже ефекте не само казаним, него и неказаним. Петровићев

роман је без премца у нас по величини историјског контекста који може да активира у свести читаоца.

Простор романа

Простор догађања романа подударан је, великим делом, у оба временска тока. У садашње време (или тачније: у новије време) главна места догађања су: Нови Сад, у којем професор Јовановић очигледно живи, Сремски Карловци, у којима је рођен и у којима је учио гимназију, Београд, у којем је студирао, Банат, у којем је провео рат, Сремска Митровица, у коју га је одвела жеља да види стратиште свог оца.

У временском току са почетка деветнаестог века тај простор је много шири. Највише је догађања везано за Сремске Карловце, Петроврадин, Нови Сад, где су живели Срби или где су после пропасти првог српског устанка емигрирали. Затим за манастир Шишатовац,у којем је столовао игуман Лукијан Мушицки; па за места дуж Војне границе у Срему, пре свега Моровић, Митровицу. Затим за места с оне стране Саве: за Београд, за Неготинску крајину, где је Хајдук Вељко ратовао; за Тополу, за Шабац, Засавицу, Поцерје и Цер; за Дубље, где је у другом устанку био чувени бој с Турцима; за Дрину и за босанске планине. Али се радња романа одиграва и ван нашег етничког простора: у Бечу, Букурешту, Бесарабији, куда су историјске ситуације наше људе одводиле.

Велики прстор који роман захвата омогућио је писцу да развије динамику збивања, да у игру уведе већи број јунака и више различитих друштвних средина. Тај велики простор има и своја главна средишта. У садашње време та средишта су Нови Сад и Каровци; она су просторно тако близу да се доимају као једно. Почетком деветнаестог века, међутим, два основна средишта налазе се с једне и с друге стране реке Саве. Са леве стране Саве то су: Карловци, Петроварадин, Нови Сад и Срем као целина. Са десне стране Саве су: Београд, Србија, али и Босна. Река Сава за то време значајна је просторна одредница: она чини др-

жавну границу између два царства, турског и аустријског. Њоме је, подељен у две туђе царевине, живео српски народ.

На граници два царства, која су захватила цео југоисточни део Европе, дошло је почетком 19. века до једне „пукотине". На простору Балканског полуострва, у залеђу Београда, у два маха, 1804. и 1815. побунили су се српски сељаци да би заштитили голе животе и освојили националну слободу. Показало се да је та пукотина од далекосежног политичког и историјског значаја. Она ће временом постати све већа опасност за политички поредак у Европи, не смо за турску и аустријску царевину. Један век после Првог српског устанка, као резултат борби започетих у њему, створиће се у Европи читав низ држава којих у на почетку 19. века није било: Југославија, Грчка, Бугарска, Албанија, Румунија, Мађарска, Чехословачка, Пољска, Аустрија. Устанци српских сељака на почетку 9. века отуда нису одлучивали само о њиховој националној судбини. Тицали су се судбине других народа. Зато су и привукли интересе многих политичких снага.

Пишући о људима који су учствовали у тим устанцима, или имали непосредне или посредне везе с њима, Бошко Петровић је у свом роману покренуо једну велику историјску тему. Та историјска тема је оним савременим током романа, који се одвија на скоро истом географском простору у новије време, изванредно поширена. Историјски романи, као што је на примр Ћосићево *Време смрти*, обично захватају по један сегмент из националне историје. Петровићев је роман, практично имао за тему скоро целу српску историју. По томе је он изузетан. Више је роман о историји, него што је у обичајеном смислу историјски роман.

Сви учесници у догађајима, о којима роман *Певач* говори, нису Срби, али се догађаји превасходни њих тичу. Роман говори о животу Срба под Турцима, о њиховом животу у слободи за време Првог устанка, о животу Срба из Аустрије, о Србима емигрантима у тој царевини, о повратку турских времена, па онда о животу под Милошем. Срби и Турци, Срби и Аустријанци, Срби и потурчењаци; Срби између себе: они с једне и они с друге стране Саве, они који су судбину везивали за Карађорђа и они

који у је везивали за Милоша. Најзад, и они који су живели у нашем веку, који су сведоци трагичних дана Другог светског рата, који, као Јовановић и његови пријатељи, живе данас.

У казивањима о људим и догађајима на тако широком простору, у тако дугом временском раздобљу, роман Бошка Петровића је, природно, имао за тему и рат и мир. Али је та тема, рата и мира, у том роману остварена на специфичан начин: као тема о оружаној револуцији и миру. Две револуције: она на почетку 19. века, и она у средини нашег, стоје у основи историјских збивања на којима се одвијају појединачне људске судбине.

И сама та тема, по себи, носила је велике могућности прозног казивања. Те могућности су далеко веће него код претходних његових романа. На таквој теми, додуше, може да се направи и сасвим просечан роман. Али може и оно што на свакој теми није могуће: да се направи несвакидашње романескно дело.

Динамички статички мотиви; приповедање, опис, дијалог

Основну причу романа сачинила је, дакле, историја. Судбине појединих јунака у њему одвијају се на фону иторијских догађаја и ситуација. Они су само појединачни примери на којима се показује остваривање историје. Историје појединаца имају функцију схематских аспеката помоћу којих се прати главна прича, она о судбини народа.

Ни у овом роману Бошко Петровић није много склон динамичким мотивима. Посебно није много склон у поглављима о садашњем времену. Збивања у том приповдачком току такорећи и нема. Професор Јовановић се најчешће среће с пријатељима, разговара с њима, или сам размишља, сећа се. Све је у том току дато као садашњост.

У поглављима која говоре о старији временима – а која су по правилу много обимнија – динамичких мотива је много више. Они су укључени у основне историјске токове, илуструју их и прате. Али ни ту они нису у превласти. Роман се због тога не може читати брзо. Статички прикази животних ситуација су бројни и захватају више текстовног простора. На њима се гради

велика и шаролика слика догађаја, прилика, атмосфера. Успоравањем приповедања ти мотиви нас дуго задржавају на приказаном времену. Најчешће чине то ефектно.

У односу на претходне Петровићеве романе, у *Певачу* има више склада у присуству и смењивању динамичких и статичких мотива. Писац и приповеда роман, и описује разнолике ситуације, а чини то више пута на непоновљив начин. Од многих, могу се, ради помена, издвојити описи гозби у Шишатовцу, битке код Засавице, бежања Срба преко Саве, описи суровости турске освете, једног пријема код кнеза Милоша, понашање његових доглавника и њихових момака. Ти описи стварају незаборавне слике о оном што је у прошлости било, шта је све жив човек могао доживети и видети. У најнезаборавније, међутим, спада опис онога што је професор Јовановић, хотећи да види стратиште свог оца, видео у Митровици и на митровачком гробљу за време Другог светског рата. Кад је моћ ралистичког казивња била недовољна, писац се послужио језиком фантастике.

У роману *Певач* Петровић је учинио још један велики напредак: написао је више одличних дијалога, каквих није било у прва два романа, али какви су већ били наговштени у збирци приповдака *Разговор о тајмнама.* У антологијске дијалоге спада свакако онај што га води професор Јакшић са аустријским официром фон Брилом у годинама после пропасти Првог српског устанка о значењу речи „хајдук“. Тај разговор је занимљив и са лексикографске и са семантичке стране. Али је занимљив и са карактролошке: у њему су до изванредне суптилности окрактерисана два интелектуалца, као припадници двају народа различитих судбина. Из тог пријатељског разговора видно је колико се они у схватањима света и живота разликују. Сличних је дијалога, или монолога, у роману, срећом, више. И они чине посебне изражајне и значењске вредности.

Бошко Петровић је, у овом роману, умео да напише најлепше литерарне странице које могу да чине част свакој литератури. Није имао и довољно критичке снаге да многе непотребне изостави. Има у роману и страница које су нефункционалне, дијалога који су натегнути, описа који су бледи и умањују ефекте

оних изузетних. У корицма предугог Петровићевог романа нашло се и више текста него што је потребно. Тај сувишак отежава му дисање.

Јунаци. Преметни свет

У *Певачу* има много литерарних јунака. Његов главни јунак, међутим, није појединац, већ је то српски народ. Кроз судбине бројних појединаца моделује се, у стари, његова судбина. Али међу тим појдинцима-јунацима има главних и споредних.

У оном приповедачком току који говори садашњем времену главни је јунак професор Јовановић. У приповедачком току који има за тему прошла времена неколико је личности које би могле да се назову главним. То су: писац Σ, професор Јакшић, Трсколом, Газда Јова-Чотра. Сваки од тих јунака налази се у средишту круга кичности са којима је на најразноврсније начине повезан.

Професор Јовановић, на пример, има неколико тих кругова. Један од њих чине његове колеге са Универзитета: Бугрски, Мишковић, Данилић. Затим жена, тихо неприсутна. Па отац и мајка у прошлости, нарочито болна очева судбина. Круг њихових поријатеља и других који су пре и после рата чинили атмосферу родитељског дома, нарочито Душан Појац. Другови и професори из Карловачке гимназије, пре свега катихета Пешић. Најзад пријатљи које сад среће, француски колега Ланголц и Стари. Ти јунаци су тако одабрани да могу да осветле савременог интелектуалца: по оном што га преокупира данас и по ономе што га подсећа на јуче.

Према истом моделу грађен је и Јовановићу паралелан лик из прошлости, професор Јакшић, из Карловаца. И он, у роману, обнавља сећање на породичну атмосферу поводом једног доживаја са хајдуцима на очевој лађи на Дунаву. То је погодна прилика да се осветле неколико ликова из хајдучког света. И Јакшић има круг пријатеља са којима се састаје. То су: фон Брил и његов претпостављени, командант Петроварадинске тврђаве фон Шанц, трговац Исаиловић, Хромац (Вук Караџић), Трско-

лом (тј. Вуков певач Тешан Подруговић), Лукијан Мушицки, официр Маовац и други. Сваки од тих јунака очигледно има и понеки свој круг. Њих све роман не прати. Али прати, на пример, једно кратко разгранавање јунака око Маовца: говори о његовим родитељима, војницима, друговима из академије.

На другом полу од стабилног добростојећег Јакшића, трговачког сина и професора гимназије, стоји један други лик. То је писац, бивши секретар Правитељствујушчег совјета у време Карађорђа, затим трговац и сваштар, који у роману уместо имена носи грчко слово Σ (сигма). И он, такође, има своје кругове веза са другим личностима. Његове породичне везе су дате само преко жене која се зове Јела: присутан је њен отац Чорбаџи-Никола, њихови рођаци, међу њима тетка Јевра и Јова Чотра. Затим круг људи с којим је долазио у везу за време боравка у Карађорђевој Србији: сам Црни Ђорђе, руски посланик Родофиникин и људи из њихових кругова. Затим нови круг људи у Кнез Милошевој Србији: Милош, Амица, кнез Марко Штитарац, Ногеша. Онда личности с којима је долазио у додир у Бечу: фрау Тереза, Поп Мелентије, Худелист, случајна љубавница Ана итд. Од свих јунака романа Σ је најпокретљивији, најпрометљивији. Он тражи своје место у свету у којем се крупне ствари догађају и никако га стално не налази. Тај Сремац, из Черевића родом, у Бечу школован, стално је окретао главу ка Србији, одакле је неки зов осећао. Али Србију очигледно није разумвао, нити су пак њега у Србији разумевали.

Србија и Срби с једне и с друге стране Саве нису, међутим, осветљавани само кроз племените ликове, окренуте високим идалима. У првој глави романа почиње се одмах са оним другим ликовима, у поглављу које говори о прошлости, а зове се *Плетеница имена.* У тој плетеници, на разне начине, нашле су се обухваћене збивањима ове личности: Фон Брил, професор Јакшић, Хаџи Петар, Хајдук Вељко Петровић, Милан Ракић, Риста Цветковић, Ерлих, Исаиловић, Шанц, Шкуља и још неки мање значајни. Тај Шкуља (тј. Никола Шкуљевић), прича се у *Плетеници,* на подвалу је добио једну облигацију којом је оштетио газда Јову Чотру за неких 150 дуката. Случај је одвећ замршен с

правне тачке гледишта, мада је јасан са етичке. Али се, с литерарне стране, показао се веома повољан за осветљавање људи и ситуација, од Крајине до Беча, куда су, кроз роман, водили путеви газда Јову у истеривању очигледне правде.

Роман се тка и на судбини још једне интересантне личности, Трсколома. То је онај високи хајдук што се после попасти Карађорђеве Србије, као и многи други, склонио у Карловце и живео тамо продајући трску. У првом делу романа он је хајдук без хајдучије: срећемо га код једне удовице са којом се саживео, али и у друштву с Вуком, Хромцем, коме казује своје песме. Приказан нам је заједно с њим, на таљигама, како греде пут манастира Шишатовца, затим на гозби тамо. Али и како је, чувши да се преко Саве опет нешто дешава, напустио Вука и, преко везе, отишао тамо: није могао да одоли зову с оне стране. У другом делу романа он је у Милошевој Србији, па кад тамо није нашао што је очекивао, обрео се у Босни: тамо да хајдукује и да јуначки погине. Тај племенити јунак-казивач песама отелотворење је и хајдучке и песничке природе. Један је од најцеловитијих ликова романа.

Сваки од ових пет издвојених јунака романа представља причу за себе, довољно богату да би се на њој могао развити посебан роман. У *Певачу* су се, међутим, њихове судбине укрстиле и преплеле са судбинама многих узгредних ликова. Све њих, разуме се, нисмо могли да споменемо. Једни су историјске личности, други производ пишчеве фикције. Једни су од њих трговци, други интелектуалци, трећи кнезови, ратници, официри, хајдуци или обичне хуље без правог занимања. Сем Срба, у роману су дати и Аустријанци, Руси, понеки Словак, Јеврејин, Турчин, Муслиман. У коришћењу тих ликова коришћено је мноштво боја. За сваког се тражила карактристична. Ни историјски значајне личности роман није хтео да улепшава, идеализује.

У претходним Петровићевим романима јунаци су били ретки и неразвијени. У *Певачу* је учињен прави велики скок: јунака, пластичних, живих, има десетоструко више. Као што је богат у приказаним јунацима, роман је богат и по приказаним срединама. То су оне средине које чине простор романа: Нови Сад,

Карловци, Београд, Беч, Крајина, Шабац итд. У њима се јунаци сустичу, са својим различитим судбинама или бројним акцијама, хтењима, пословима, тражењима. Свака од тих средина има и своју посебну атмосферу. У прошлости највише је дивљине било у Босни и Србији, а најлагодније се живело у Бечу и у градовима око Дунава и Саве, с аустријске стране. Најстравичније слике људске суровости и страдања дате су у блиској прошлости, у Другом светском рату и то с ове стране Саве, у виду усташког злочина. Тек актуелна садашњост, она професора Јовановића, говори о времену мирнодопског пријатног живота. Непосрдне угрожности људи у његовој средни нема.

Језик и стил

Од многих богатстава које *Певач* има, језичко богатство је можда најизразитије: нема му премца у нашој литератури. Роман је писан савременим српскохрватским језиком. Али се у њему говори, цитира, и на црквенословенском, и на неколико наших дијалеката. Говори се и цитира на више страних језика.

Професор Јовановић, на пример, с својим колегом Ланголцом говори на француском; у једној прилици чита песму на немачком, коментарише је и наводи. Затим у разним приликама цитира на латинском. Његов колега са Универзитта, Данилић, Далматинац, своје исказе боји локалним, далматинским језичким колоритом и цитира на италијанском и латинском. Лукијан Мушицки и професор Јакшић уносе у разговор много латинског, делимично црквенословенског. Највише језичког замешатљства јавља с у кргу око Σ: он поред српскохрватског говори немачки и словачки у Бечу, француски с Родофиникином у Београду; цитати из његових књига, међутим, дају се на црквенословенском. Његов, пак, рођак по жени Јова Чотра уноси у свој говор елементе торлачког дијалекта. Екавица и ијекавица су такође стално присутне. У роману се, у конкретним поводима, чује још и руски и енглески језик.

То језичко многогласје не смета; оно је функционално. Две су његове основне функције. Оно хоће, најчешће, да пла-

стично представи нациоаналне и друштвене средине у којима се радња збива или да одреди његову интелектуалну природу. Људи се једни пред другима, и пред читаоцима, легитимишу језиком којим говоре. Кад Јела, у Бечу, одлази у трговину и изговара немачке речи, оне су написане ћирилицом. Слично је и код других јунака, на пример код Аустријанаца који изговарају српске речи. Латинштина професора Јакшића и Лукијана Мушицког показује врсту и природу њиховог образовања, даје аутентичност атмосфере у којој се крећу. Разговори на француском Σ и Родофиникина указују на дипломатски статус тог језика, разговори Јовановића са Ланголцом, на његов културни статус. Превелико присуство нмачког језика, опет, указује на државно устројство средине у којој се радња одвија или на културну функију тог језика. Употреба црквнословенског и разних наших дијалеката има евокативну стилску функцју: подсећа који је јунак одакле, каквог је порекла или у каквом се времену радња одвија.

Бошка Петровића је и у ранијим његовим прозним делима одликовала ретка стилска префињеност. Не само у романима, већ и у приповеткама, и у есејима, његове дугачке реченице биле су прилагођене за казивање суптилног, за израђавање нијансе, за праћење сложеније медитације. У том језику има доста ароме пречанске културе. Вреди га поредити са Лалићем, Селимовићем, Ћосићем да би се истакло поднебље са којег потиче. Петровић спада у изразито елоквентне писце. Ткање његовог текста уме да буде примамљиво независно од онога што се њиме казује. Језик му служи да би био уметник језика. Све те врлине испољиле су се у *Певачу* још више него раније. Али и у погледу функције језика у том роману учињен је још један велики скок. Тај је скок последица екстензитета употрбљених језичких могућности. Језичка вишегласност, која је на докумнтарној основи била испољена у *Дневнику немачког војника*, сада с испољила на правој уметничкој висини. Јунаци су, у *Певачу*, језички и стилски индивидуализовани. За многогласје тих јунака трбало је наћи много стилских ефеката. Уместо једне виолине сада чујемо цео симфонијски оркстар. Романом *Певач* наша литература мо-

же да се поноси. То је велико суочавање језика, језичких нарави, језичких споменика и језичких понашања.

Функција тих језичких и стилских ефекта исцрпљује се, као код свих елоквентних писаца, у означеном. Последњим својим романом Петровић је учинио један значајан продор: у функцију романескног казивања до изразите мере увео је и оно што није непосрдно означено. То неказано, а присутно, захваћно је највише између она два временска тока приповедања. Али је то у великој мери учињено присутним и у преплитањима низа судбина око важнијих јунака романа. И недоречености у мрежи њихових односа постају функционалне.

И у ранијим Петровићевим прозним текстовима испољава се склоност ка барокном, ка кићености, ка нејасности и неодређености у казивању. Та склоност чини обележје личности. На њој је он градио и лепоту казивања. Али та склоност тражи меру и аутоцензуру. Бошко Петровић је није увек имао. Сви делови његовог романа нису на истој или приближно истој стилској висини. Има доста делова које би требало сажети, реченица које би требало ишчистити. Њима се умањује велелепност ове изузетне језичке грађевине.

Мисли

Већи број јунака Петровићевог романа су интелектуалци: Јовановић и његове колеге и пријатељи у садашњем времену; Јакшић, Σ (Сигма), Хромац, Мушицки, и поједини официри у прошлости. Њихове преокупације су махом интелектуалне природе. Отуда је интеклектуална, идејна димензија римана *Певач* веома наглашена. Великим делом је то роман о интелектуалцима, о идејама. Публика којој је намењен треба да буде превасходно интелектуална.

Највише је интелектуалних преокупација у оном току романа који се одвија у савремености. Са пријатељем Ланголцом, на пример, Јовановић дуго и занимљиво разговара о теми град (то је поглавље *J`habite je ne sais pas où*), са колегом Мишковићем о поезији, са колегом Данилићем о души, са Старим о

сликама Паје Јовановића Првог и Другог устанка, итд. Јовановић се, такође, сећа својих ђачких дана у Карловцима, посебно катихете Пешића, његових предавања о трансценденцији, о језику, музичких илустрација једне Змајеве песме. На сличан начин, кроз сећања, Јовановић је репродуковао читав један давни разговор о нацији, који је вођен у очевој кући, у Карловцима, а чији је главни судионик био очев пријатељ Душан Певац. Време протиче, а у свести остају ликови, атмосфере, изговорене речи. Кад разговра са другима, а исто тако и кад је сам, кад шета и кад се сећа, Јовановић је увек у интелектуалним водама. Један је од најостваренијих интелектуалаца у нашој литератури.

Слично је и са интелектуалцима из времена српских устанака. И тамо се, додуше у мањој мери, размишља или се воде разговори интелектуалног садржаја: о народним песмама које Хромац скупља, о Хорацију и Лукијановим песмама, о власти и побуни, о издаји, о моралу, о националној судбини. Идеје и мисли о тим и сличним проблемима јављају се у речима или главама јунака; јављају се и у речима самог писца, приповедача романа.

Функција је тих дијалога да означе интелектуалну атмосферу средине у којој се одвијају. Јовановић није професор универзитета самопо звању, већ је то и по понашању, по средини у којој се креће, по темама и сећањима које га преокупирају. Сликама и јунацима из времена Првог и Другог устанка - међу којима су, опет, главни Σ, Јакшић, Хрпмац, Трсколом, Ликијан – роман показује не само оружану, већ и духовну и културну страну тих превратничких времена. Као што је на сцену извео главне вође оружане револуције, Петровић је извео на сцену и главне снаге културне револуције: приказао их је све у догађајима, у атмосфери, у акцији. Представа о тим временима тако је постала богатија, сложенија, аутентичнија.

Функција тема интелектуалне природе у роману, међутим, није само у стварању аутентичне атмосфере. Она је и у саопштавању идеја, погледа, ставова. Одломци тих разговора могу се схватити и као прави мали есеји. Роман се тако доживљава и као велико стециште размишљања о многим темама. То је једно

од ређих прозних уметничких дела код нас које има изразито развијену интелектуалну димензију.

Самом структуром романа, установљеној на два основна временска тока, дат је један интересантан поглед на историју. Осведочујемо се да између појединих ликова и онога што се некада догађало са оним што се догађа у ближој прошлости има сличности. „Може се учинити да та симетрија, уграђена у основи композиције романа, наводи на мисао о повратности историје, о неизменљивости човекове природе. Али то није тако. „Историјске ситуације могу да буду сличне, казује својим романом Б. Петровић, али понашање у њима диктирано је како индивидуалним, тако и друштвеним убеђењима која су производ времена и средине““. Тако у лепом приказу Петровићевог романа пише Н. Јаковљева (*Современная художественая литература за рубежом*, Москва, мај-јун 1981). Разлике и сличности међу људима, у историјским ситуацијама, намећу се као посве природан резултат читања *Певача.*Утисак је, међутим, да ни разлике ни сличности у роману нису планиране. У роману се симетрија нарушава, ликови и догађаји отимају се писцу и настављају да живе. Петровићев роман нема неку тезу. Он говори о животу, репродукује живот, следи логос и праксис живота у простору и времену. Историја је оно од чега полази. Судбина свих његових важнијих јунака има историјске оквире.

У том роману о Србима у историји постоји и неколико мотива везаних за питање националне судбине. Срби су у њему приказани као народ међу народима, просторно и језички измешани с другим народима. Они су у сталној комуникацији са људима других народности и у сталним сеобама и кретањима у ширем простору од њиховог етичког. У том погледу Бошко Петровић је следио два најистакнутија војвођанска романсијера, Јашу Игњатовића и Црњанског. Други његов дубљи мотив је геноцид над српским народом. Упечатљивом сликом о геноциду у време устанка против Турака и у време Другог светског рата показане су најтеже стране националне судбине. То је једна од незаобилазних паралела у роману која скоро прераста у лајтмотив: читалац лако евоцира слична збивања из времена првог свтског рата.

Трећи мотив тиче се хајдучије. И то је једна специфиност српске нациоанлне историје. Вођа Првог српског устанка, Карађорђе, бивши је хајдук, а хајдук је и један од главних јунака романа, Трсколом. Појам хајдучије у српској историји је вишезначан. Креће се од разбојништва до племенитости и узвишенсти борбе за слободу. Није отуда случајно што један странац, фон Брил, није могао да схвати сву сложеност и противречност појаве хајдука и хајдучије. Неразумевање Срба, њихових борби и њихових понашања, нарочито устаничког врха, такође је показано у роману, пре свега кроз очи руског посланика Родофиникина. То неразумевање потиче од разних услова у којима су представници разних народа, из романа, живели. Бавећи се највише Србима и њиховим судбинама, Бошко Петровић их је у роману приказао као јединке конкретне људске заједнице. Апстрактна тема о Српству није пишчева преокупација.

Закључак

Певач није романтичарска пројекција прошлости. То је једна богата барокна композиција, дата из неуобичајене перспективе, развучена и широка, без поштовања иконографских законитости у сликању револуције и важних историјских личности. Историјске личности у роману се појављују, али оне нису главне, нити су улепшане, нити им је пак дато да буду носиоци идеја којима су се у историји највише обележили. Главно место у роману добио је конкретан живот, у многострукој сложености, који се одвијао у историјским оквирима: баналан, тежак, трагичан, угодан, узвишен. Тиме је створена основа да се истоијске личности и важнија историјска збивања, о којима се говори спорадично, надограде у читаочевој свести богатим животним ткивом и и сплетом фиктивних људских судбина и њиховог чињења. Вук из романа, на пример, није онај познати велики борац за препород националне културе. Он је тамо дат као епизодна личност, у неистакнутим обрисима свог истоијског деловања; дакле само као торзо једне делотворне личности. Писац њиме ни близу није

опчињен колико сопственом фикцијом о друштвеном миљеу у којем се ова и друге историјске личности крећу.

Бошко Петровић постиже многе ефекте свог ромна не само казаним, већ и неказаним. У *Певачу* се, на пример, нигде такорећи посебно не говори о нашој оружаној револуцији. Говори се више, али такође на маргинама, о оној старој револуцији, о Првом и Другом српском устанку. Говори се, у ствари, о страдањима за врме Другог светског рата. Али тема револуције је имплицитно стално у роману присутна. Оно што говори о људима и њиховим судбинама из Првог и Другог устанка у читаочевиој свести стално тражи пралелу са оним што се збивало у нашој недавној прошлости. Сруктуром романа, изграђеном на два паралелна временска тока, наведени смо да у својој свести активирамо оно што знамо о српској буржоаској револуцији с почетка прошлог века и о нашој социјалистичкој револуцији. Дато нам је да сами поредимо, коментаришемо, осветљавамо. Функција читаоца овог романа постаје отуда изузетна. Писац рачуна са његовим знањем и оставља му велики простор за надоградњу романа. Од читаочеве спремности и способности да асоцира, да мисли и подразумева, да активира своја историјска и друга знања, зависи у великој мери количина и ниво значења романа. У том смислу *Певач* је једно од најостваренијих дела које мамо.

Романсијерски пут Бошка Петровића аутентичан је. Сва три његова романа носе печат оригиналности. Писац је њима доносио властито виђење света, властите проблеме, сам себи је постављао уметничке задатке. Његов први роман, *Дневник немачког војника,* заобишао је стандардне моделе романа из револуције које су писали бивши партизани (Лалић, Ћосић, Ћопић). Бошко Петровић, који је рат провео у заробљеништву, у свом првом роману трагао је за умтничком трансформнацијом свог животниог искуства. Његов угао гледања потицао је не од партизана, већ од војника бивше југословнске војске кога је животна судбина заробљеништвом изоловала од рволуционарних збивања у земљи. Писац је почео да се бави темом која је тада премашивала његове моћи. Роман је био остварен испод садржајних и

формлних могућности на којима је тема саткана. Али је то стварно била нова, плодна и велика тема за послеранте наше писце: означила је отварање међународних оквира у романескним збивањима. У време кад је тај роман настајао писац је могао да нађе подстицаје не толико у литерарним узорима колико у општој духовној клими код нас почетком шездесетих. Та нова духовна клима наговештавала је велико отварање наше земље према свету. Природно је што је та нова оријентација тек тада нашла свога писца. Бошко Петровић је петнастак година чувао онај Дневник. Али су се тек у ово време стекле околности да се уметнички одговори на дуго ношну тему.

Недовољност успеха првог Петровићвог романа и нова душтвена клима крајем шездсетих година предодредили су и проблемску основу романа *Долазак на крај лета*. Бошко Петровић се тада окренуо од међународне позорнице, од великог простора; вратио ранијим преокупацијама из приповедака. Стиснуо се око теме о обичном човеку из наше средине, у мали опростор дешавања радње романа. Главна преокупација романа постала су питања људских вредности: како живети, шта чинити, чему се надати? То је ситуација човека у миру, након преживљеног ропства, кад се суочио са силама бирократизације и дехуманизирајућим облицима живота. Бачен поново у живот са стране, из принудне изолације, он није могао да нађе вредности у ономе што му је захуктало друштво тад преко агилних (али и каријристичких) представника нудило: обнову змље и колективни радни занос. Праве вредности он је тражио и налазио изван друштва, ван колектива: у љубави према девојци, или још уже: у природи, у самоћи, у сновима. Та преокупација, у време настајања романа, није била само Петровићева. То су биле преокупације и проблеми нашег времена. После много година веровања да је Смисао човека у испуњењу Револуције, у служењу Револуцији, наишла су времена кад ј тај Апсолут престајао да задовољава. Смисао се почео тражити у у сфери индивидуалног и приватног. Бошко Петровић је на те духовне промене реаговао. Искуство човека који је револуцију доживео са стране омогућило му је да то реаговање буде плодније него у писаца који су такорећи до јуче у рево-

луцији видели највишу вредност и највиши смисао. Садржјне могућности своје теме и могућности аспеката њеног осветљавања Петровић је практично исцрпео. Оне као да нису биле ни довољне да понесу све обиље текста у књизи.

У односу на претходна два романа *Певач* такође значи дугачије усмерење. Али тај роман није усмерен ка новом, већ ка синтези, ка свеобухватном. У њему су синтетисана искуства Бошка Петровића као романсијра, али и као приповедача, есејисте, песника. Радња *Певача* се, као и у првом роману, збива у међународним оквирима, на широком простору, у још ширем временскм распону; омеђена је и одређена историјским догађајима. Али се, као и други по реду његов роман, и *Певач* бави аутентичним човковим вредностима. У њему се отврају питања судбине народа и судбине појединаца у историји; питања о вредностима живота у рату и миру, у ревоуцији; отварају се и питања о индивидуалним и заједничким вредностима. Роман као целина садржи много наталожених искустава, личних, историјских, књижевних. Слиучај је хтео да се он појави у децембру 1979. године када је у нашој земљи одржана велика прослава 175. годишњицње Првог српског устанка. Свест која се тада испољила о том великом историјском догађају има много подударности са свешћу испољеном у Петровићевом роману. Писац је, значи, и у овом роману изразио духовне преокупације нашег садашњег тренутка: потребу да се пронађу дубљи историјски корени наше садашње колективне суднине, да се нађу некакви одговори за смисао човековог битисања у оквирима ширих историјских искустава. Али он није само одражавао штримунг нашег времена. Он је и веома слободно стварао. Стварао је слике, атмосфере, призоре, јунаке, судбине; играо се језиком, пуштао јунаке да мисле и мимо ситуационог контекста. Узалуд би било настојање да се у свему томе новоостваренom открије неки логос, још мање да се он преведе на поруке. Тај новостворени свет романа хоће да живи за себе, независно од нашег садашњег живота и његових потреба.

СТРУКТУРА

„НЕЧИСТА КРВ“ БОРЕ СТАНКОВИЋА

Био сам планирао да у књигу *Наратолошка истраживања* из мојих *Изабраних дела* уврстим и текст о роману *Нечиста крв* Боре Станковића. О томе роману више пута сам усмено говорио током свог наставничког рада. Али текст о овом роману нисам ни завршио ни објавио.

У фасцикли која садржи белешке о том роману, нашао сам, међутим, само сиров материјал. У материјалу су сачуване само анализе за усмено излагање и белешке. Најзад сам се одлучио да текст објавим баш тако како сам га затекао: у сировом стању. Верујем д ће сена тај начин читалац најлакше приближити истраживачевој рдионици.

У овим белешкама постоји и један важан податак. Каже се да је то „Скица предавања које одржано на семинару за наставнике и професоре у Руми 24. 04. 1982. године“ и да је на семинару са мном учествовао и Драгиша Живковић.

Први део

СКИЦА ПРЕДАВАЊА

Приступ: Елиот: Интеретација је једино легитимна када уопште није интерпретација, већ када читаоца снабдева чињеницама које би он иначе пропустио.

Чињенице које имам да саопштим треба да буду изложене по неком реду. Одлучујем се, на почетку, за ослањање на Аристотела:

1. *Прича*

Структура приче:
тематска
просторна
временска

2. *Јунаци*:
Преци
Мита – Марко
Софка – Томча
Тодора – Стана
Магда – Арса
Рођаци - Рођаци
Потомци

3. *Мисли* (Идеје 19. века: Дарвин, Спенсер, Клод Бернар)

4. Језик (и стил)

ПОЛИВАЛЕНТНОСТ ДЕЛА

Аспекти, вредности, функције

1. *Историјско-политички*. Смена држава, политичке и друге промене, управа.

2. *Социолошки:* Пропадање старог Врања, рађање новог.

3. *Психолошки:* унутрашње осветљавање личности.
Софкин Анимус: „онај њен“: Марко, Томча.
Маркова Анима: Достизање лепоте. Помоћу моћи.
Марко – Софка: прећутни споразум.

4. *Еротски*: Сцена с Ванком
Сцене у амаму.
Распојасаност на свадби: сви мушко, све – женско.

5. *Етички:* 1. Софка је, пред очевим разлозима, пристала да се „прода“, 2. пристала је да он од Томче узме новац, 3. није пошла/отишла с оцем – опредељила се опет да буде употребљена, да буде „ствар“. 4. Упркос томе хтела је да у односе унесе и нешто људско и лично.

Марко: Купује снају, меша људско с трговином.

Томча: Побуна против изневеравања. И сам постаје звер.

Тодора: после свадбе престаје да постоји. Као етичко биће умрла је.

Стана: у Софки види своју судбину. Одбрана Софке, одбрана себе.

Мита: До краја аморалан. Ништа му се не дешава.

6. *Митски аспект.*

Казна за сујетне: Мита, Марко, Софка, Томча.

Марко убио Ахметовог братанца Јусуфа због обешчашћивања сестре. Марка убио неко од Ахметових док је тражио смрт. Марко се такође понео као Јусуф.

Софка: митска казна због превелике лепоте и сујете.

7. *Симболички аспект*.

Продаја куће. Софкина слутња.

Софка на венчању држи Томчину руку до краја. Одржавање брака (до краја).

Марково разбијање катанца ногом. Банализација љубави.

Појава „сирене“ пред Томчом, на путу преко границе.

8. *Аксиолошки аспект.*

Мита на сваки начин и по сваку цену хоће да сачува старо али и углед: деда Трифунов и свој углед.

Софка: добити оног њеног, остварити срећу.

Мита: „воља за моћ“. Помешати се са новим Врањанцима, али и остати онај стари.

Томча: Само „воља за моћ“. Упропашћена судбина.

Напомена: *Нечиста крв* је у центру Бориног света. Софка је најизграђенија његова личност. У њеној личности се понавља и остварује оно што је Вученов назвао мотивом „увеле руже“: Паса, Наза, Коштана.

ПОГЛАВЉА РОМАНА И ТЕМАТСКЕ ЦЕЛИНЕ:

(Према другом издању у едицији *Српска књижевност у сто књига*):

31-45 I Преци
45-52 II Ефенди-Мита
53-59 III Рат и ослобођење
59-72 IV Софка
72-88 V Гласник Митин. Гробље. Тетка Стоја, сироте
88-97 VI Ускрс (Магдин син, сељаци, Поп-Риста, ручак, родбина, честитање).
98-106 VII Мајчина слутња. Очев долазак и слутња о продаји куће. Тетка Стоја.
106-110 VIII Ефенди-Митин долазак с Марком.
110-114 IX Маркова кућа (капија, сопче, Арса, жена, Томча).
115-124 X Извесност удаје. Софкина слутња код тетке. Разговор с оцем.
125-134 XI Софкина одлука и пијење у њену част.
134-138 XII Марков долазак кући на припреме. Стана. Долазак пријатеља.
138-144 XIII Марко, братство му и разлог за пресељење.
144-148. XIV Припрема свадбе. Софка. Мита. Марко.
148-160 XV Купање у амаму. Софкин плач.
160-166 XVI Почетак свадбе. Софкина игра.
166-171 XVII Мита долази. Прави расположење са свирачима и женама.

171-177 XVIII Софка чека сватове у комшилуку. Долазак сватова. Марко-Софка.
177-185 XIX Венчање. Томча.
185-192 XX Долазак у Маркову кућу.
192-195 XXI Софкин однос према гостима. Дворење.
195-198 XXII Марко и Софка у сопчету. Катанци, ка-пи-ја.
198-202 XXIII Слатка вечера. Мушко-женско.
202-210 XXIV Марко покушава да уђе у Софкину ложницу.
210-212 XXV Прва брачна ноћ и болест.
212-219 XXVI Маркова смрт.
220-224 XXVII Прилагођавање. Други према Софки. Томча.
224-226 XXVIII Уређивање куће. Томча.
226-229 XXIX Преуређивање дворишта. Срећа.
229-233 XXX Мита долази по новац.
233-235 XXXI Томчин одлазак у хан. Вијење сирене.
236-238 XXXII Мучење.
238-243 XXXIII Редовно стање. Деца, муж, комшије

ГЛАВНА ЗБИВАЊА

а. Сцена са лудим Ванком (4)
б. Разговор с Митом (10)
в. Купање у амаму (14)
г. Венчање у цркви (19)
д. Догађај у сопчету (22)
ђ. Прва брачна ноћ (25)

Сва ова збивања дешавају се у затвореном простору.
Интериорност збивања.

ЈУНАЦИ У ПОГЛАВЉИМА

Мита: 2,3,4, 7,8,10,11,14, 17, 30
Тодора: 2,3,4,5,6,7, 8, 10, 11
Марко: 8,9,11,12,13,14,18,19,20,21,22, 23,24,25,26
Томча: 19,25,27, 28,29,30,31,32,33
Магда: 5,19
Арса: 9,11,29-31

ЈУНАЦИ НА СЦЕНИ РОМАНА (У ПОГЛАВЉИМА)

(Графичка структура, приказ)

==========

ПРОСТОР РОМАНА

Врање		Села	
Старо	Ново	У Србији	У Турској
Врање старо (Митино)		1,2 3,4,5,6,7,8	10, 11 14,15, 16,17,18, 19
Врање ново (Марково)		9, 12, 13, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33	

ПРОСТОР РОМАНА - ПРЕМА ЗБИВАЊУ У ПОГЛАВЉИМА

Митино Врање: 1 2 3 4 5 6 7 8 - 10 11 - - 14 15 16 17 18 19 - - - - - - - - - - - - - -

==========

Марково Врање: - - - - - - - - 9 - - 12 13 - - - - - - 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33

ВРЕМЕНСКА СТРУКТУРА РОМАНА

(графички приказ)

&&&&&&&&&&&&

БЕЛЕШКЕ И КОМЕНТАРИ

ХРОНОТОП РОМАНА

Врање је у делима Боре Станковића практично једини простор збивања. И радња романа *Нечиста крв* се углавном одвија у Врању. Али је у том делу простор Врања помније структуриран.

Врање је у роману подељено на два дела: на старо и ново, на оно које је настало у турским временима, и на оно које се уздиже од досељеника из Турске и које се све више развија на рачун старог. У збивању романа су присутна и села: и то она око Врања у српској држави, али и села недалеко од Врања, иза границе, у Турској држави. И у једним и у другим селима живе углавном људи исте, српске националности. Ново Врање, међутим, настаје досељавањем из оних села преко границе. То се у роману јасно види.

И време романа такође може јасно да се одреди. Све се у роману збива у конкретно историјско време. Почетак збивања је у првим годинама после осолобођења Врања од турске власти (1878), а крај му је у време данашње, тј. у време кад се роман

прича. То је, у историјском смислу, сам почетак овога века. Познато је да су прве верзије романа објављене 1900. године, а дело је у целини објављено 1910.

СТРУКТУРА РОМАНА ПО ПОГЛАВЉИМА

Прича романа о Софкиној судбини испричана је у 33 поглавља неједнаке дужине. Међу тим поглављима споља није установљен никакав хијерархијски ред. Али ипак известан ред постоји и он је на приложеној схеми реконструисан.

Пролог

Прва четири поглавља представљају извесну тематску целину: они чине пролог збивањима која ће се касније одвити.

Прво поглавље романа посвећено је Софкиним прецима. Прва реченица поглавља, дакле и самог романа, гласи: „Више се знало и причало о њеним чукундедама и прамдедама, него о њима самима: о оцу јој, матери, па чак и о њој – Софки“. Већ из те реченице се наговештава да ће преци садашњим актерима бити оптерећење. Њима ће преци предодредити судбину. И својим именом и угледом, али и својим дегенерацијама који се у породици брижљиво скривају.

У другом поглављу представљен је Софкин отац, ефенди-Мита. Он је изданак чорбаџијске породице, школован у Грчкој (у Солуну) и у Турској (у Цариграду). Мита никад ништа озбиљније није радио, нити је навикао да ради. Дружио се углавном са турским беговима и цинцарским трговцима. Сујетан на своје порекло и на углед, није показивао свој данашњи положај, нити је имао смелости да га сам сагледа. За такво понашање имао је подршку супруге Тодоре; подржавали су га, такође, и неки рођаци. Мада се његов садашњи положај није могао сакрити, његова околина се према њему понашала како би требало да буде, а не како јесте. У ефенди-Митиној кући отуда је господарио лажни сјај, лажан углед и лажни односи. Ова лажност се посебно испо-

љила после ослобођења Врања. О томе се посебно говори у трећем поглављу. Тамо се прича како су се готово све чифчије економски осамосталиле, а Мита то није хтео да види. Да би своје невиђење прикрио, живео је у Турској, тобож бавећи се трговином.

Четврто поглавље посвећено је Софки. Ћерка ефенди-Митина, потомак предака који су њену кућу довели до богатства и спољног сјаја, развила се у лепотицу. У овом поглављу она је представљена детаљима које је један писац у патријархалном свету могао себи да допусти. Више страница приче је посвећено „оном њеном“, тј. њеним еротским узбуђењима и сновима. Овај приказ крунисан је изузетном сценом кад Софка на своју дојку привлачи руку глувонемог младића Ванка, само да би на себи осетила мушку руку.

Преци који су је предодредили; сујетни и непословни отац који се не сналази у савременим околностима; ослобођење Врања које је довело до промена у чорбаџијском друштвеном слоју; најзад и сама Софка – то су све предуслови развоја романа.

Приповедач романа

Роман се приповеда у трећем лицу. Приповедач овог романа, породичног и градског, објективан је и свезнајући, зна целу историју ефенди-Митине породице, јавну и скривану. Зна и шта се збива са њим у Турској, зна шта се збива у дворишту и одајама његове куће, чак може да „сними“ ону интимну сцену између Софке и Ванка.

Али „објективни“ приповедач своју објективну тачку гледишта, карактеристичну за реалистички роман, често замењује и субјективном тачком гледишта која је карактеристична за модерни роман. То чини посебну драж овог романа. Дело приказује романескну стварност и са објективне и са субјективне тачке гледишта.

Почетак радње романа

За разумевање начина приповедања Боре Станковића добро ће нам послужити два термина Ролана Барта из текста *Структурална анализа прича*: „језгра“ и „катализе“. У *Нечистој крви* постоји неколико поглавља у којима су садржана „језгра“ или „зглобови“ романа; остало су „катализе“.

Један од зглобова романа је пето поглавље. Од њега радња романа и стварно почиње. У њему се говори о доласку ефенди-Митиног гласника из Турске. После тога ће се радња одвијати у знаку катализе. Она ће се, отада, одвијати, на два плана: на „реалном“ и симболичком.

Долазак ефенди-Митиног гласника збио се баш пред Ускрс. Помињање Ускрса добија и ново значење, симболичко: наговештава васкрсавање нечега што је дотле било притајено. Није безначајно и то што је ефенди-Митин гласник један Арнаутин. Свезнајући приповедач романа не каже шта је гласник пренео Тодори. Он се, овога пута, ставља у Софкину позицију, што значи да се приповедач, преко Софке, ставља у ситуацију да нагађа зашто је гласник дошао. Тако испада да свезнајући приповедач не зна ни колико зна Софкина мати. Софка види, а њено виђење приповедач износи - да је мајка постала изузетно незадовољна очевом поруком. Софка види, а приповедач преноси, да се њено понашање одједном променило. Следом ишчитаних знакова Софка осећа да се нешто изузетно неповољно догађа. Она, која је од детињства „све видела“ и „све знала“, па и то ко јој је и какав отац, наслућује да ће се десити нешто страшно. Помишља да отац више нема од чега да живи и хоће да прода нешто најдрагоценије, саму њихову кућу. Није такође безначајно што се затим, у шестом поглављу, приповеда о обичају групног похођења гробљу. Приповедачу је то прилика да представи Софкине рођаке, као и односе бивших чивчија према њеној породици. Али и да наговести да оно што се дешава има бар симболичне везе са смрћу.

Приповедачева игра на два плана се и после тога наставља; на смени планова се и гради интензитет приповедања.

У седмом поглављу, на пример, говори се о ноћном доласку ефенди-Митином из Турске. Овога пута, приповедач који све зна, па зна и стварни разлог Митиног доласка, показује и виђење тога доласка само из Софкине перспективе. Њене слутње о продаји куће постају све опипљивије. О продаји она слути из мајчиног и очевог понашања, из одломка пригушеног реаговања тетка-Стоје, која је, знамо, Софку обожавала.

У осмом поглављу опет се прича о новом доласку ефенди-Митином из Турске, тј. са границе. Овога пута ефенди-Мита долази својој кући са газда-Марком, снажним сељаком, из чијњег понашања Софка још извесније види купца куће. Из овог поглавља читалац види и оно што Софка још не види: да се између њеног оца и Марка води разговор, у ствари, о њеној удаји, а не о продаји куће.

То се поготово јасно види у следећем, деветом поглављу у којем приповедач води читаоца до Маркове куће у оном новом, сељачком делу Врања. У овом поглављу се сада први пут представља и тај део простора романа. Приказују се капија, кућа, сопче, али и слуга Арса, Маркова супруга Стана и син Томча. Приповедачу је и то прилика да представи и јунака и друге делове романа.

Удаја

Од 10. до 26. поглавља одвија се главни део романа, његов централни део, који представља оквирну тематску целину која може да понесе наслов *Удаја*. Овај део може се поделити на неколико мањих целина, које можемо назвати: *Припрема свадбе, Свадба* и *Деградација свадбе*.

Као зглобови приповедања могу се издвојити: поглавље 10, у којем се прича о Софкином драматичном разговору с оцем; Поглавље 14. у којем се говори о купању у амаму, затим поглавље 19. у којем се говори о самом венчању; поглавље 22. у којем

се говори о догађају у сопчету између Марка и Софке и поглавље 26. у којем се прича о Марковој смрти.

Припрема свадбе

Десето поглавље опет чини један зглоб у причању приче. У њему се прича како су Софку склонили код тетке да не би, у кући, сметала припремама за оно што ће се десити. Сам начин како су је из куће послали – део је обичаја. Девојка се из куће шаље у време прошевине. Софка је из самог тога чина природно могла да закључи да се у овом тренутку не ради о продаји куће, већ о нечему још важнијем: о њеној удаји. Али она тога чина у почетку још није свесна. Она још не зна – јер јој о томе нико не говори – за кога ће се удати, ко је и какав је тај за кога ће се удати, ко ће јој бити муж. У том поглављу има једна сцена карактеристична и за патријархални свет, али и за начин приповедања Боре Станковића: то је сцена посредног саопштавања о њеном будућем мужу. Две Софкине рођаке, у соби поред оне у коју су је били сместили, разговарају између себе, али тако да и она чује. Главна функција тога разговора јесте да је о свему битном посредно обавесте, али и да је, истовремено, утеше. Рођаке су свесне да је оно што јој се припрема тежак удар за њу. У разговору двеју жена се помиње да се и Софка, ето, удаје и то за једног дванаестогодишњака, Марковог сина. Таква јој је судбина. Утешно је једино да су неке девојке и горе од ње пролазиле. Обавештена тако о свему битном, Софка до краја схвата ситуацију. Не јављајући се тетки, одлази својој кући, оцу, спремна да протествује.

У њеној кући се, затим, одвија други чин суочавања са судбином. Ту ће се од оца обавестити о ономе што предстоји. И сцена њеног разговора са оцем карактеристична је по свакој изговореној речи. Отац ће је подсетити ко је био и и докле је, до каквог сиромаштва, сада доспео. Више од речи упечатљив је његов гест: он открива антерију, која је споља још како-тако очувана, да је покаже са њене унутрашње стране. Види се да је антерија исцепане поставе; да су јој испале фате, да је измашћена,

недостојна и његовог угледа и угледа његових предака. И то разоткривање, као и дијалог, одвија се на два плана: на стварном и на симболичном. Мада је и Софка више слутила него знала – знала али не толико – какво је истинско стање и њеног оца и њене породице, то очево разголићивање њу је потресло. Пред њом се збило разголићивање на које није навикла. У роману ће и касније бити још разголићивања. Али ниједно није оволико сликовито. Пред оцем тако разголићеним и јадним, Софка одлучује да се понаша како се од ње очекује да би спасла спољни изглед своје породице, тј. да би сачувала кућу: пристаје на неприличан брак из виших интереса. Оцу саопштава одлуку да ће свој дуг према кући испунити.

Од 11. до 25. поглавља одвија се главна радња романа. Ова прича о самој Софкиној удаји је и по простору најважнији део романа. И он је чврсто структуриран.

У делу романа у којем се говори о припремама за свадбу (то је 11, 12. и 13. поглавље), Софка се приказује по другим својствима: приказује се као карактер. Приставши да се уда за Марковог дванаестогодишњег сина Томчу да би сачувала породицу од економског пропадања, а очигледно и да би сачувала очев углед, Софка се – у традицији породице – одлучује да то учини тако и да своје жртвовање не покаже. Штавише: да остави други утисак: како све чини од своје воље; да покаже да је срећна и да је стање у којем се нашла, посве природно. Свој доживљај личне трагедије задржавала је укратко унутар себе. И њену одлуку и њено понашање сви су, а поготово Мита и Марко, примили с неверицом, али и са олакшањем. Све неприродно што ће се касније дешавати биће тако подигнуто на виши ниво. Бар споља, својим понашањем, она је повратила достојанство и спокојство свом оцу. Својим понашањем ће учинити радост али и улиће наду и свом будућем свекру. Чак ће таквим понашањем олакшати ситуацију и мајци и околини. Само такво понашање показује да је Софка прихватила не само очеву одлуку да се „прода“, већ да то учини по моделу његовог понашања. Оно што је било доведено до разголићавања поново ће се покрити. Сву одговорност за та-

кво понашање преузеће на себе, она, Софка. И она је, дакле, изабрала пут прикривања истине попут свога оца. Разлика је у томе што отац жртвује ћерку, а она се – саможртвује.

У дванаестом поглављу приповедач романа ће читаоце поново одвести, заједно с ефенди-Митом у кући газда Марка да нам покаже припреме за дочек пријатеља, као и сам тај дочек. Видеће се како осиромашени ефенди-Мита пристаје да се роди и љуби са сељацима. Као што уме да глуми и господина, он уме да глуми и пријатеља. У његовим сусретима са Марком, и код његове и код Маркове куће, испољиће се пуно знакова Марковог скоројевићевског богатства. Из приповедања се лепо види и како газда Марко богатим накитом обдарује Софку, па и како јој даје новаца. Тај новац јој се уручује у виду поклона, мада је и он део купопродаје. Из приче се, додуше, не види и како благо стиже до главног адресата, до ефенди-Мите, а да оно стварно до њега стиже, не приказује се непосредно већ посредно. Види се да је Мита и кров и кућу поправио откакао је свадбу договорио. И ове поправке имају симболично значење; поправљени кров прикрива склоност куће пропадању и паду.

У 13. поглављу се приказује Марко са посебне стране: као „лидер“ једног бројног и разуђеног братства. Мада је у овом тренутку у највећем успону богатства и личног ауторитета, ни Марко није без скривене ране. Он је, прича роман, у Турској, негде око Пчиње, одакле се доселио у Врање, имао побратима Арнаутина Ахмета. Ахметов синовац Јусуф, одрасто је у његовој, побратимској кући. Десило се, међутим, оно чему се нико није надао: Јусуф је оставио у другом стању Маркову сестру. Да сперe част Марко је морао Јусуфа да убије, а после тога и да се склони у Србију од Ахметове освете. Тако и Марко, у ствари, живи двоструким животом: раздељен је између две државе, Турске и Србије. У свакој од њих има имања и рођаке. И за једне и друге везан је, а међу њима раздељен. Ова раздељеност Маркове личности показаће се и приликом припреме женидбе његовог сина. И овом чину Марко приступа као двострука личност. Стално има у понашању нешто јавно и нешто скривено.

Свадба

Софкина свадба почиње од ритуалног купања жена у амаму. Ово заједничко купање има и обичајну и еротску страну. Еротски пориви посве су природни када се пуно младих жена, потпуно разголићених, нађе на једном месту у част предстојеће свадбе једне од њих. Али ово купање има и симболичну страну: оно је и чин очишћења, али и граница између предбрачног и брачног живота. На граници између та два стања Софку је, ненадано, обузео грчевити плач. То је једини њен плач у целом роману. Од те границе Софка улази у други део свог живота одређен природом њеног саможртвовања.

Од 16. до 18. поглавља приказане су сцене свадбе у Митиној кући. Приказује се понашање рођака, а нарочито жена. Приказује се и Софкина игра: као обичајна али и достојанствено радосна. Прича се и о Митином напору да направи свадбену атмосферу. Приказује се и долазак сватова, у ствари Маркових сељака који иду у гомили и стално се збивају око свога бате Марка. То је оно што се чини на крупном плану. У позадини ће се показати однос главних јунака: Софке и Марка. Може се приметити да се на свадби такорећи уопште не приказује Софкин муж Томча. Његово одсуство из видног поља је природно. У овом делу романа он је стварно само маргинална личност. Зато су у првом плану главни актери драме: она, Софка, и он, Марко. Најдубљи однос који се у роману успоставља јесте однос између њих двоје. Види се да је то однос поверења и разумевања, свесног саучествовања у овом чину. Њихов однос за друге учеснике свадбе је скривен. Није скривен само за приповедача романа.

Однос Марка и Софке ће се посебно видети у 19. поглављу у којем је приказано венчање у цркви. Софка држи за руку дванаестогодишњег дечака, свога мужа, Томчу, кратко ошишане косе, као што се деца шишају. Њен муж јој једва допире до рамена. Софки се рука ознојила, а током обредног венчања, који одвећ дуго траје, Томчина рука се полако из ње извлачи. Још само мало и извукла би се. А кад би се руке младенаца на венчању раздвојиле, то би био знак да је брак прекинут. Софка, у очајању

да се то не деси, гледа али не на мужа (који је у овом чину само обејкт) већ на свекра, Марка: погледом му саопштава своју невољу. Марко код попова учини да се венчање убрза и скрати. Тако и спасава брак, ту формалну везу. Али и тај договор погледом показује да је Софка у новој породици остварила међусобно поверење и поштовање са свекром Марком.

Шта ће после венчања бивати са младожењом, Томчом, о томе роман не прича. Самим овим одсуством приказивања, роман прећутно одређује Томчино место у збивањима. Приповедач и даље држи у центру пажње двоје јунака: Софку и Марка. Однос Маркових рођака и према Марку и према Софки је карактеристичан. Марко је апсолутни првак у свом братству: сви га уважавају, слушају, боје га се. Он је, у ствари, само један од њих. Али је по месту које у братству има, по економској снази, памети и утицају, изнад њих. А изнад свих њих је само Софка: по лепоти, богатству, понашању. Зато сватови и примају с радошћу њену жељу, да и она, таква, дође до свадбеног стола, међу њих, да их двори, баш као што би по обичају чинила и свака друга снаја. Чињеницу да и она, таква, и из такве куће, хоће са њима, сељацима, они примају са посебним поштовањем и уважавањем.

Деградација свадбе

У 22. поглављу, дешава се једна сцена, особена и преломна за однос Марка и Софке. Марко Софку уводи у сопче, тј. у њену брачну ложницу, да јој покаже, у сандуку, благо које јој он, њен „тата“ („Све ће он њој“), дарује. Немајући при себи кључеве од сандука, Марко ипак катанац отвара, али насилно, чизмом. И тај његов гест, тј. да до блага дође насилно, има и стварно и симболично значење. Моћ над људима око себе и новац у сандуку, то је главно што Марко има, и што стално показује. Било је довољно да тиме и Софку засени.

„Слатка вечера“ која се затим у роману приказује, (а та је сцена одмах у поглављу после оног о збивањима у сопчету), јединствена је у литератури. Маркови рођаци, већ дуго у свадбе-

ном расположењу, кад је тренутак сазрео, затварају капије да нико споља не би упао у њихов свет. То јест: да нико споља не би ометао оно што ће се десити међу њима: кад сви мушки постану „једно мушко“ и кад све женске постану „једно женско“, а кад се при том не гледа ни ко је с ким ни у каквом је сродству. Сцене оргијања су, заправо, у роману само наговештене. Свадбе су и иначе прилика када се испољавају еротске страсти. Али у затвореном свету Маркових рођака и рођакиња, који живе често растављени једни од других, то је прилика да се страсти распусте и покажу.

„Слатка вечера“ тек је, за све учеснике свадбеног весеља, увод у оно што треба да се деси између Марка и Софке. А то што треба да се деси знају и већ гласно наговештавају Маркови рођаци. То зна и Марко, а Софија још недовољно зна. Она је додуше слушала да сељаци често жене своје синове још сасвим младе па после живе са својим снахама. То се у свету сељака сматра и нормалним. Помиње се и име човека за којег причају да је живео са својим снахама. Већ за време „слатке вечере“, кад су се страсти и језици мало опустили, она је могла да чује посебна честитања Марку на таквој снаји и већ почела да схвата шта то значи.

Свезнајући приповедач романа опет је избегао да нам и речима изложи оно што се у 24. глави романа десило. Препустио је да то Софка сама, посредно, сазна. Из свог сопчета она је чула како је њена свекрва Стана наговарала ашчику (куварицу), једну варошанку, (једну из „туђег“ света) да саопшти Марку: Време је да се ред поштује – младенци треба већ једном да иду на спаваће. Томе се Марко, већ пијан и напаљен, оштро успротивио. И он је хтео да оствари своје неписано али обичајно право. И Марко је као млад ожењен. Не каже се, али се може претпоставити, да је његов отац живео са овом његовом женом Станом. Софка је из своје собе чула и како се ашчика повукла (то је превазилазило границе њене могуће интервенције) и како се мужу, вероватно први пут озбиљно, супротаставила његова жена, Стана: Софка је могла да чује Маркове протесте, ударце, Станино цвиљење. Али се ипак није десило оно што се очекивало да се деси:

свекрва, дирнута Софкином лепотом, достојанством, понашањем, на самом прагу је бранила и одбранила њену ложницу пред својим мужем и њеним свекром, пред Марком.

У тим тренуцима очекивања онога што ће се десити, док је ослушкивала звукове у суседној просторији, Софка је у себи доживљавала своју ситуацију као дубоко трагичну. Пала је затим у грозницу, разболела се. Тако није ни приметила кад су јој мужа довели у ложницу. Нашла га је ујутро подно свога кревета, па га сама распасала и ставила крај себе у кревет.

Њен свекар, Марко, закинут у очекивањима, поражен и пред њом и пред другима, одјездио је на коњу пут Турске. Неколико дана касније, у пушкарањима са Арнаутима, био је тешко рањен. Но још је могао да се спасе. Али кад је дошао к свести, покидао је завоје, отворио рану и умро. Учинио је, у ствари, оно што је одлазећи у Турску намеравао да учини. Извршио је самоубиство, али туђом руком. Нашао је начина да укине себи живот.

Тако се поглавље о Софкиној удаји завршило њеном болешћу и Марковом смрћу. Није се десило оно што је Марко желео и намеравао. Софка, ни у једном тренутку, физички, није била његова; грех између свекра и снахе није био почињен.

Породична срећа

Марковом смрћу била је уклоњена препрека за релативно срећен Софкин брачни живот. Поглавља 26, 27. и 28. говоре о првим данима и годинама после удаје.

Софка се привикла на нову средину, на свекрву, на Томчу. Томча је полако израстао у правог мушкарца, онаквог какав му је био и отац. Софка је зато с поносом гледала на њега као на своје дело. А и Томча је био везан за своју Софку: као и мати му све је чинио да својој Софки угоди. То су биле године среће и пуне породичне хармоније: уредили су кућу, преуредили двориште. И у томе срећивању куће и дворишта има начег симболичног. Никада не треба губити из вида да је Бора Станковић вршњак српских симболиста. Ова породична срећа је годила свима

њима, а нарочито мајци Стани, која је такву породичну срећу од таквог брака није ни очекивала. А Софки је тада изгледало да јој се остварило, или да јој се остварује, управо оно о чему је као девојка сањала: у Томчи јој се, али сад стварно, јављао „онај њен“, онај који је могао да утоли „оно њено“. Смисао живота полако се испуњавао, супротно од очекиване трагичне ситуације, у коју је удајом ушла.

Епилог

Софкин живот се, међутим, није дуго одвијао у том смеру. Почињени грех приликом удаје морао је да буде измирен. Нови зглоб у збивању романа приказан је у 30. поглављу. Изненада, ненајављен, у Софкино и Томчино двориште упада ефенди-Мита (дотле, бар по причи, није ни долазио), тражи Томчу и иште од њега новац, онај новац који му је Марко обећао за Софку. Видећи оца, Софка је одмах зажалила због његовог доласка. За разлику од Томче, она је знала за своју „продају“. Лична срећа, међутим, учинила је да сметне с ума своју породичну обавезу. Могла је зато с разлогом себи да пребаци што се не интересује за мајку и оца. Томча о овој „продаји“ ништа није знао. Чувши погрде на свој рачун од таста, схватио је да је Софка, до које је толико држао, продата као ствар. То сазнање је срушило његов свет. Он се намах променио: бацио је, с гнушањем, тасту новац. Од тада, па до краја романа, он је други човек. У њему је, наједном, ускрсло оно што је до тада било спутано. Софку је од тада почео да туче и да понижава; више није слушао ни матер; одлази је у Турску да се тамо проводи са женама. Свекрва је наговарала Софку да га напусти, да оде од куће. Она то ипак није хтела. Наставила је да трпи понижења, помиривши се доследно са ранијим опредељењем, са судбином. Са Томчом је ипак изродила децу; роман не каже ни коју а не знамо ни коју ни какву: изгледа ментално и физички закржљалу. Пропила се и прихватила да живи баналним и мукотрпним животом. Роман је у таквом стању и приказује. И она је постала увела ружа.

Постоји тврдња да је Станковић, предајући роман издавачу морао да га сажме за око три табака, и то баш у овом последњем делу. Тај последњи део био је и највише критикован, поготово од критичара који су знали за Станковићева сажимања. Тврдило се да би роман добио да је објављен у целости, онако јако је написан. Пошто је тај део рукописа изгубљен, прави одговор на то питање не можемо добити. Бар са становишта домета романа прихатљивији је други став: да су и ова сажимања била успешна. Неказаним писац је више казао него да је употребио просторно више текста.

ЈУНАЦИ

Носиоци радње романа могу се поделити у две групе. Једна група је окупљена око породице ефенди-Мите; друга око породице газда-Марка. Између тих двеју породица, коју се повезале тако што су се ородиле, постоји пуни паралелизам.

Прву групу чине: Ефенди-Мита, његова супруга Тодора, ћерка Софка и слушкиња Магда.

Другу групу чине: газда-Марко, супруга Стана, син Томча и слуга Арса.

Велику родбину има и једна и друга породица; и једне и друге окружене су слугама. Сви јунаци су представљени као индивидуалности, према мери своје функције у роману. Сваки од јунака има место у својој породици, али има у њој и своју посебну функцију.

Однос између чланова тих породица, чини основну радњу романа.

Главни јунак дела је Софка. О њој се говори током целог романа. У неким верзијама дела роман је имао и наслов *Софка.*

Ретко се може наћи роман у којем је у таквој мери представљен паралелизам између две групе јунака. Те две групе јунака не представљају само своје породице. Оне, у ствари, представљају два света: свет старог чорбаџијског Врања, и свет новог Врања, оног које настаје. Јунаци и њихове средине чине пред-

метни свет романа. У основи су тог света родственичке и друштвене групе људи међу којима се образују посебни интерсубјективни интереси и комуникације.

Паралелизам је у Станковићевом роману такорећи потпун: он указује на истоветност и разлике. Наспрам дегенерисаног, немоћног и неспособног ефенди-Мите, који је наследио и име и богатство, стоји његов парњак: Марко, млађи, снажнији, богатији, пун новца и потребе за самопотврђивањем. Наспрам путене и зреле Софке, као њен парњак, налази се дванаестогодишњи дечак Томча. Наспрам једне мајке је друга мајка; наспрам једне привржене родбине, налази се друга привржена родбина. Разлике и паралеле међу јунацима испољавају се свуда: Софкина родбина, и кад је сиромашнија, култивисанија је од Маркове: извесни знакови еротског набоја испољавају се на свадби, не само у Марковој кући него и у Софкиној, у понашању њених рођакиња. Али се код Софкиних рођака не дешава нити се може десити било шта онако као за време „слатке вечере“ у Марковој кући. Градски свет је ипак далеко цивилизованији, „мекши“ од сеоског.

Разлике постоје и између две мајке. И једна и друга су привржене свиојим породицама, својим кућама, мужевима. Разлика је ипак у томе што је Тодора ипак склона да се жртвује да би се очувао и сакрио лажни сјај куће, мужа и властите ситуације. Мада интимно не пристаје на Софкину удају, она се мужу ипак не супроставља: њега и кућу ставља испред сопствене кћери. Стана, иако примитивнија, иако у истом патријархалном положају у односу на свог мужа, по цену живота супротставља се мужу кад он хоће да уђе у снајину ложницу. Ни по коју цену му не дозвољава да учини оно што су и њој можда учинили. Он тиме штити и снају и сина, али и институцију породице.

Разлике постоје и између ликова слугу. Из романа сазнајемо да Марко има бројне слуге које остају без имена. Један од њих је, међутим, за све време радње романа присутан као његов алтерего. То је Арса који свога господара пази и слуша, али га и воли и поноси се њиме; његовом смрћу он је искрено потресен.

И мртвом газди приговара што га није пустио да убије Ахмета, да га у том – Марка недостојном и опасном подухвату – замени.

Ефенди-Митина кућа, у распадању и сиромашењу, нема, у ствари, ниједног слугу; има само бивше, Магду и Тонета. Магда, срасла се ефенди Митином кућом, настоји и сама да очува њен стари спољни сјај: довија се са Тодором како да тај сјај буде видљив и у комшилуку и у родбини. Она стално, добровољно и уз властите материјалне жртве, учествује у очувању жељене слике до које јој је стало: доноси бившим господарима намирнице; од својих најбољих синова и снаја, тражи да и сами учествују у одржавању тог лажног сјаја.

Супротно од Магде понаша се Тоне. Овај бивши слуга се постепено осамосталио о својих газда, па постепено заузимао део по део од њихових имања и некретнина. И он, такође, подржава њихову слику о себи самима, настоји да очува привид некадашњих односа, и даље је снисходљив према сујетним газдама, али се тако понаша из користољубља, имајући у виду пре свега властити економски интерес. У првом делу романа, који се, готово сав, одвија у кући ефенди Митиној, Магда и Тоне делују као две супротне силе, слично као она два патуљка у роману Томаса Мана *Јосиф и његова браћа*: један слуга из користољубља, а слушкиња из сујете, подржавају илузију о нормалном стању у кући Софкиних родитеља.

Главни заплет романа дешава се око главних јунака, Софке и Марка. Пре удаје, пре доласка оног гласника, Софка је стално сањала о „оном њеном“: тј. о мушкарцу који ће је бити достојан. Такав мушкарац, или сличан таквом, најзад се појавио. Али се појавио не у правој него некако у помереној функцији. Њој, путеној лепотици из старе грађанске куће, стварно би прави партнер био из света који се уздиже. Софка је, међутим, ступањем у брак добила два партнера: мужа који јој по узрасту и развијености никако не одговара, и свакра који по свему одговара али не и по нормалном родбинском статусу. Она је у Марку нашла партнера, али таквог да га у нормалним околностима није могла имати ни за мужа ни за љубавика. Правог ће партнера она наћи још једном, и то баш у Томчи, кад он одрасте и кад ојача,

али то ће, видели смо, трајати кратко. Трагедија и те „увеле руже“ у томе је што није имала достојног партнера, тј. што јој се партнер није јавио кад треба и како треба.

МИСЛИ

У *Нечистој крви* такорећи нема сентенци о животу и свету. Ниједан јунак није, као рецимо Митке у Коштани, прекопиран интелектуалним, судбинским проблемима; свим јунацима се проблеми јављају као практични, свакодневни. Чак су и еротске преокупације Софкине или Маркове лишене нечега што би се могло довести у везу са неким значајним идејама.

Бора Станковић је и у другим својим делима, посебно у приповеткама, приказивао материјални свет. У супротности: материјално – духовно, код њега је у несравњиво већој мери било присутно оно материјално. Свет у коме се крећу његови јунаци јесте свет предмета а не свет идеја. Он је више отворен чулима јунака него њиховом промишљању света. У роману *Нечиста крв*, на пример, помиње се и један учитељ који је лепо певао. Тај учитељ, као јунак маргиналан, једини је представник интелектуалног света. Али се око њега не зачиње извесна интелектуална проблематика, како је то бивало, рецимо код Лазаревића и Сремца. Овај представник интелектуалног света присутан је у роману само зато што је згрешио са неком Софкином прабабом. Софкиној кући о празницима редовно долази и једно духовно лице: поп Риста. Али је он толико стар да морају да му помажу док једе и пије. Поп Риста ни у једном тренутку не дела као духовно лице. Његово присуство не даје приповедачу нимало повода да се испоље неке духовне или религиозне преокупације. Духовне преокупације немају ни главни јунаци романа, па их нема ни Софка: „оно њено“ што је као младу девојку обузима, такође је изразито путена а не духовна преокупација. Путеност је основна преокупација и свих млађих јунака романа. Она нарочито долази до израза на свадби, у амаму, и за време „слатке вечере“ у Марковој кући: у ситуацијама кад је више света заједно а атмосфера

је међу њима таква да тражи отпуштање „вентила“ из набоја потискиваног.

Ипак, има нешто по природи идејно, мисаоно, што је у роману само посредно испољено, али што је у његовој структури присутно. То је став о узрочно-последичним односима. Све што се на сцени романа збива има своје узроке. Митина деградација не наступа одједном. Она има и дубоке корене и нешто дужу историју. Да поступи онако како је поступила, Софка је припремана традицијом своје породице и својим вапитањем. На основу тих припрема, она зна како се треба понашати пред светом, ради света, без обзира на лична осећања и тежње. И Марково је понашање, такође, припремљено историјом његове породице. Али је оно и последица његовог властитог успона. Ништа се у роману не дешава случајно, све је предусловљено: расом, временом, средином. Писац Бора Станковић уграђивао је у свој роман мисао свога времена.

Ставови о делотворности расе, средине и времена у понашањима и чињењима јунака нису, разуме се, Станковићеви. О раси, наслеђу, васпитању, размишља се и пише много у другој половини 19. века, почев од Дарвина и Спенсера, до Тена и Лансона. Станковић је преузео опште идеје које су важиле у његово време, прихватао их као властиту поетику и на њима градио основе свога романа. Тако чине и други велики романописци. Није лоша оцена ако се каже да је и наш писац у свом највећем делу оваплотио идеје свога времена.

ЈЕЗИК И СТИЛ

Станковић има посебан језик и особени стил који су карактеристични за цео његов опус. Његов језик, као и његов стил, везани су и за стални премет његовог писања: за родно Врање. Пишући превасходно о свом Врању, он је, као и други писци доба реализма, свој свет и језички оживљавао. Станковићу је био природан врањански говор и он га је успешно користио. Његово Врање и његови Врањанци живе не само кроз описе и ситуације,

него живе и кроз његов особени језик и стил: у начину његовог израза, у његовој лексици, има много од ароме врањанског света.

Дуго је важило мишљење да је Бора Станковић добар писац, али лош стилист. Било је чак тврдњи да он не зна да пише, тј. да је књижевно неписмен. Такав став је својевремено изврга о руглу Станислав Винавер, посебно у тексту *Бора Станковић и пусто турско* (1952). Вршњак руских формалиста, аутор текста *Језичне могућности* (1921) Винавер је сматрао неодрживом тврдњу да је један од наших најбољих писаца језички неписмен. Супротно од тога, на свој нарочити начин, Винавер је истицао тезу да Бора Станковић на најбољи начин изражава оно што хоће да каже.

Станковић је сликао конкретан свет и конкретне јунаке и за њих је тежио да нађе и конкретан израз. У његовом приповедању, међутим, на све се не гледа очима приповедача, већ се гледа и очима појединих јунака. Због тога ни Станковићева лексика ни синтакса не делују примерено стандардном изражавању. Могли бисмо да кажемо да до извесних синтаксичких дисторзија долази и услед уношења перспектива појединих јунака. Ево, на пример, реченице на почетку главе 26:

> Једва, не себе ради, колико њих, куће ради, а особито да свекрву умири и ослободи, поче се придизати.

Ту реченицу говори тзв. објективни приповедач. Али оно што он види и казује прелама се кроз Софкино биће. Он види што и она види, осећа што и она осећа, интонира онако како би она интонирала. У тој реченици су, како би Бахтин рекао, садржана два гласа (то је пример „двогласне речи“), два виђења: Софкино и приповедачево. Кад би се један од та два гласа одузео, реченица би сигурно била ближа стандардном начину изражавања. Али би изгубила много од уметничког ефекта.

Више него иједан наш старији писац, Бора Станковић је у својим текстовима умео да изрази својим особитим стилом извесне вредности живота и да им да арому. То су мириси баште, ми-

риси соба, лепоте одеће и људске природе, посебну примамљивост женске лепоте. Софкина прса су, више пута током романа, описана, боље рећи опевана. Њих види и приповедач или их виде и јунаци. Таквих поетских описа има више. Они су, такође, резултат примене Боринога језика и стила: а и језик и стил су у функцији дочаравања врањанског света.

Неки од описа у роману, баш као дијалози и монолози у *Коштани*, памте се. Могу се памтити по бираним речима, по томе како су на јединствен начин речени. Онако како је говорио ефенди-Мита Софки, наговарајући је на неприличну удају, пасус је за памћење и цитирање: кратко и језгровито, Мита је представио два своја стања: стварно и привидно.

Али у роману, као и у другим Станковићевим делима, посебно у Коштани, јављају се и искази који изражавају мукло стање својих јунака: оно стање кад речи више нису довољне, кад су непотребне, кад се и неисказаним каже више него речима. Са мало речи, скоро без речи, дакле више гестом него речју, речју само на погодном месту, Марко у роману изражава шта му све Софка значи. Прећутано, неказано, тада делује још већим ефектом него казано. Кад његовој жени, Стани, на пример, јављају за Маркову смрт, „само се чу како јекну: - Немојте ме, бре, људи!“ Више је, и ту, речено неказаним него казаним.

Бора Станковић није био само уметник речи, у оном смислу у којем су то ретори. Он је био и уметник посредног казивања. Многе своје ефекте он је постизао или са мало речи или скоро без речи, путем успостављања корелације. То значи да је он био писац са великим распоном изражајних могућности.

НАКНАДНО ДОПИСАНО

На овом материјалу, који је везан за план мога предавања о роману *Нечиста крв* из 1982. године, присутни су и неки накнадни трагови. Они сведоче о томе да сам и касније, графитном оловком, покушао да унесем извесне интервенције. Текст је и

поред тога остао недовршен. Објашњење се може наћи у томе што су наишли други, пречи, послови.

Изгледа да проблем у незавршавању овога текста не лежи само у недостатку времена. Разлози су могли бити и дубљи. Они могу да буду везани за моју немоћ да решим један велики проблем. То је проблем уметничке технике Боре Станковића. А сам тај проблем није везан пре свега за језик и стил Боре Станковића, већ и за нешто друго.

Године 1988. изашла је чувена књига Новице Петковића *Два српска романа*; посвећена је *Нечистој крви* Станковића и *Сеобама*, Милоша Црњанског. Новица Петковић је направио две одличне студије. Данас се сматрају значајним чак и незаобилазним стилистичким интерпретацијама.

Новица Петковић (рођен 1941) био је неколико година млађи од мене. Па ипак се можемо сматрати истом генерацијом писаца или професора. Били смо и пријатељи и сарађивали. Ипак смо се и разишли. Ја сам био један од аутора *Слова о српском језику* (1998); Петковић је био један од од најважнијих аутора који су потписали памфлет против *Слова,* чији је аутор Павле Ивић.

И за Петковића и за мене је карактеристично да смо у књижевнотеоријским питањима упориште налазили у семиологији. Али смо и поред заједничке привржености истој дисциплини, следили различите оријентацијеу њој. Петковић је израстао из школе руских семилоога тартуско-московске школе. Главне представнике те школе је и преводио, и тумачио и настављао. Настављао је, другим речима, њихов основни став да је уметничко дело модел стварности, део једног моделативног система. Мени су налази ове школе били и важни и интересантни. Али нисам на само те могућности могао да сведем и могућности изучавања са семиолошког аспекта. А какве су те могућности, показује најбоље моја књига *Теорија књижевности*.

Разлике су се показивале и у веома конкретном виду, пре свега у односу на Бору Станковића. По основном образовању превасходно лингвист, Петковић је следио парадигму која се ослањала пре свега на де Сосира. Можемо да будемо и задовољ-

ни и поносни оним што је Петковић учинио користећи могућности ове оријентације. Та концепција има као основну тезу став да је књижевност уметност речи. А у чему је та уметничкост уметности, то може да образложи или докаже једна посебно однегована дисциплина као што је стилистика. Петковић је на завидном нивоу упражњавао могућности те дисциплине.

У мом случају ствари су биле постављане другачије. Две основне семиолошке парадигме, де Сосирову и Персову, ја сам сматрао комплементарним, с тим што сам више пажње посвећивао могућностима Персове оријентације у семиологији. Ове могућности су далеко мање употребљаване у конкретним изучавањима. Оне у овом тренутку не могу да буду упражњаване на нивоу на којем се данас упражњава стилистика заснована на де сосировским основама. Али оне, по мени, имају далеко веће перспективе, зато што су њихове могућности тек отворене, а далеко су од тога да буду исцрпљене.

Поред тезе о томе да је књижевност уметност речи, у више мојих текстова инстистира се на једној супротној тези, на тези Лазе Костића да је поезија, односно песма, записник о ономе што се збило међу јавом и мед сном. Кључна реч ове тезе јесте реч записник; што вернији записник, то боља песма.

Постоји, међутим, један мој текст, који је сличну тезу још помније обрадио. То је уводни текст моје књиге *Реч и корелатив,* по којем је и цела књига добила име. Он је посвећен разматрању и потврди двеју теза: да је књижевност уметност речи и да је она уметност корелатива. За пример уметности речи узимани су текстови Крлеже и Црњанског (од Црњанског пажња је посвећена *Апотеози*) а за пример изражавања путем корелатива као пример анализе узиман је један кратак монолог из *Коштане* Боре Станковића. Показано је да је и кратак текст Миткетовог монолога садржајан не толико по речима које се налазе у њему, већ по уграђеном корелативу или корелативима. Ево једне реченице из те анализе:

> „Права вредност Станковићевог израза, према томе, није превасходно у служењу речима, као код Црњанског и Крлеже,

већ у успешном коришћењу пауза, неизреченог, у сучељавању спољашњег и унутрашњег плана, у преплитању бројних перспектива“ (37)

Очигледно смер овог истраживања води ка томе да се покаже да се Бора Станковић не изражава само речима, већ и укупном организацијом свога романа. Не би било тачно да сам истраживања у овом смеру напустио. Тачно је да нисам написао монографију о роману Боре Станковића, на онај начин на који сам написао књигу о песми *Santa Maria della Salute* Лазе Костића. Али да је било истраживања започета у тексту *Реч и кореlатив* доказују бар две моје књиге: *Теорија белетристике* и *Наратолошка истраживања.*

„МОСТ НА ЖЕПИ“ ИВЕ АНДРИЋА

Да бисмо ушли у *Мост на Жепи*, једну од најбољих и најкарактеристичнијих Андрићевих приповедака, морамо да је осветлимо изнутра, тј. да овладамо њеном структуром. Али шта је то структура? Постоји ли структура *Моста на Жепи* независно од наше свести, или је то само методолошки поступак да се осветли њено унутрашње устројство? Другим речима: је ли структура методолошка или онтолошка категорија? О томе се још воде дискусије, нарочито међу структуралистима. За дијалектичку мисао, која је израсла из Хегела и Маркса, између тих двеју структура не би тре бало да буде дискрепанције: кроз процес освајања предмета постиже се и сагласност тих структура. У нашем случају то значи да Андрићеву приповетку треба методично освајати кроз стални дијалог (интеракцију) поступка истраживања и предмета истраживања. На тај начин ће се доћи до оне објективно постојеће структуре; односно, кроз то освајање објективне структуре постићи ће се унутрашње осветљење приповетке.

Приповетка *Мост на Жепи* одвија се у два времена. Једно је њено време у прошлости: оно у којем се говори о грађењу моста и о његовој ближој судбини; друго је њено време садашње: оно кад се приповедач срео с мостом. Подељена према тим временима приповетка је веома несиматрична: део који се односи а прошло време заузима скоро целу причу, укупно око осам страница текста обичне књиге. Други њен део, који чини само један пасус од трећине странице, стварно је придодат приповеци. Писац другог кова и других преокупација можда би тај део и изоставио, не би га написао. У Андрићевом тексту је, међутим, тај пасус веома функционалан. Он показује, још једном, оно што и приповедање пре тога: како мост, дело Јусуфа везира, још траје и може да служи у још по коју сврху.

Ово је тај последњи пасус:

> Онај који ово прича, први је који је дошао на мисао да му испита и сазна постанак. То је било једно вече кад се враћао из планине, и уморан, сео поред камените ограде на мосту. Били су врели летњи дани, али прохладне ноћи. Кад се наслонио лећима на камен, осети да је још топал од дневне жеге. Човек је био знојан, а са Дрине је долазио хладан ветар; пријатан и чудан је био додир топлог, клесаног камена. Одмах се споразумеше. Тада је одлучио да му напише историју.

Тај пасус карактеристичан је по томе што се у њему писац приче идентификује и као приповедач приче, а приповедач се идентификује као хроничар („историчар“) моста. Све што је, другим речима, у приповеци изнето, пишчева је истина, али она писцу-приповедачу није дошла незнано откуд: до ње је он дошао истраживачким трудом. Из начина, међутим, како је приповетка испричана може се закључити да је истраживачев допринос остао у сенци приповедача. Пошто је истраживач обавио свој посао, повукао се и нестао без трага. Приповетку је даље наставио да гради њен приповедач по законима причања и писања прича.

Онај први, већи део приповетке, због дужине текта, немогуће је цитирати. Могуће га је само препричати. Приповетка о мосту на Жепи, укратко, у овоме је:

> Велики везир Јусуф, четврте године свога везировања, пао је изненада у немилост. Кроз неколико месеци, међутим, вратио се на власт још моћнији него што је икада био. Али се у време немилости у њему нешто крупно зболо. Почео се, отада, све чешће сећати свог родног краја. Распитивао се преко својих људи за потребе свог родног краја Жепе и одлучио да тамо сазида мост. Нашао је најбољег неимара у Цариграду, једног Италијана. Неимар, скроман човек, отишао је у Жепу и после темељних припрема почео да гради мост. Наишле су препреке: вода је провалила, новца је нестало, мраз је стегао, али је, упорношћу донатора и градитеља, мост, необичан и леп, о року био сагрђен.

Пошто је завршио мост, неимар је из села отишао неприметно, стигао до Једрена, разболео се и умро. Трећину његовог хонорара везир је дао тамошњој болници, а остатак разделио сиротињи. Жепљани, поносни на свог земљака везира, сетили су се неимара тек кад је већ био отишао. А у Цариграду, један муалим из Босне родом, донео је везиру хронограм да га, по обичају, уклеше у тек сграђени мост. Над тим хронограмом везир је размишљао. Наједном га је прецртао, заједно са својим именом и девизом. И тако је мост остао, без имена и знака.

То је, све у свему, цела прича. Да бисмо схватили како је организована, да бисмо овладали њеном структуром, морамо видети из којих и каквих је делова стастављена. Приповетка се, најпре, може поделити на два временска и тематска дела. У првом од њих говори се о градњи моста. У другом, о судбини трију главних јунака приповетке: везира, неимара и самог моста.

Сваки од та два тематска дела приповетке може да се подели на по три мање тематске целине. У првом делу приповетке то су ове три:

1. *О везиру* – кога је лична судбина довела у ситуацију да чешће мисли на завичај и на његове потребе и навела на одлуку да тамо сагради мост.

2. *О неимару* – Италијану, скромном човеку а преданом градитељу, који по турској царевини гради мостове и друге задужбине.

3. *О мосту* –који се појавио иза срушених скела као два млаза воде.

У другом делу приповетке могу се, такође, издвојити ове три тематске целине:

1. *О суднини неимара,*
2. *О судбини везира,*
3. *О судбини моста.*

Први и други тематски део приповетке очигледно кореспондирају. Кореспонденције између њих, односно између тематских целина из којих су састављене, уочићемо најлакше ако основне сегменте приповетке, до којих смо дошли и графички прикажемо.

Схема 1. Синтагматска организација текста:

Грађење моста Судбине јунака Писац на мосту Везир Неимар Мост Неимар Везир Мост

Схема 2. Парадигматске кореспонденције:

Први део приповетке (Грађење моста)

Везир Неимар Мост

Други део приповетке Неимар Везир Мост

Судбине јунака

Из тих графичких приказа видљиво је да су неке тематске целине, из различитих делова приповетке, међу собом тематски повезане. Повезане су, на пример, оне две тематске целине које говоре о везиру, оне две које говоре о неимару, или оне две које говоре о мосту. Кореспонденције се фрапантно откривају у завршним тематским целинама, оним о мосту.

Ово је прва од тих тематских целина:

(...) Весело оборише радници скеле, и од тог сплета од греда и дасака појави се мост, витак и бео, сведен на један лук од стене до стене.

На свашта се могло помислити пре него на тако чудесну грађевину у растргану и пусту крају. Изгледало је да су обе обале избациле једна према другој свака по запењен млаз воде, и ти млазеви се сударили, саставили у лук и остали тако за један тренутак, лебдећи над понором. Испод лука се видело, парче модре Дрине, а дубоко над њим је гргољила запењена и укроћена Жепа. Дуго очи нису могле да се привикну на тај лук смишљених и танких линија, који изгледа да је у лету само запео за тај оштри мрки крш, пун кукурековине и павите, и да ће првом приликом наставити лет и ишчезнути.

А ово друга тематска целина о мосту:

Он је тамо у Босни, блештао на сунцу и сјао на месечини и преко себе пребацивао људе и стоку. Мало помало ишчезну посве овај круг разроване земље и разбацаних предмета који окружују сваку нову градњу; свет разнесе и вода отплави поломљено коље и парчад скела и преосталу грађу, а кише спраше трагове клесарског рада. Али предео није могао да се приљуби уз мост, ни мост уз предео. Гледан са стране, његов бео и смело извијен лук је изгледао увек одвојен и сам, и изненађивао путнике као необична мисао, залутала и ухваћена у кршу и дивљини.

Кад се те две целине ставе овако једна крај друге, немогуће је не приметити да се њихова кореспонденција заснива, као и код најпростије парадигме, код риме, на јединству сличности и различитости. Мост је виђен из две различите временске перспективе и описан различитим речима. Али је и у једном и у другом случају виђен са истог стајалишта: виђен је као уметничко дело које никако није могло да сраste с природом, с пределом.

На сличан начин кореспондирају и оне две тематске целине о везиру, и оне две о неимару. Као што, у приповеци, везир пре и после заточења није исти, тако он није остао исти ни пре и

после градње моста. Везир је почео да гради мост подстакнут осећањем потребе да осмисли властиту егзистенцију. Кад је пројект тог осмишљења, мост, био завршен, везир је, размишљајући о себи и свету, о судбини неимаревој, о судбини речи и дела, избрисао онај хронограм који му је муалим донео. И обе ове тематске целине о везиру повезане су, дакле, на принципу јединства у различном. На истом принципу повезане су прва и друга тематска целина о неимару: у првој од њих неимар је приказан као исувише скроман, али страстан радник; у другој су се те његове особине, само на другачији начин, потврдиле: завршивши мост, он је отишао и не погледавши га. И један и други тематски пар садржи, дакле, нешто променљиво и нешто непроменљиво, нешто заједничко и нешто различито.

Као што смо цитирали оне две тематске целине о мосту, могли бисмо на исти начин да наведемо и пар тематских целина о неимару или оних о везиру. То значи да и ти парови тематских целина постоје: методолошки приступ откривања структуре приповетке само нам је помогао да до њих дођемо и да их фиксирамо. Не можемо такође да порекнемо ни кореспонденције које постоје између целина, засноване на јединству сличног у различном. Самим тиме имплицитно признајемо и онтолошки статус структуре дела: дело постоји као структурирани артефакт.

Појам структуре, који је данас највише у оптицају, подразумева постојање целине, њених делова, односа тих делова међу собом и њиховог места у целини. Све те елементе открили смо као објективно постојеће и у Андрићевој приповеци.

Додуше, целине које помињемо не постоје издвојене у самој причи. До њих се стварно може доћи одређеним аналитичким поступком. То значи да приповетка не садржи један јединствен и тачно одређен број делова, него се у њој као целини, са различитих аспеката, могу издвојити одређени делови (сегменти). Сегменти (тј. тематске целине), које смо до сад издвојили, тицали су се главних јунака приповетке: везира, неимара и моста. Свака објективна анализа, која би приповетку рашчлањавала према ономе што се односи на њене главне јунаке, морала би да дође до истих ових сегмената. Али ти сегменти се не могу схва-

тити као једини, а поготово не као најмањи делови приповетке. И ова се приповетка, дакле, на основу разних критерија, са разних аспеката, може сегментизовати на друге, али и на још мање делове, до оних најситнијих, до фонеме, до акцента. Сегментације, вршене са разних аспеката, на основу различитих критерија, доводиле би, природно, до различитих резултата, рашчлањавале би приповетку на различите сегменте. И као што се могу укрштати и преплитати аспекти и критерији сегментације, могу се преплитати и сами сегменти. За потребе анализе, међутим, најлакше је и најпогодније бирати критерије који ће сегмент третирати комплементирано или хијерархијски. (Из терминолошких разлога ми ћемо тематским сегментима различите величине давати различите називе: највеће у причи зваћемо деловима, оне мање тематским целинама, њихове делове тематским сегментима а делове тих сегмената тематским одломцима).

Прва тематска целина, она о везиру, на пример, може да се подели на три тематска сегмента који ближе ситуирају везира у простору и времену. Први од тих сегмената говори о везировом заточењу и повратку на власт, тј. о његовој државничкој судбини. Други је посвећен његовим сећањима на властито порекло. Трећи је посвећен његовим распитивањима за завичај и за потребе људи родног села Жепе. Сваки од тих сегмената, разуме се, може да се подели на још мање сегменте.

Ово је први од тих тематских сегмената који говори о везиру:

> Четврте године свога везировања посрну велики везир Јусуф, и као жртва једне опасне интриге паде изненада у немилост. Борба је трајала целу зиму и пролеће. (Било је неко зло и хладно пролеће, које никако није дало лету да гране). А са месецом мајем изађе Јусуф из заточења као победник. И живот се настави, сјајан, миран и једноличан. Али од ових зимских месеци, кад између живота и смрти и између славе и пропасти није било размака ни колико оштрица ножа, остаде у победнику везиру нешто стишано и замишљено. Оно неизрециво, што искусни и напаћени људи чувају у себи као скровито добро, и што им се, само понекад, свесно одражава у погледу, кретњи и речи.

Најзначајније место у том пасусу суигурно је реченица о ономе што се у везиру десило „кад између живота и смрти и између славе и пропасти није било размака ни колико оштрица ножа“. Мада у том одломку (као ни касније) није речено шта се стварно у везиру десило, стављено је ипак јасно до знања да су те промене у њему дубоке и судбинске. У променама које су се тада у њему збиле садржан је основни мотив који ће га покренути на неко стварање, на неко чињење за друге, а које ће се остварити у виду градње моста.

У књижевнотеоријским текстовима и у анализама књижевних дела обично се говори о социјалним, психолошким, идејним, политичким, религиозним, етичким мотивима и мотивацијама битним за структуру дела. Говори се, такође, и о одсуству мотива у значењској функцији. У овој Андрићевој приповеци основни мотив је један од ређих у литератури – метафизички мотив. За оних зимских месеци тамновања, кад између живота и смрти није било размака ни колико оштрица ножа, велики везир Јусуф је сигурно дошао у додир са оним *тамо:* са ништавилом. Његова физичка егзистенција је, другим речима, доживела метафизичко обасјање. То метафизичко обасјање властите егзистенције, и покренуће га, после повратка на власт, да сагледа себе у светлости својих корена, да се отвори за потребе других. Отуда ће он и покушати да учини нешто што би премостило простор и време који га од других одвајају и да премости јаз што одваја његов садашњи живот од доживљене смрти. Сам тај метафизички мотив, који је као први покретач утемељио причу, предодредио је и ниво Андрићеве приповетке: због метафизичких основа на којима је постављена, она је, као уметничка творевина, предодређена да има и метафизичку димензију, коју само ретка књижевна дела имају.

И овај тематски сегмент о везировом паду и повратку на власт може да се подели на два мања тематска одломка, на две мање тематске целине. Могли бисмо те тематске целине да назовемо *Пад у немилост* и *Повратак на власт*. И та два одломка

међу собом кореспоондирају: постављени су један према другом у виду контраста. У основи је сваке кореспонденције у књижевном делу могућност успостављања неке парадигме, тј. успостављања сличности у различном, па је тако и у контрасту. Али је у њему различност више наглашена него сличност. Контрастно постављање ових одломака-мотива има функцију стварања напетости, тензије у приповеци. Између *Пада у немилост* и *Повратка на власт* постоји један дубок међупростор. Њега је приповедач оставио „празним“: није нам испричао шта се у том међупростору-међувремену десило: наговештено је само да се у везиру нешто дубоко дешавало. Каква су то дешавања читалац не зна. Али оштрина успостављеног контраста оставља у њему утисак да су она била дубока и судбинска.

Слична тензија остварена је и у следећем по реду тематском одломку:

> Живећи заточен, у осами и немилости, везир се сетио живље свога порекла и своје земље. Јер разочарење и бол одводе мисли у прошлост. Сетио се оца и мајке, (Умрли су обоје још док је он био скромни помоћник надзорника царских штала, и он је дао да им се опервазе гробови каменом и подигну бели надгробни нишани). Сетио се Босне и села Жепе из кога су га одвели кад му је било девет година.
>
> Било је пријатно, тако у несрећи, мислити на далеку земљу Босну и раштркано село Жепу, где у свакој кући има прича о његовој слави и успеху у Цариграду, а где нико не познаје и не слути наличје славе ни цену по којој се успех стиче.

И овај тематски одломак-целина устројен је на контрасту. Напетост у њој стварају размишљања о слави и сећање на порекло, затим, противстављање Цариграда и Босне, топлине родитељског дома и хладноће туђег света, оног што се о његовој слави прича и оног што она, у ствари, јесте. Андрићеве реченице у овом делу текста делују једноставно; не одликују се ничим особитим; сведене су готово на референцијалну функцију, што значи да њихова стилска вредност није особита. И заиста, приповедач у реченицама овог дела текста (као најчешће другде) не пле-

ни стилским ефектима, не плени лепотом фразе, како ће чинити у сва три сегмента у којима се говори о мосту, где је управо стилским средствима, конкретношћу и необичношћу слика, дочарао лепоту моста. Другим речима, у овим Андрићевим реченицама није било изразитијих „онеобичавања“ (израз Шкловског *остранение*) који ће сами по себи нашу перцепцију учинити отежаном и будном. Али су садржаји тих једноставних реченица, и мимо стилских ефеката, доведени у односе из којих се ствара изузетна напетост. Готово све што је у једној реченици речено остварује некакву парадигму (паралелизам, контраст) са неком другом реченицом. Управо се тим везама и остварује чврсто ткање текста. Вредности овог дела текста (па у доброј мери и приповетке и Андрићевог опуса) не би требало превасходно тражити у реченици, тј. у стилу, већ у организацији текста као целине, и у организацији појединих његових сегмената, па, разуме се, и у организацији његових реченица. Стилске вредности писања присутне су овде одвећ дискеретно, а кад су наглашене, кад им је омогућено да се испоље, онда је то учињено с разлогом, у функцији текста.

Снага Андрићевог приповедања, међутим, не заснива се само на успостављању парадигматских кореспонденција унутар текста: она се развија и на развоју синтагматских веза. Три тематска сегмента, на пример, који заједно чине ону тематску целину о везиру, организована су на принципу синтагме, надовезују се један на други.

Велики везир Јусуф сусрео се, како нас обавештава први тематски сегмент, са оним *тамо*, са Ништа. Од тог сусрета и десиле су се велике промене у њему, пре свега у односу на вредности. У светлости тог сусрета његово поимање вредности се релативизовало, пореметило. Зато је и морао да се замисли над собом и над светом око себе, другим речима над системом дотадашњих вредности са којима је рачунао.

У другом по реду тематском сегменту показано је како је то Ништа, са којим се везир сусрео, довело у његовој свести до дисоцијације вредности: испоставило се да су неке од њих лажне

и ништавне, а друге вредне интересовања, сећања и ангажовања. У тамничкој тишини везир је, у ствари, превредновао елементе свог дотадашњег бивствовања. Подсгакнуто светлошћу оног Ништа, у његовом животу се тако појавило Нешто вредно ангажовања, нешто што је по себи представљало Аутентичност, вредност, Смисао. То Нешто је у овом другом по реду тематском сегменту још било апстрактно, неиспуњено: јавило се, у ствари, само као могућност Нечега.

У следећем, трећем, по реду тематском сегменту начиниће се још један квалитативни скок: Нешто као могућност претвориће се у конкретно Нешто. Везир се распитивао за потребе свог родног села, па су му отуд дојавили да им је џамија оронула и огорела, а чесма пресахла, али им је најгоре што немају мост на Жепи. „Ко би им мост ту подигао, учинио би им највеће добро". То је био моменат кад се у стишаном везиру оно апстрактно Нешто конкретизовало, испунило садржајем. „Везир даде шест ћилима за џамију, и новца колико треба да се пред џамијом подигне чесма са три луле. И у исто време одлучи да им се подигне мост". У томе: да ради за друге и да на тај начин нађе оправдање пред оним тамо, пред Ништа, везир је нашао Смисао.

Та идеја: радити за друге и ради других, имплицитно присутна у овом делу приповетке, није само Андрићева. Између два светска рата била је веома присутна у српској литератури. На њој је, од значајних писаца, посебно инсистирао Момчило Настасијевић. Али пре Андрића и Настасијевића градили су на тој идеји свој пут тражења смисла родоначелник модерне литературе Достојевски и његови следбеници. По духу је та идеја сасвим супротна оној Сартровој: „Пакао, то су други". Друге је, Андрић, у духу хришћанског идеолошког контекста видео као ближње. Отуда је и смисао који везир у месецима тамновања назире био у отварању другима, ближњима.

И друга тематска целина у приповеци, коју можемо звати *Неимар,* јер је њему посвећена, састоји се такође од три мања тематска сегмента. Први од тих сегмената, који можемо да назовемо *Припрема за градњу моста*, непосредно се надовезује на

претходни сегмент у којем је везир донео одлуку да мост гради. Нови сегмент почиње овако.

> У Цариграду је тада живео један Италијан, неимар, који је градио неколико мостова у околини Цариграда и по њима се прочуо. Њега најми везиров хазнадар и посла са двојицом дворских људи у Босну.

и наставља са обавештењем о томе како је неимар, тамо око Жепе, обилазио мајдане, испитивао камен, одређивао место где ће се поставити скела. То приповедање садржи више карактеристичних детаља. Оно има функцију да нам покаже неимара у акцији, тешкоће и озбиљност припрема око изградње моста. Кад су се те припреме завршиле, а један од везирових људи вратио у Цариград с плановима и рачунима, синтагма се отворила за наредни тематски сегмент у којем ће се неимар показати и непосредно.

> Неимар остаде да чека, али није хтео да станује ни у Вишеграду, ни у којој од хришћанских кућа понад Жепе. На узвисини, у оном углу што га чине Дрина и Жепа, сагради брвнару – онај везиров човек и један вишеградски кјатиб били су му тумачи – и у њој је становао. Сам је себи кувао. Куповао је од сељака јаја, кајмак, лук и суво воће. А меса, кажу, није никад куповао. Поваздан је нешто тесао, цртао, испитивао врсте седре или осматрао ток и правац Жепе.

Ово је већ трећи пасус у којем се о неимару говори, али сем напомене о његовом италијанском пореклу, и неколико штурих обавештења о његовим градитељским способностима и нешто ширих о његовој скромности, о неимару више ништа не знамо нити ћемо касније сазнати. Чак ће му и име, до краја приповетке, остати неспоменуто. То неспоминање неимаревог имена, као и касније непоминање имена оног муалима (песника) који је везиру донео стиховани запис, није случајно: Андрић се као писац развио у време симболизма и постсимболизма а поетика тих

оријентација, којима је Андрић био близак, инсистирала је на безличности песника и уметника. У поетици тог раздобља уметниковој личности додељивано је скромно место мајстора на пољу риме и ритма или место синтаксичара: та личност је само служила да се уз њену помоћ створи уметничко дело. Онај Италијан што је по вољи турског везира, родом из словенске Босне, градио мост на Жепи, био је, у ствари, Неимар, симбол способности грађења, стварања. Његова изразита скромност у исхрани, понашању, становању, требало је само да покаже како су све функције личности биле подређене оној најглавнијој, у којој је садржана његова стваралачка бит, по којој он није пуки занатлија, или како му драго развијена грађанска личност, већ стварно Неимар.

И ова три мања тематска сегмента, који заједно говоре перевасходно о Неимару, везани су синтагматски један за други. Први од тих сегмената непосредно се надовезивао на тематску целину посвећену везиру, последњи од њих ће се отворити према тематској целини посвећеној мосту. Тај последњи сегмент који говори о овом првом делу приповетке о Неимару можемо назвати *Грађењем моста*. Он је дужи и сложенији од свих тематских сегмената којма смо се досад бавили; по дужини и сложености са њим ће моћи да се пореди тек у другом делу приповетке онај сегмент размишљања над муалимовим записом.

Везиров и Неимарев мост се није градио ни брзо ни лако: још пре него што је мост и почео да се зида, провали се негде у планини облак, Жепа надође и пробије „већ готов насип по средини“. „Међу радницима и у народу пође шапат да Жепа не да моста на се. Али већ трећи дан нареди неимар да се побије ново коље, још дубље...“ Пркосио је тако неимар природи и покоравао је; наступила је, међутим, нова тешкоћа: нестало је новца. „Неки који су долазили из Цариграда причали су како се говори да се везир променио. Нико не зна шта му је, да ли је болест или су неке бриге, тек он бива све неприступачнији и заборавља и напушта већ отпочете радове и у самом Цариграду. А после неколико дана стиже везиров човек са заосталим делом новца, и радња се настави“. За том тешкоћом наиђе још једна: настадоше

мразеви. Али и та препрека би најзад савладана. „Још пре Ђурђевдана вратише се зидари и рад отпоче поново.“

У овој концизној Андрићевој приповеци сегмент који смо назвали *Грађење моста* запрема несразмерно велики простор, скоро страницу и по. Набрајање препрека које су градитељи имали да савладају, а оне су као и у народним умотворинама, као у миту и бајци, многе, имало је овде функцију да грађење моста представе као тежак подухват, који је тражио напрезање градитеља. Не гради се мост лако, без отпоре природе и људи, нити без воље и одлучности главних његових градитеља. То је утисак који је тај сегмент требало да остави, и он га је и оставио.

У првом делу приповетке сви њени главни јунаци (Везир, Неимар и Мост) били су виђени из перспективе приповедача. Свезнајући приповедач је о њима информисао са извесне „објективне“ тачке гледишта: шта су мислили, како су делали, како су изгледали.

Тешко је прецизно рећи шта је то објективна тачка гледишта приповедача. Њу је тешко фиксирати зато што не постоји место, објект, за који бисмо је везали. Лакше ћемо схватити шта је то објективна тачка гледишта приповедача ако је схватимо као не-субјективну тачку гледишта: тачку гледишта лишену субјективности јунака. То је тачка гледишта која припада једино приповедачу приче, некоме ко је објекту, причи, иманентан, ко се отргао субјективности писца и ко стоји над субјективниошћу јунака.

У другом делу приповетке, међутим, дошло је до битних промена у приповедању. Више се збивања не сагледавају само очима „објективног“ приповедача, већ превасходно очима главних и споредних јунака. Та промена у начину приповедања морала је остварити тензију између два дела приповетке. Искази јунака, у другом делу приповетке, мада ретки, по стилу се разликују од приповедача приче. Поред перспективе приповедача јавиле су се и перспективе јунака, а поред „неутралног“, десубјективизираног тона приповедача јавио се стил, израз и тон појединих јунака. Све у ненаметљивим дозама, али довољним да заснују контраст, да остваре тензију приповетке.

Са завршетком моста није се завршила и прича. Кад је мост, после дуготрајног грађења засјао на сунцу, почело је приказивање судбине главних јунака приповетке. Најпре, што значи у порвој по реду тематској целини, судбина Неимарова.

> Из околних села поврве свет да види мост. Из Вишеграда и Рогатице су долазили варошани и дивили му се, жалећи се што је у тој врлети и дивљини, а не у њиховој касаби.
>
> - Ваља родит везира! – одговарали су им Жепљани и ударали дланом по каменитој огради, која је била права и оштрих бридова као да је од сира резана, а не у камен сечена.

То је први од три сегмента у којима се говори о неимаревој судбини. Мада се Неимар у том сегменту ни речју не спомиње, он је ипак у њему присутан, и то присутан на негативан начин, присутан својим одсуством. То непомињање Неимара је речито. Нико, у тренутку кад је мост био готов, није помислио на њега. Иза таквиог дешавања стоји сигурно Андрићева поетика, поетика постсимболизма: кад је уметничко дело било завршено, уметник је могао (морао) да оде, да нестане, да би дело, независно од њега наставило да живи.

Међутим, цела прича о Неимаревој судбини тиме није завршена: она ће бити до краја испричана у следећа два тематска сегмента, од којих први говори о његовом одласку из Жепе и смрти, а други о накнадним сећањима на њега. Али та два тематска сегмента не могу се издвојити онако као што смо издвајали све дојакошње сегменте. Они су организовани на принципу целина у целини: у оквиру оног сегмента-тематске целине који говори о путу и смрти Неимаревој интерполиран је сегмент-тематска целина у којој се говори о сећањима на њега. Што вероватно није случајно као и ништа друго у овој приповеци: самом формом дела показано је да су сећања на Неимара почела још док је он путовао, да су та сећања и његов пут (у смрт) текли паралелно, истовремено. Формом и садржајем (тј. сећањима на њега) показано је да однос уметника и дела није онако имперсоналан као што у први мах може да изгледа: уметник живи кроз своје дело,

због дела и по делу је интересантан за друге. Израставши у постсимболизму, Андрић му није, дакле, до краја припадао: тражио је своје одговоре.

Прича о судбини Неимаревој типична је за Андрићев став и поступак. Причом у причи приказана су два лица исте судбине; иста судбина осветљена је на комплементаран начин. Те две приче опозитно се односе једна према другој. Принцип опозиције, контраста, уграђен је не само овде већ је он спроведен као најчешћи однос међу тематским целинама и њиховим деловима. Овде, међутим, постоји само једно карактеристично место где су се та два тематска места непосредно сучелила. То се десило у ова два кратка пасуса која стварају тензију на основу контраста, опозиције.

> Још док су први путници, застајкујући од чуђења, прелазили преко моста, неимар је исплатио раднике, повезао и натоварио своје сандуке са справама и хартијама, и заједно са оним везировим људима кренуо пут Цариграда.
>
> Тек тада пође по варопши и по селима говор о њему. Селим, Циганин, који му је на свом коњу догонио ствари из Вишеграда и једини залазио у његову брвнару, седи по дућанима и прича, по богзна који пут, све што зна о странцу.

Приповетка ће се даље наставити дужим пасусом Селимових прича о Неимару пуних самих баналности: о томе како је Неимар изгледао, како му је брвнара изнутра изгледала, како је читао и радио, и како је отишао из града. А са тим баналностима, које Неимара пориказују као чудака који није сасвим од овог света, сучељена је следећа реченица-пасус:

> А дућанџије га све више испитују о неимару и његовом животу, и све се више чуде и не могу да нажале што га нису боље и пажљивије загледали док је још пролазио вишеградским сокацима.

Тек његово дело, дакле, ако не он сам, пробудиће интересовање за његову личност, посебно за оно небанално у њој. И у том ставу писац је испољио своје поетско вјерују изашло на фону симболизма и постсимболизма као њихова негација. Мада на први поглед не делује као критички дух, по ономе о чему пише и како пише, Андрић то, на известан дубљи начин, свакако јесте. Опозиција, контраст мотива, то је оно на чему почива његово дело, из чега оно црпе своје огромне енергије. У последњем од ових тематских сегмената, на пример, Неимар ће завршити живот на сасвим баналан начи: разболеће се, на путу за Једрене, и умреће у тамошњој болници. Али баналност његове смрти не би била толико очита да се није нашла у суседству са спознајом несвакидашњости његове личности, са показаним интересовањем за ту несвакидашњост.

Три сегмента садржи и тематска целина која говори о везировој судбини. Можемо их назвати: *Муалимов запис, Везирово размишљање над муалимовим записом* и *Везирово брисање записа.*

Ово је први од тих тематских сегмената: наставља се иза оног у којем се везир побринуо за расподелу Неимаревог хонорара (дао је један део за болницу, а друга два за сиротињски хлеб и чорбу).

> Управо кад је то наређивао – било је мирно јутро пред крај лета – донесоше му молбу једног младог а ученог цариградског муалима, који је био из Босне родом, писао врло глатке стихове, и кога је везир с времена на време даривао и помагао. Чуо је, каже, за мост који је везир подигао у Босни и нада се да ће и на ту, као на сваку јавну грађевину урезати натпис, да се зна кад је зидана и ко је подиже. Као и увек, он и сад нуди везиру своје услуге и моли да га удостоји да прими хрониограм који му шаље и који је с великим трудом саставио. На приложеној тврдој хартији био је фино исписан хрониограм са црвеним и златним иницијалом:
>
> Кад Добра управа и Племенита вештина

Пружише руку једна другој,
Настаде овај красни мост,
Радост поданика и дика Јусуфова
На оба света.

Испод њега био је печат у овалу, подељен на два неједнака поља; на већем је писало: Ј у с у ф И б р а х и м, и с т и н с ки р о б б о ж ј и, а на мањем везирова девиза: У њ у т а њ у ј е с и г у р н о с т.

Из тог сегмента сазнајемо да је везир и досад градио задужбине. Не знајући за дубоке унутрашње промене у њему, муалем се према новој везировој задужбини понео као и према свим дотадашњим на којима је частољубиви достојанственик остављао трага о себи. Приповетка је, међутим, хтела да покаже да је за везира ова грађевина била у суштини нешто друго него све оне дотадашње.

Опште је место у тумачењу Андрићевог дела да је велики писац, пишући о мостовима, и о другим сличним грађевинама, смисао људске егзистенције видео у стварању нечега што ће надмашити човекову пролазност. Таква тумачења заснивају се на тезама које постоје у Андрићевим текстовима. Она су сугерирана и у овом сегменту кроз стихове цариградског песника. Ти стихови, у ствари, на дискурзиван начин сугрирају идолошки став: да мост, грађен за друге, за ближње, њима служи на радост, а самом донатору на дику. Они, другим речима, казују да је смисао егзистенције нађен, а да је мост очита потврда тога нађеног смисла. Сем тога, они казују да се смисао може наћи ако се друштвени услови и стваралачке потенције ускладе под условом да *Добра управа* (везир) и *Племенита вештина* (неимар) пруже руку једна другој.

Мада таква интерпретација Андрићевих мостова и грађења није нетачна, код ње ипак треба застати, позабавити се њеном природом. Таква интерпретација је у основи хегеловска. Хегел је сматрао да је уметничко дело чулно оваплоћење идеје. Бјелински, највећи хегеловац у критици, сматрао је да је задатак критике да књижевно дело са језика уметности преведе на језик

филозофије. Другим речима, да из матријалног облика уметничко дело преведе у онај нематеријални облик, на саму идеју. Према таквој, хегеловској интерпретацији, Андрић је једну идеју: о потреби човека да нађе смисао у нечему што ће његову физичку егзистенцију надживети, оваплотио у приповетку. Схватити приповетку значи „ишчитати“ ту основу идеју из ње. Андрићева приповетка се заиста тако може интерпретирати ако се прочита само до муалимовог записа: смисао који је „стишани“ везир тражио, показаће се у том случају, нађен и остварен: запис на мосту, истините и лепе песничке речи, уклесне на камену тог завршеног дела, заједно са везировим печатом, потврдили би, и на материјалан начин, да је тражени смисао заиста нађен.

Приповетка се, међутим, није завршила муалимовим записом па самим тим није ни потврдила пронађени смисао онако као што га је муалим видео и како га критичар хегеловац најпре свата. У следећем по реду тематском сегменту прича се како је везир дуго седео над овим муалимовим записом и размишљао. Тај тематски сегмент је просторно један од најдужих међу целинама истог реда: по дужини може се поредити са оним сегментом у грађењу моста: колико је дуго текла прича о градњи моста, скоро исто толико тече и размишљање над записом који би, по доскорашњим везировим обичајима и муалимовом предлогу, требало уклесати на мосту. Тај тематски сегмент је довољно дугачак да је потребно изделити га на мање сегменте. И он се може поделити на три сегмента. Сваки од њих кореспондира са неким од претходних мотива и са њима остварује чврсто ткање приповетке.

Размишља везир над муалимовим записом у првом од тих мотива: „победио је све противнике и био моћнији него икад пре; дубином скорашњег пада могао је да мери висину своје моћи. Али што је више одмицало време, њему се – уместо да заборавља – у сећању све чешће јављала помиасао на тамницу“. Тај мотив очигледно кореспондира са они првим мотивом у приповеци о везировом паду у немилост и повратку на власт: корспонденције између та два мотива успостављене су везировим сећањем. Мање су очигледне, међутим, кореспонденције које успо-

стављају остала два сегмента. У првом од њих говори се како су везира почеле да вређају неке ствари из његове околине које раније није ни примећивао. „Замрзну седеф, јер га је у мислима везивао са неком студеном пустоши и осамом. „Пошто се драма његовог одржања на власти успешно окончала, везир је другим очима почео да гледа на ствари, које су пратиле његов успон и везирски положај, и које су га подсећале на цену по којој се слава стиче. „Све покућство и оружје у ком је било седефа одстрањено је из његових соба.“ Дисоцијација вредности која је у њему почела да се одвија још за време заточења, сад је отишла степен даље: почела је да поприма психопатске особине. За њега се више није постављало питање које су вредности праве, аутентичне. У питању су дошле вредности као такве, у питању је дошла вредност вредности. Док везир дуго бди над муалимовим записом, приповедач приче овако описује оно што се у последње време збивало у њему:

> Све поче да прима са прикривеним, али дубоким неповерењем. Однекуд се устали у њему ова мисао: свако људско дело и свака реч м о г у да донесу зло. И та м о г у ћ н о с т поче да веје из сваке ствари коју чује, види, рекне или помисли. Победник везир осети страх од живота. Тако је и не слутећи улазио у оно стање које је прва фаза умирања, кад човек почне с више интереса да посматра сенку коју ствари бацају него ствари саме.
>
> То је зло ровало и кидало у њему, а није могао ни помислит да га коме исповеди и повери; па и кад то зло доврши свој рад и избије на површину, нико га неће познати; људи ће казати просто: смрт. Јер људи и не слуте колико има моћних и великих који тако ћутке и невидљиво, а брзо, умиру у себи.

По други пут је у приповеци везир дошао у додир са оним *тамо,* по други пут је доживео метафизичко обасјање. Први пут му је додир са смрћу омогућио да се окрене правим људским вредностима. Други сусрет са оним *тамо* довео га је до нечега другог: везир који је мислио да је нашао Смисао, да је нашао вредност егзистенције, сада више у то није сигуран. Све док муалим онако лапидарно и јасно није формулисао тај Смисао и ту вредност, Везир није био у прилици да спозна сумње које су ис-

потија у њему сазревале. Тек му је муалимов запис омогућио да оне сазру: везир више ни у шта није био сигуран.

Сва везирова размишљања и подсећања над записом дата су из перспективе „објективног“ приповедача. Приповедач приче је пратио промене у везиру и он зна и оно чега ни сам везир није био свестан. Он зна да је везир остварио управо оно што је желео, али да то још није онај тражени Смисао, већ тек неки његов део. Онај прави, истински Смисао, оно Нешто ка коме је после сусрета са Ништа везир стремио, остао је недосегнут, отворио се можда као недостижан. Показало се да тај смисао ка коме је тежио није једноставно у томе да се оствари Дело, већ да је стварање Дела, евентуално, претпоставка долажења до Смисла, ако се до њега уопште може доћи. Пред огромношћу оног тамо, које се великом везиру по други пут отворило, он је остајао мали, копнео је. Немотивисано, мимо реда, дакле, јавила му се зато мисао да свака реч и свако дело могу да донесу зло. Као што ни на почетку свог новог живота, после тамнице, велики везир није био спокојан над собом као победником, тако ни сад, пошто је сачинио Дело, није био спокојан ни над њим. Показало се да прави смисао није био победити све своје противнике и одржати се на власти, нити да је прави смисао сачинити Дело. Тај смисао се везиру није указивао више као коначан, ухватљив. Иза постигнутог се указала празнина, несагледива, несавладива.

Мислио је везир у последњем сегменту ове тематске целине, о свему томе. „Мислио је на странца неимара који је умро, и на сиротињу која ће јести његову зараду. Мислио је на далеку брдовиту и мрачну земљу Босну... И колико таквих покрајина има на овом божјем свету? Колико дивљих река без мостова и газа. Колико места без питке воде и џамија без украса и лепоте?“ Тим новим размишљањима, дакле, осветљавало му се његово дело са једне друге стране. Са висина свих тих немања и потреба, оно му се морало учинити премаленим да би икакав виши смисао могао да испуни и да би са много гласног поноса на њему оставио знака о себи. Тако, седи везир над оним песничким записом, размишља, а

У мислима му се отвара свет, пун свакојаких потреба, нужде и страха у разним облицима.

Сунце је блештало по ситном зеленом ћерамиду на киоску и врту. Везир обори поглед на муалимов натпис у стиховима, полако подиже руку и прецрта двапут цео натпис. Застаде само мало, па онда прецрта и први део печата, са својим именом. Остаде само девиза: У ћутању је сигурност. Стајао је неко време над њом, па онда поново подиже руку и једним потезом избриса и њу.

Тако остаде мост без имена и знака.

Бришући своју девизу „У ћутању је сигурност“, везир је, у ствари, потврдио: оно што је било свест о нечему, идеја нечега, постало је дело. Бришући први део печата, са својим именом и додатком *Јусуф Ибрахим, истински роб божји* он се као такав и потврдио: следећи своју девизу скромности, он ју је самим чином брисања испунио, постао је истински роб божји. Идеја (девиза) и ту се претворила у дело. Али не само ту. Велики везир, који је ради политичке пробитачности и успеха имао девизу *У ћутању је сигурност* определио се сада за ћутање, за брисање девизе. Заћутао је, не из политичког рачуна, већ је заћутао пред оним тамо које му се отворило. Некад човек успеха и славе, велики везир се дубоко променио изнутра: више није могао да поднесе ни реч у своју славу. Оставио је мост, тамо у Босни, да траје и да му се донатор и градитељ забораве.

Кад је после Андрићеве смрти објављена његова дебела књига *Знакови поред пута* до очигледности је постало несумњиво да је велики писац био истовремено и мислилац и да је оно о чему је он мислио и писао и о чему је у приповеткама и романима писао вишеструко повезано. Сви писци не оваплоћују идеје у уметничка дела. Андрић је међутим то чинио. *Мост на Жепи* је приповетка са идејом. У њој се идеја не спроводи, не потврђује; она се дискутује, осветљава са разних страна. Проблеми који се у приповеци дискутују јесу: проблем власти и славе, проблем аутентичног живљења, проблем стварања, проблем истине, проблем трајања. За једну тако кратку приповетку то је много проблема постављених и решаваних: њихова множина чини је из-

ванредно богатом, дубоком; писац није умео само да приповетку до савршенства вешто организује већ је њоме имао много шта да каже и да отвори казивању.

Трипут се током приповетке у посебним пасусима-тематским целинама говори о мосту, и то сликама које га приказују у лепоти и функционалности и у трајању. Нема сумње да такво инсистирање значи опредељење пишчево да мостове треба градити, да дела треба стварати, другим речима да у таквом чињењу треба очекивати вредности и смислове. Али то опредељење није тако једноставно, јер и смисао који се тражи није унапред дат. Андрић долази после Кјеркегора и Ничеа: смисао егзистенције тражи се у свету без Бога, без хијерархије вредности. Гете је још могао да верује да је смисао у делу. Андрић у то не може сасвим да верује, самим тим што зна да свако дело може да донесе зло. Али, и поред тога, његово је уверење да мостове и п а к треба градити, да дела и п а к треба чинити. Иза тог нигде неисказаног, али имплицираног и п а к, не стоји празно уверење, већ нешто као она паскаловска опклада: шта ако смисао ипак постоји, ако је тај смисао за којим се чезне само у томе, и да га нигде другде не можемо наћи ни очекивати. Бришући оне муалимове записе, који су некад годили његовој таштини, везир ипак није порушио мост: надао се (ипак) да ће служити више добру него злу, и да (ипак) није погрешио што га је сачинио.

Андрић се формирао на филозофским и литерарним традицијама 19. века, а био је по темама и проблемима човек 20. У ствари, био је писац и мислилац на размеђу: до основа класичног хуманизма, на којем је мислио и градио, допирале су идеје апсурда; њих је он осећао и у овој приповеци, са њима је, још пре него што су се у правој мери обелоданиле, дискутовао и носио се. *Мост на Жепи* је траг те борбе: тим значајнији и лепши што се наслућују обе његове обале и што су се на њему виђења са тих различитих обала сучелила.

ХРОНОТОП

ХРОНОТОП РОМАНА „НА ДРИНИ ЋУПРИЈА“ ИВЕ АНДРИЋА

Израз хронотоп увео је Михаил Бахтин у тексту *Облици времена и хронотопа у роману,* који је писан тридесетих година а објављен тек 1975.

Иво Андрић је неколико својих крупнијих прозних дела засновао на неким од модела хронотопа које је Бахтин имао у виду. *Травничку хронику* засновао је на моделу хронотопа града; *Проклету авлију* на моделу хронотопа замка, *Госпођицу* и *Омерпашу Латаса* на моделу хронотопа сусрета; *Кућу на осами* на моделу хронотопа салона.

За роман *На Дрини ћуприја* Андрић је изградио један посебан хронотоп – хронотоп моста. Тај модел је истовремено повезао са моделом хронотопа града који је израстао око моста.

Хронотоп је појам који је увео у употребу Михаил Бахтин у студији *Облици времена и хронотопа у роману* (написана 30-тих година, објављена 1975). Бахтин је свој појам довео у везу са Ајнштајновом теоријом релативности, односно са поимањем времена као четвртом димензијом простора. Сам термин „хронотоп“, по његовом тумачењу, значи „хронос-топос“, тј. време-простор. Функција је тога појма да обрати пажњу на организацију простора и времена у роману.

У *Завршним напоменама* своје студије Бахтин сумира неколико „типолошки постојаних хронотопа“ на којима се романи заснивају. Издваја хронотоп сусрета, хронотоп пута, хронотоп замка, хронотоп гостинске собе (или салона), хронотоп градића и хронотоп прага. Али не сматра да је тиме листа типолошких хронотопа исцрпена.

У својој инспиративној студији Бахтин није издискутовао и све могућности које сваки од тих типолошких хронотопа нуди. Такве миогућности су, међутим, у његовој студији имплициране и њих је релативно лако проверити у конкретним истраживањима.

Можда је упутно зато уместо његовог израза „типолошки постојани хронотоп“ употребити савременији израз „модел хронотопа“, тј. говорити о разним моделима хронотопа који се у писању романа примењују. Притом треба полазити од става да разни модели хронотопа носе и разне многуђности израза.

Иво Андрић је у неколико својих већих прозних дела испробао посебне моделе хронотопа.

У *Травничкој хроници*, на пример, роман је засновао на моделу хронотопа града. Могућности тога хронотопа је увећао тиме што је изабрао град који је био везирово станиште, а десетак година био је и седиште конзулата двеју великих царевина, аустриске и француске, па је самим тиме био и средиште живе дипломатске активности. И више од тога: био је додирна тачка различитих светова, култура и цивилизација.

У *Проклетој авлији* текст је засновао на моделу хронотопа замка. Тај особени замак писац је замислио као стециште људи разних раса, народа, средина и судбина.

Роман *Госпођица* засновао је на моделу судбине главног јунака. Слично је учинио и са недовршеним романом *Омер-паша Латас.* У првом случају недовољно богата личност, а у другом случају недовољно изграђена личност, учинили су да дела не буду на нивоу његових најбољих дела.

Кућа на осами је Андрићева позна књига циклично повезаних приповедака, која је, евентуално, могла да прерасте у роман. Основ циклуса сграђен је на моделу хронотопа салона.

Бахтин у свом тексту није споменуо хронотоп моста, али га, разуме се, није ни искључио. На хронотопу моста Андрић је изградио две своје савршене творевине: приповетку *Мост на Жепи* и роман *На Дрини ћуприја*.

И хронотоп моста је високо продуктиван. Он подразумева постојање неке реке која рздваја две обале, два дела земље, два

простора. Подразумева, такође, и постојање људске творевине која ту реку премошћује, спајајући оно што је та река раздвојила. Пошо је мост људска творевина, он подразумева и потребе да се река премости, одлуку о грађењу моста, сам чин грађења, увид у функцију творевине и увид у њену судбину и у судбине људи који с њом имају непосредне или посредне везе. Андрић је у роману *На Дрини ћуприја* хронотоп места увећао укрштајући га са хронотопом града-касабе који се око моста развио. Укратко можемо рећи да је Андртић свој најзначајнији роман засновао на једном од најпрокуктивнијих модела хронотопа. При избору модела хронотопа он је већ предодредио изражајне могућности романа. Пре романа *На Дрини ћуприја* Андрић је могућности моста већ испробао у једној од својих најбољих приповедака, у *Мосту на Жепи* (1925).

У *Мосту на Жепи* прича се о томе како је велики везир Јусуф, четврте године свога везировања, пао изненада у немилост, и док је трајала борба око његовог повратка на власт, преиспитивао је своју судбину. Сетио се родног села Жепе, распитао се за потребе својих земљака, и решио да им подигне мост преко Жепе. Нашао је једног неимара, Италијана, послао га у Босну. Неимар је уз велики труд сазидао мост, необичну грађевину у дивљем крају, којој су се дивили сви који су је видели. Грађевина која се указала била је резултат сарадње везира и неимара. Судбине везира, неимара и моста, кренуле су затим свака својим путем. На повратку у Цариград неимар се разболео и умро. Везир Јусуф добио је од једног муалима родом из Босне хронограм с предлогом да се уреже у мост и размишљао је над њим о субини свога дела и о потребама да се сличне творевине граде. Мост је наставио да траје као лепа и корисна грађевина.

Простор на којем се радња приповетке догађа јасно је одређен. Он има два главне тачке: турску престоницу, Цариград, у коме се налази велики везир Јусуф, и село Жепу на реци Жепи у Босни. Остали локалитети само су поменути: то су Једрене, у којем је неимар умро, и Рогатица и Вишеград, чији грађани долазе да виде мост.

Време у којем се радња романа збива такође има две основне тачке. Једно од њих је време прошло – оно у којем се мост зида. То време није ближе означено. Друга тачка је време садашње, које је представљено само у једном, последњем пасусу приповетке: то је тренутак кад се приповедач сусреће с мостом и кад решава да се распита за његову судбину. У односу на то време, оно време кад је мост сазидан било је „давно“ и „некад“.

Хронотопи приповетке *Мост на Жепи* и романа *На Дрини ћуприја* прављени су на истом моделу, али се обими тих хронотопа знатно разликују. Можемо да претпоставимо да је на хронотопу мањег обима писац могао да се у пуној мери изрази само у краткој форми, у приповеци, а да му је тек хронотоп ширег обима омогућио да се изрази у великој форми, и роману.

Могућности та два обима истог модела хронотопа можемо да упоредимо и мимо конкретне приповетке и романа. Река Жепа је једна од мањих притока Дрине са леве, босанске стране. Она практично раздваја два атара једног истог села. За мост који се на њој буде саградио потребан је само један лук. Над једном таквом речицом и немогуће је саградити монументалну грађевину. За разлику од Жепе, Дрина је велика река. Она одваја две покрајине, Србију и Босну, а понекад, у историји, раздваја и два света. Мост који је на Дрини саграђен заиста је једна монументална грађевина: састављена је од дванаест великих лукова. Касаба, Вишеград, која је израсла око моста, неупоредиво је веће и значајније место од села Жепе.

Могућности градње приповедног света на хронотопу моста на Жепи и моста на Дрини битно се разликују. Приповетку је Андрић написао 17 година пре романа. Она је била само предигра за оно што ће у роману имати да каже. У роману је писац искористио предности који хронотоп моста на Дрини има у стварности. Те предности су у сложености простора и времена које је тај хронотоп пружао.

Структуром простора романа *На Дрини ћуприја* бавио се, међу осталим, и Петар Џаџић у књизи *Христова гредa у каменој ћуприји* (1983). Он је уочио да је простор који роман приказује структурираран. У просторном средишту збивања у роману на-

лази се мост. У средишту моста налази се простор који се назива тераса, а у средишту терасе налази се капија. И с једне и с друге стране моста налази се касаба. Даље, до касабе налази се околина која њој гравитира, а још даље, с једне стране је Србија, а са друге Босна, са главним центрима Београдом и Сарајевом. А још даље су светски центри, Стамбол и Беч. Из њих се вуку далекосежни политички потези који се одражавају на судбину моста и житеља чије су судбине непосредно или посредно везане за мост.

На сличан начин на који се приказује структура простора романа, може се приказати и структура времена романа. Роман приказује збивања у трајању од око 400 година: од како је мост сазидан 1571. па до његовог рушења 1914. године. Али прича о мосту почиње, практично, шездесетак година раније када је будући Мехмед-паша Соколовић, као дечак, стигао до скеле на Дрини, заједно са другим дечацима покупљеним ради данка у крви. Тада се, по приповедачу романа, у будућем везиру, и родила ова идеја о градњи моста на том месту. Прича о мосту се не завршава са 1914; цела прва глава романа односи се на време садашње, тј. на оно када је роман писан, односно када се чита. Унутрашње време романа (1571-1914) износи дакле 350 година, а оно шире још око 80-так година више. Унутрашње време романа организовано је опет природно око крупних догађаја који су се одразили на судбину моста. Један од тих догађаја било је повлачење Турака из Мађарске, стотинак година после грађења моста. Тако су пропала и Мехмед-пашина имања у Мађарској од којих се хан поред моста издржавао. Следећи крупнији догађај је Први српски устанак. И он се одразио на судбину моста. Затим је после седамдесетак година дошла окупација Босне и Херцеговине која је донела и промену државе и промену власти; последњи велики догађај био је први светски рат. Између тих крупних временских догађаја јављају се мање значајни око којих се заснива време романа.

Тако постављен хронотоп имао је за последицу укупну структуру романа: и ону која се тиче његовог садржаја и ону ко-

ја се тиче његове форме: практично се одразио на све на чему роман почива и на све што доноси.

Хронотоп се најпре одразио и на причу романа и на његове јунаке. Пошто ниједан човек не може да живи 400 година, роман и није могао да има главног јунака у људском лику. Главни јунак романа је тако постао сам мост. Роман приповеда о његовом настанку и његовој судбини. Самим тиме он приповедањем захвата и судбине оних ликова који су за мост највише везани. Због тога у роману посебна места имају судбине донатора Мехмед-паше Соколовића и породице Мутевелић, која је била чувар хана и моста, од градње до 1914.

Хронотоп романа предодредио је и форму приповедања: он је, поред главне приче осудбини моста, учинио потребним и да се јави више прича а самим тим и више јунака романа. И приче и јунаци јављају се у „гроздовима“ око главних догађаја који су се рефлектовали на судбину моста. Најпре је испричано више прича везаних за градњу моста, затим за пропадање храма поред моста, па приче које су везане за збивања око првог српског устанка, па за окупацију Босне 1878. Кроз те приче појављивали су се учесници у догађајима којих су се оне тицале. У односу на главну причу и на главног јунака тако се у роману јавило мноштво споредних прича и споредних јунака. Ниједан догађај није био толико значајан да је могао да засени судбину моста, нити је ијединан јунак могао да буде толико дуго на сцени да би се у правом смислу могао развити као лик. Роман *На Дрини ћуприја* може се схватити као ризница прича и ризница јунака. Многе од тих прича могле би да постоје за себе, а многи јунаци да опстану као посебни ликови појединих приповедака. О томе сведоче приповетке *Љубав у касаби, Ђоркан и Швабица, Рзавски брегови*, које су објављене пре романа, али њихови мотиви се јављају и у роману. Андрићу је *На Дрини ћуприја* била први роман. У роману се огледало велико искуство приповедача, али и његова моћ да роман сачини из једног комада. Писац је нашао своје могућности негде између приповетке и романа. Да је и тако могуће гледати на његово главно дело, показује и једна од његових последњих збирки која се зове *Кућа на осами*. Она је

више него збирка приповедака – међуслој између приповетке и романа. Књига *На Дрини ћуприја* отишла је корак даље у циклизирању: она је постала роман, али се у роману виде извесни шавови. Роман је писао приповедач по вокацији. Примајући Нобелову награду, Андрић је одржао свој чувени говор о приповедању. У том говору налазе се и ове реченице:

> На хиљаде разних језика... испреда се прича о судбини човековој коју без краја и прекида причају људи људима. Начини и облици тог причања мењају се с временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече и причању краја нема.

Тачно по том моделу рађен је и његов најчувенији роман. Приче које су у њему испричане само су једне од могућих прича. Роман би се могао надопунити и другим причама јер су оне које он доноси на неки начин узете само као примери судбина, а никако као једине.

Са хронотопом романа у вези је и стил којим је роман писан. Сматра се да је Андрићев језик најближи стандардном српскохрватском. По истраживањима Живојина Станојчића, Андрићев језик је у односу на стандардни српскохрватски сличан односу који је према стандардном језику у прошлом веку имао језик Лазе Лазаревића. Зато се, с право, може сматрати узорним књижевним језиком.

Другачије је с Андрићевим стилом. Тај стил би се могао назвати и камелеонским. Израз „камелеонски“ употребљава се обично уз људске карактере који се понашају превртљиво, зависно од ситуације, као у оној познатој причи Чехова. Израз „камелеонски“ уз Андрићев стил добија, међутим, позитивно значење. Значи да се тај стил увек прилагођава личностима, ситуацијама, приликама, штимунзима, потребама. Андрић као ретко ко у светској литератури уме стилом да индивидуализује средине и јунаке. На један начин, рецимо, у роману, говори Абид-ага, на други Тусун-ефендија, мада они припадају истом друштвеном слоју: најпре је први, а затим други руководио градњом моста.

Стилски су у роману, такође, различито приказивани припадници разних друштвених група, али и припадници истих друштвених група у различитим временима. На један начин, на пример, у роману причају легенде о градњи моста, на други начин се прича у модерним временима. Такође, на посве другачији начин се представљају и исказују његови јунаци у модерно време, у време аустроугарске окупације. Кад говоре младићи школовани по разним европским градовима у последњим главама романа, онда је и стилом дочаран њихов модерни језик и сензибилитет. У описаним и дијалошким сценама романа из истог раздобља присутан је и језик модерне бирократије, која је почела да захвата и наше људе и наше крајеве.

У роману има и дијалога и монолога, али још више описа и приповедања. Роман је писан техником тзв. „објективног приповедача“: оног који све види, све зна и који настоји да приказује реалистички. У том погледу Андрић је стварно израстао на традицијама реализма, служи се, у основи, реалистичким поступком. Зато је у његовом приповедању језик транспарентан: он служи да се прикаже јунак, ситуација, догађај; да се исприча прича. Зато тај језик и настоји да се саобрази ономе што приказује. Другачије је, међутим, када приповедач говори о мосту. А о мосту се говори у све 24 главе романа. Језик тада постаје поетски, уздигнутог тона, нетранспарентан: високо стилизован за сваку од тих прилика. Речи тада служе не само да истакну предмет, већ да се истакну и као саме речи, да добију изразиту интонацију. Ти искази више спадају у домен свечане беседе него приповедне прозе. Описи моста зато, за разлику од описа ситуација, и делују најчешће поетски. Андрић се тако, у роману, остварује и као приповедач и као песник.

Писан стандардним књижевним језиком, роман *На Дрини ћуприја* у стилском погледу је полифон: то је оркестар гласова, нијанси, различито стилизованих исказа. Писац је, другим речима, обиље јунака, догађаја, ситуација изразио и језички и стилски. По стилској полифонији роман *На Дрини ћуприја* спада у изузетна дела: толико изражајно и звучно богатство ретко се где може наћи. Писци који се у нашој литератури обично пореде по

вредности с Андрићем, Крлежа и Црњански, посве су друге оријентације: такве разноврсности у стилском изразу код њих нема.

Као писац мисаоних и одмерених есеја, и као укупна књижевна појава, Андрић је за живота важио и као уман човек. Тако је зрачио и из свих својих дела. Ту страну његове личности и његовог делања посебно су потврдили и његови медитативни записи који су након његове смрти нађени и објављени под насловом *Знакови поред пута*. Пажљиви читалац би сличне записе могао да „ишчупа“ и из других његових дела, па, разуме се, и из романа *На Дрини ћуприја*.

Роман *На Дрини ћуприја,* међутим, посебно кореспондира са једним Андрићевим есејем из 1930. године објављеним у *Политици* под насловом *Мостови*. Оно што је писац на дискурзиван начин рекао у есеју, то је кроз приче, јунаке, слике, ситуације, на други начин изразио у роману. Ево како есеј почиње:

> Од свега што човек у животном нагону подиже и гради, ништа није у мојим очима боље и вредније од мостова... Они су важнији од кућа, светлији, још општији од храмова. Свачији и према сваком једнаки, корисни, подигнути увек смислено, на месту на којем се укрштава највећи број људских потреба, истрајнији од других грађевина и не служе ничем што је трајно и зло.

Уместо ових, могле би да буду наведене и друге реченице из есеја. Све оне варирају на разне начине, и са разним увидима, мисао о вредности и корисности мостова као грађевина. А све оне потврђују, у ствари, оно што ће нам касније казати и својом моћном приповедном структуром и сам роман: о томе шта мостови, као највеличанственије људске творевине, човеку могу да значе.

У роману *На Дрини ћуприја,* већ смо рекли, не размишља се над хронограмом о судбини грађевине као што се чини у приповеци *Мост на Жепи*. Али се о смислу грађења и смислу грађевина размишља и дискутује на други начин: кроз приказивање свега што се с мостом и са људима око њега збивало у распону од три и по века. Судбина моста и свих оних власти које су се

на простору око њега смењивале, довољно јасно потврђују идеју о пролазности човека и о трајности његових великих дела. Као да, у том погледу, у роману има мање неизвесности и недоумица него што их је било у приповеци о мосту на Жепи. Мост да Дрини није служио само добру; повремено је служио и злу. Па ипак је више служио ономе због чега је зидан: комуницирању међу људима и световима.

Андрића су критичари најчешће представљали као реалистичког писца. Чинили су то, свакако, с разлогом. Према истраживањима Иве Тартаље у књизи *Приповедачева естетика* (1979) скоро половина његове белетристичке лектире потиче из реализма. С реалистима су га највише упоређивали. У иностранству су га често представљали као „југословенског Толстоја".

Један од Андрићевих критичара, бивши надреалиста, па затим милитантни поборник социјалистичког реализма, Ђорђе Јовановић, има о Андрићу текст под карактеристичним насловом: *Привидни реализам Иве Андрића* (1936). Јовановић је у њему негативно оцењивао Андрићево приповедање са становишта соцреализма, али је видео оно што ће се касније све више потврђивати: да Андрић није прави већ само привидни реалиста. Испод реалистичке љуштуре он је био и нешто посве друго. Савременик Валерија и Елиота, био је што и они у својим земљама: био је, у ствари, постсимболиста.

Андрићев постсимболизам посебно се испољио у приповеци *Мост на Жепи* и у роману *На Дрини ћуприја*. Мостови приказани у њима имају двоструку функцију: представљају и стварне грађевине, али те грађевине третирају и као симболе. Мост на Дрини није само место историјских збивања. Он је у роману израстао у симбол веома сложеног значења: симбол свеопштег премошћавања, сучељавања и повезивања супротних елемената – симбол тока, кретања, комуникације и заједништва међу људима. Помоћу тог симбола писац је сажео у комуникат своја општа али и субјективна искуства која се тичу односа живота међу људима, о верским заједницама и етничким групама. Сва значења и сва искуства која роман кондензује није могуће докучити. До различитих вредности које роман садржи, и до различитих функ-

ција које врши, могуће је доћи ако се на роман гледа са различитих аспеката. Ти аспекти могу да буду бројни: историјски, политичко-национални, социолошки, психолошки, антрополошки, метафизички, културноисторијски итд. – практично сви са којих се може гледати на конкретно литерарно дело. Са сваког од тих аспекта може се проверити и потврдити удео хронотопа у заснивању романа. Другачији хронотопи омогућили би остваривање других садржаја; роман *На Дрини ћуприја,* са својим специфичним хронотопом, омогућио је и остваривање бројних и специфичних садржаја.

Гледан са историјског аспекта, на пример, Андрићев роман представља праву ризницу историјских сазнања, највише у периоду турских владања нашим крајевима. Ни у једном нашем литерарном делу турски период није у тако дугом временском раздобљу приказан. На историјским чињеницама и сазнањима Андрић је у роману реконструисао један стари свет и испунио га историјским или фиктивним литерарним ликовима. Тако је у делу оживотворена историска визија о ономе што се у Вишеграду током четири столећа дешавало или могло десити.

Андрић је био велики зналац турског и аустријског периода владавине у нашим крајевима. То се може закључити и на основу његове докторске дисертације (1924), која је посвећена изучавању положаја раје под туском влашћу, као и на основу већине његових приповедака и романа које евоцирају туска времена. Мидхат Шамић је у својој студији *Историјски извиори „Травничке хронике“* (1962) показао како се Андрић у писању тог романа много ослањао на историјске документе. Слично томе, могло би се показати да се и роман *На Дрини ћуприја* заснива на истраживању историјских података и на оживотворењу једног света који је у дугом историјском трајању заиста постојао.

Својом литерарном и историјском визијом Андрић је битно утицао и на стварање представе коју је он о том раздобљу имао. Један од наших савремених историчара, Радован Самарџић, аутор је и двеју изразито литерарно писаних монографија: *Мехмед-паша Соколовић* (1971) и *Сулејман и Роjкселана* (1976). Обе те историјске монографије, и темом и начином писања, из

Андрићевог су света. Самарџић, разуме се, и не крије одакле су му подстицаји долазили: Андрић је и њему био поуздан ослонац.

Хронотоп романа *На Дрини ћуприја* изабран је тако да се у њему на истом месту и у исто време могу срести јунаци више вера: исламске, православне, католичке, јеврејске. У роману се, исто тако, приказују и припадници разних народа на том простору које је судбина довела у везу једне с другима. Говори се о Турцима, муслиманима, Србима православцима, Јеврејима, Грцима, Аустријанцима, Италијанима, Словацима. Јавља се чак и један Црнац. Верско и национално шаренило јунака романа, какво је у Вишеграду стварно постојало, било је за писца прилика да покаже још једну страну људског света: верске и етничке скупине једних поред других, као посебне субјективитете који репрезентују различите навике живљења, различите интересе, традиције и менталитгете. Андрић је успео да од тих скупина направи и колективне јунаке без штетних последица по индивидуализацију појединих људских ликова. Поред својих индивидуалних карактеристика његови јунаци носе и неке особине својих верских и етничких заједница којима припадају. Свака од тих скупина – и то роман показује – пружа појединцу могућност да и у тешким ситуацијама остане човек, али му и омогућује да то увек и не буде. Повремена груписања интерсубјективних скупина на верским и нациоаналним основама, која се збивају у касаби, приказана су у роману без пристрасности. То је и један од градитељских подвига писца. Андрићев роман је редак што у том шаренилу људи разних вера и нација успева да на универзално прихваљив начин говори и о појединачном, и о посебном и општем у људским особинама и интересима. Вештина и мера с којом је то писац учинио импонује.

У роману *На Дрини ћуприја* има нечега чега, по правилу, у реалистичким делима обично нема или нема у овој мери. То је психолошка мотивација колективног јунака. Кроз описе начина живљења, мишљења, понашања, Андрић приказује и психологију разних верских и етничких група. Једна од таквих психологизација, на пример, јесте и „невидљива победа Срба“ после набијања на колац сељака Радислава са Уништа, приликом градње

моста, негде на почетку романа. Слично овоме психолошки су добро мотивисане и заједничке бриге Срба и Турака, православних и муслимана, приликом поводња, кад се људи зближавају једни с другима, или њихова заједничка страховања у тренутку аустроугарске окупације кад се успоставља власт једне превасходно католичке царевине. За приказ колективне психологије карактеристично је и раздвајање Срба православаца и муслимана у време аустријске окупације Босне и Херцеговине, као и неколико деценија касније у доба видовданског атентата Гаврила Принципа 1914. године на аусријског престолонаследника Фердинанда. То раздвајање дешава се без речи, а мотивисано је нечим спољним, што се далеко од њих и њихове касабе збило. У роману се јасно види види како, унутар верских и етничких група, које су упућене једне на друге, у изнимним ситуацијама долази до наелектрисања и поларизација. И та виђења омогућена су и предодређена хронотопом.

Власт, владање, начин владања, једна је од значајних тема у роману. О томе писац говори с великим политичким знањем и искуством. А да та знања покаже, то писцу омогућује и сам хронотоп романа. Током четири столећа које роман приказује смениле су се у касаби и његовој околини многе власти, а пре свега сменила су се два основна система владања: турски и аустругарски. И један и други систем имали су своје циљеве, који су, у основи, били идентични: да држе у покорности Србе и да искоришћавају Босну и њене људе. Али су начини владања та два система битно различити. Турски систем је био окрутан, крвав, мрачан; занивао се на личној вољи моћника; аустријски: методичан, бирократски, цивилизован и безличан. Различити начини владања приказани су у роману и у оквиру истог система, поготово турског. На почетку романа, на пример, тј. на почетку градње моста, главни заповедник радње био је Абид-ага: свиреп, а лаком на новац, поткупљив. Због учињених грешака смењио га је Мехмед-паша. Уместо њега дошао је нови руководилац, далеко сношљивији, кога су радници прозвали Мисир-баба. Служећи се другим начинима управљања, много стрпљивијим, он је у градњи моста постизао веће ефекте. Мисир-бабина власт је, у оквиру

турског система владања, већ наговештавала ону другачију, модернију, аустроугарску, која ће доћи неколико столећа касније.

Приказујући исти простор у различита времена, роман има могућности да много шта каже о променама које се у приказаном свету дешавају. Говорећи стално о променама у власти, роман говори и о променама друштвених односа. Те промене су у ускоj вези са системом владања. У турском периоду, нарочито на његовом почетку, власт је доносила богатство. Ко је имао власт имао је и богатство. Природно је што су у таквом систему обесправљени били и сиромашни. Њима је остајало да се боре за голи живот.

Аустроугарска окупација Босне и Херцеговине није донела само нову власт друге вере и нације, већ је донела и нови друштвени систем: уместо феудалног система донела је капиталистички. У новом систему власт и економски положај почели су да се раздвајају. Економски и социјални односи међу етничким и друштвеним групама постали су све сложенији. Роман показује како временом долази и до изразитог раслојавања унутар појединих друштвених група. У новим приликама све више се испољава моћ новца и показују све новији системи стицања. Пратећи та дешавања, пажња романа се посебно усмерава ка власници хотела, Лотики, дошљакињи, која уме да стиче новац; њу та способност, пре свега и разликује од већине касаблија који се у новим, капиталистичким, условима живота и пословања више не сналазе. У тим условима социјални положај појединаца више зависи од његове властите умешности него од рођењем стеченог друштвеног положаја. То чини да се брзо мењају односи јунака романа и друштвених група које они представљају. Једна је од посебних вредности романа и у томе што је на малом простору показао многе политичке и социјалне мене и то кроз конкретне односе међу људима и друштвеним групама током неколико векова. То ће рећи да је сазнајна функција романа изразита. Она је таква са историјског, политичког (нарочито кад се тиче националних односа) и социполошког становишта.

Петар Џацић, у поменутој књизи *Христова греда у каменој капији*, испитивао је митске димензије Андрићевог романа.

Трагајући за митским слојевима у роману, он је уочио, између осталог, и да се у њему јављају четири нивоа понављања: 1. Понављање судара моста са променама, 2. Понављање егзистенцијалних ситуација ликова и њихових акција, 3. Понављање друштвено-историјских околности и 4. Понављање природних стихија. Та уочавања треба да потврде Јацићеву тезу о Андрићевој склоности митском у градњи романа. Томе треба додати да је сва та понављања омогућио конкретни хронотоп романа. У другим Андрићевим романима удео митског је или смањен или не постоји.

Андрића је као писца много интересовала и легенда. Легенде се често јављају у његовим приповеткама и романима, почев од *Пута Алије Ђерзелеза*. Легенди има и у роману *На Дрини ћуприја:* оно што се прича о градњи моста, о његовим рушењима, о узиђивању жртве у мост, више је легенда него мит. Реч мит на грчком значи прича. У европским језицима и литературама, међутим, та реч више означава један специфични облик приче, истиниту причу, како је дефинише Елиаде, за разлику од измаштане приче, бајке. Андрића интересује и тај специфични облик приче, али га интересује и прича у најширим димензијама: и као мит, и као бајка, и као анегдота и као роман. То се лепо види и у оном тексту о приповедању који је он прочитао приликом додељивања Нобелове награде за књижевност (1961).

Понављања која се у роману дешавају, не морају се схватити само као мит. То је и организациони принцип романа: кроз понављања, тј. кроз јединство у различитом, остварују се парадигматске везе романа. У приказаном свету Андрић је заправо видео богатство супротности и све их је, на окупу, приказао. То богатство је такво да чини роман одвећ сложеним: можемо га читати и као реалистички, и као симболички роман, и као роман са митском основом: онако како смо спремни да га примимо.

И Андрићев роман је у пуном смислу поливалентна чињеница. Понашања његових јунака мотивисана су историјски, етички, верски, психолошки, социјално. Али он приказује и понашања јунака која нису тако мотивисана и која се не могу подвести под реалистички мотивацијски поступак. У тај мотивацијски

ски систем се, пре свега, не уклапа најважнији гест приказан у роману: одлука Мехмед-пашина да на Дрини, и баш на месту данашњег Вишеграда, сагради мост. Та одлука се у Мехмед-паши није зачела непосредно пред градњу, у тренутку кад је био на врхунцу моћи. Она је у њему била зачета много раније, кад је као дечак, приликом скупљања данка у крви, био доведен управо на то место на којем ће се шездесет година касније подићи мост. У тренуцима чекања на скелеџију, у дечаку, који ће касније постати везир, јавила се нека „црна пруга бола“ која га је пресекла у грудима. Та црна пруга ће му се и касније понекад јављати. Јавила му се последњи пут пред крај живота, да га подсети на онај доживљај из детињства; она ће му подстаћи обавезу да у тој пустоши без газа и прелаза сазида мост. Разлози Мехмед-пашине одлуке, према томе, нису били ни национални, ни социјални; они су метафизички. Његова задужбина требало је да повеже свет из којег је отишао и свет у који је дошао, да буде, уз то, и трајни белег његовог постојања и његово искупљење пред смрћу која му се, са годинама, приближавала. Суочен са блиском смрћу, велики везир је у нечему трајном иза себе требало да нађе оправдање свом садашњем животу. Мост је требао да буде потврда тога чина.

Роман *На Дрини ћуприја* дуго је сазревао у писцу. О томе сведочи више приповедака са мотивима сличним онима из романа. Посебно о томе сведоче *Мост на Жепи* и есеј *Мостови.* То значи да је постојала знатна количина садржаја које је писац морао да систематизује и да изрази. Неки од тих садржаја које смо навели показују колико је роман поливалентан. Он доноси читав низ сазнања: о историји, социјалним односима, психологији (индивидуалној и колективној), власти, митским и мистичним догађајима, о вредности људске патње и борбе, о смислу грађења. Због тих вредности књигу и треба више пута читати и прочитавати: сва јој се богатства одједном не могу примити.

Роман *На Дини ћуприја,* међутим, треба видети и као семантички гест. Њиме је писац, на особен начин, изразио и свој став према Другом светском рату. О том рату он је посве мало писао. Посветио му је само једну приповетку, *Зека*. У тој припо-

веци има речаница која гласи: „И то ће проћи“. Искуство које је стајало иза тога исказа дубље је утемељено и посредно испољено у роману *На Дини ћуприја.* Једно од основних сазнања која тај роман нуди јесте да је свака сила за времена. Мост, као и река, и као и *Рзавски брегови,* имају способност да претрајавају. Причом о отпорности природе и великих људских дела писац, који је повучено живео у окупираном Београду, семантички се супротставио рушењима који су захватили свет око њега. Ослањајући се на искуство векова, роман је поручивао: „И то ће проћи!“

А да би ту своју поруку саопоштио, да би је саградио на поузданим ослонцима, писац се потрудио да пронађе што продуктивнији хронотоп и да нађе основни мотив који ће му омогућити да тако просторно и временски организује роман како би његова укупна сазнања о свету и животу деловала што природније и убедљивије, на начин непристрасне хронике. Нашавши у ћуприји на Дрини такав хронотоп, писац је већ унапред предодредио садржаје и домете романа.

Наведена литература

Иво Андрић. *Сабрана дела Иве Андрића*. Београд 1976. – Сви наводи Андрићевих дела односе се на то издање.

Михаил Бахтин. *Облици времена и хронотопа у роману*. У књизи *О роману,* Београд 1989.

Петар Џаџић. *Храстова греда у каменој капији*. Београд 1983.

Ђорђе Јовановић. *Привидни реализам Иве Андрића*. „Наша стварност“ I/3, 133-135. Београд 1936.

Радован Самарџић. *Мехмед-паша Соколовић.* Београд 1971.

Радован Самарџић. *Сулејман и Рокселана.* Београд 1973.

Мидхат Шамић. *Историјски извори „Травничке хрон ике“ Ива Андрића*. Сарајево 1962.

Иво Тартаља. *Приповедачева естетика.* Београд 1979.

„МАКСИМ ЦРНОЈЕВИЋ“ ЛАЗЕ КОСТИЋА И ЕПСКА НАРОДНА ПЕСМА СТАРЦА МИЛИЈЕ

Костићев *Максим Црнојевић* није био једнодушно прихваћен ни кад се појавио (1864) нити касније. Увек је било доста критичких увида у мањкавости те трагедије. Романтичарској драми младог писца, ранији критичари, који су полазили са становишта реалистичке парадигме, имали с много шта да замере. Њихове замерке су, по правилу, биле умесне. Међу њима посебно треба издвојити оне у текстовима Фрање Марковића (1872) и Слободана Јовановића (1895). Костићева трагедија се у новије време све чешће критикује и интерпретира. Садашњи њени критичари (на пример Марта Фрајнд, Милан Тополовачки, Гордана Музаферија) прилазе јој ко делу непролазне вредности. То је знак да су њене мане дошле у сенку њених врлина.

Максим Црнојевић има око 120 страница текста. У тексту има пуно монолога или дијалога који се могу читати као посебне песме. Два монолошка говора, Анђелијина песма „Ej, пусто море, / Ej, пусти вали“ и Наданова песма „Два се тића побратила“ уврштене су у *Антологију новије српске поезије* Богдана Поповића, а касније су улазиле и у друге антологије. Али то нису једина места високе песничке инспирације у трагедији. Монолозима јунака из *Максима Црнојевића* можемо се често враћати као превасходно песничким творевинама. Лаза Костић у њима није мањи песник од Костића у песничким збиркама. На *Максима Црнојевића* се отуда може гледати као на крупно песничко дело.

То дело, међутим, има несумњиве вредности и као трагедија. И у том жанру Костић се потврдио као стваралац достојан Костића песника, есејисте и филозофа.

Тему за трагедију *Максим Црнојевић* Лаза је узео из народне песме *Женидба Максима Црнојевића.* Ту песму је Вук Караџић забележио од Старца Милије. О њега је забележио још и *Бановић Страхињу*, *Сестру Леке Капетана* и *Гавран Харамбашу*. Костића, трагичара, морала је привући сложена трагедија породице Црнојевић. Од народне песме Костић је узео само основну причу о женидби младога црногорског кнежевића из 15. века. Та прича има митску дубину. Просећи кћер дужда од Млетака за сина Максима, кнез Иво Црнојевић се похвалио пред новим пријатељима да ће његов Максим бити најлепши међу сватовима. Максиму су, међутим, у међувремену, богиње нагрдиле лице. Од најлпшег човека постао је преконоћ најружнији. Таквога Максима поносити Црнојевић није могао да води у млетке. Зато донесе кобну одлуку: да Максима у Млецима, као младожењу, замени један други човек, војвода Милош. Кад су се вратили из Млетака, кад су били близу „бијела Жабљака“, дошло је до сукоба око дарова стварног и лажног младожење, а затим се сукоб проширио до опште трагедије.

Ту основну причу о необичним догађајима око женидбе Максима Црнојевића епска песма представила је на начин који је својствен епској техници. У њој се, као и у другим епским песмама о женидбама (а има их доста) опширно говори о томе како је Иво Црнојевић „књигама“, тј. писмима, позивао сватове; затим како су се они, по реду, сакупљали; па о самој свадби у Млецима; па о даривању младожење и сватова. У приказу те женидбе народни певач је, дакле, употребио многа „стајаћа места“ (Вук, Маретић) или „формуле“ (Пери, Лорд), што значи да је користио већ постојеће моделе наших народних песама.У тим деловима, песма је лишена особености и сведена на опште место. Све што, међутим, није било специфично за ову песму, што чини опште место наше епске поезије, Лаза Костић је у својој трагедији изоставио. Из ње је задржао само оно што је специфично и непоновљиво. Задржао је: Ивину хвалу Макимове лепоте и Максимову изненадну ружноћу, замену младожење и трагичан сукоб на крају. Остало је недограђивао служећи се логиком потреба своје драме.

Преузети мотив из народне песме, Костић је, у ствари, проблематизовао и програмски надоградио. Надоградњама и адаптацијама учинио је да тај епски мотив функционише као драмски. Учинио је тако што је у један епски испричан догађај унео две важне особине својствене драми а поготово трагедији: унео је патос и проблем. Патос и проблем су, по Емилу Штајгеру из књиге *Основни појмови поетике*, суштинске особине на којима се оснива напетост драмског текста. Штајгер сигурно није једини теоретичар који тако схвата бит драмскога. Упркос различитим формулацијама теоретичари драме на различите начине подвлаче да се драмски сукоби обично дешавају око неког проблема: тамо где проблема нема не може да буде ни сукобљених гледишта или интереса па ни драмске расправе.У епској псми о Максиму Црнојевићу, на пример, има трагичних збивања, али нема проблема, тачније: проблеми драмске радње нису истакнути. Драме се, другим речима, граде на могућностима расправе и суђења. Лаза Костић је, преузимајући основни мотив Милијине песме, у њему морао да препозна и развије проблем са импликацијама које се могу изродити у драмску радњу. Патос је, затим, нормално, проистекао из те расправе; поготово је њиме развијање радње могао да зачини романтичарски песник.

У епској песми, на пример, војвода Милош (Обреновић) није приказан као Максимов побратим. Иво је њега позвао да буде стари сват у сватовима. Ивин предлог да, као младожења замени Макима, он је сигурно прихватио из частољубља и користољубља. Зато и није немотивисано што се онако, на крају епске приче, понео: што је хтео да за себе задржи најлепше дарове. Однос Милоша и Максима у својој трагедији Костић је проблематизовао тако што их је приказао као побратиме. Тим су њихови односи у трагедији постали много сложенији. Кад се два човека заљубе у исту жену то је проблем који подразумева и сукоб. Кад се у исту жену заљубе дотле нераздвојни побратими, то је проблем скоро нерешив. И на том сукобу гради се једна линија драмске и трагичне радње у Костићевој трагедији.

Други однос, с њим повезан, гради се на љубавној вези Максима и Анђелије. У епској песми све око Максимове женид-

бе обавља Иво: патријархални отац, према птријархалним обичајима сврши веридбу свога сна без икаквог његовог учешћа. Максим је, дакле, тамо дат само као објект догађања. Он је бледа личност без самосталне акције и прегнућа. У Костићевој трагедији, напротив, он је дат као прави делатни субјект. Костић је, у трагедији, изградио љубавну везу између Максима и Анђелије које у епској песми уопште нема. По Костићевој трагедији, пре него што је Иво отишао у Млетке у прошевину, Максим је већ тамо био. О томе се доста сазнаје кроз речи и поступке Анђелије, њеног брата Ђорђа и Филете, супруге другог њеног брата, Марка. У време тог боравка Максим је и учинио нешто што ће се накнадно показати као важно за развој драме. У Филетиним одајама, њен муж Марко, изгледа да је затекао Максима како грли стас његове сестре Анђелије. То сазнајемо из Филетиног монолога чији један део гласи:

јер кад је сестре твоје грешни стас
ужив'о крвник, чуо си му глас,
из моје си га чуо одаје,
па мислиш, сад те љуба продаје,
у мраку, мислиш, да га љубим ја,
па јуришну на свога такмаца:
и издаде те жестина и мрак,
уби те крвник, мој животе драг!

То откриће је Марко, дакле, морао да плати главом. Други дуждев син Ђорђе видео је исте ноћи једног Црногорца како се из Дуждеве палате спушта низ конопац. Та прича показује како је Максим био Анђелијин љубавник и пре веридбе коју ће углавити његов отац. Проблем, међутим, постаје већи и зато што се Максим, и нехотице, јавља као убица једног од два дужева сина. Али изгледа да ни његови односи са Филетом нису баш сасвим чисти. По једном лепо аргументованом тумачењу Милана Савића (1887) изгледа да је и Филета била његова љубавница. Она се Максиму не свети само ко убици свога мужа, већ и као љубавни-

ца коју је, зарад Анђелије, изневерио. Сама Филета, отровави се, признаје на самрти, пред девером, своју љубав према Максиму.

У првом чину, у којем се кроз наведене детаље посредно ствара Максимов лик, он је далеко од личности лепотана из народне песме. Максим је у трагедији приказан као сложена личност. А као сложене личности представљене су и оне две Венецијанке, Анђелија и Филета. Између њих троје склопљен је један троугао који је и сам веома сложен. Односи ових ликова, и мимо стиховне презентације, напети су; предодређују сложену драмску ситуацију. Из те надоградње, која тече мимо епске песме, види се колико је Костић проблему пришао као драмски писац.

У Костићевој драми сплеле су се тако две врсте љубави којих у епској песми нема: међусобне љубави мушкараца везаних побратимством (Милош и Максим) и љубави мушкараца и жена (Максим и Анђелија, Максим и Филета, Милош и Анђелија). Свака је од тих љубави по један драмски проблем. За потребе драме, Костић је чинио сложеним и ликове и односе међу ликовима.

„Разбити човеку лик до непрепознавања, то је ударац богова“,каже Исидора Секулић, поводом „Максима“ у есеју о Лази Костићу (1941). Костићева трагедија, по основном мотиву, има нешто судбинско што је приближава грчким трагедијама, а истовремено одваја од Шекспира. То сматра Исидора. По њој, Максимова трагедија, и у песми и у драми, има митску основу. Младога црногорскога кнежевића казна је снашла због његове превелике лепоте. Тако је учињено зато што се митска Немеза осветољубиво односи према свему што је претерано. Костић је исту казну дао у првом плану. Постоји, међутим, и значајна разлика, коју Исидора није приметила, између Костићеве драме и песме Старца Милије. Костићев Максим није онако невин као Максим из епске песме. Иза Максимовог боравка у Млецима, како посредно сазнајемо из разговора Анђелије и Филете, остала су и тешка сагрешења. Казна коју је кроз болест Максим доживео не мора да буде само последица превелике лепоте. У првој појави на сцени и сам Максим признаје свој „гре“.

Песма и драма различито приказују увод у трагедију. У епској песми се приповеда шта се са Максимом десило и како је ту промену његов отац примио. Иво из песме Старца Милије препознаје поружнелог сина и доживљава дубоки унутрашњи пораз. Иво из Костићеве трагедије уопште не препознаје Максима у свом оделу, а младића у том оделу, нагони, чак и мачем, да иде да Максима пронађе. Језиком посредног представљања тако је још више предочена Максимова промена и почетак Ивине унутрашње драме. А Максимова лична драма се отвара већ са првим његовим пројављивањем на сцени у трагедији. Његов први монолог почиње стиховима: „Ма људи, људи, ено Максима! / Ма Максим је, и опет није он!“

У Костићевој тргедији показаће се да Максимова највећа трагедија није, као у епској песми, у томе што је поружнео. Она је у томе што је Максим, кроз своју болест, а поготово касније, промнио свој идентитет. Он више не може да буде исти који је био кад га не препознаје ни његов рођени отац, или кад га не препознаје ни његова Анђелија. Ново лице које носи, после болести, указује му се као маска која крије његов прави идентитет. Судбина га је натерала да промену идентитета и сам потврди: са Милошем, који је требало да буде девер на његовој свадби, он се мења па сам игра девера а Милош игра младожењу. Драма његовог идентитета одвија се тако кроз већи део његове трагедије. Кад на свадби, у Млецима, види Милоша поред Анђелије, он о њему мисли као о свом другом Ја. Један од врхунаца и те трагедије, али и ретко место у литератури уопште, јесте следећи део његовог монолога:

Гле како скочи, како прилети!
Напитак нуди вољном ручицом,
напитак мени, своме Максиму,
напитак чашом, устма, очима!
Па како се уз мене привија,
и балчаку се мом улагује,
меким га дланом страсно стискајућ!
Удостојим ли погледа је ког,

погледам ли је само један час,
уз панцир ми се груд'ма примиче,
за месечинским зраком ока мог,
валовито што чини језеро,
кад поводи свој одмичући вал
за месецом што њиме вољкује.
Ујезеру се топи побра мој,
очајно вале сече рукама,
изнемог'о је – виче у помоћ,
усред му срца живот грца већ,
а ја се у своме чамцу љуљушкам,
осмејкујем се на дно језеру
и ловим бисер, ловим драги кам,
а пода мном ми побрат издише!
Та ја сам хуља, псето бездушно!
Угурсуз ја сам, невера сам ја!
И више још, још више него то,
та ја сам Милош – ја сам – ја сам – ја!

Све се са Максимовим идентитетом пореметило. Показаће се током драме да Милош и он нису само кобојаги променили улоге, променили су их готово стварно. Ни Милош више није поштеђен од улоге која му је додељена. Зато Максим на свој нови лик, од кога и потичу нови односи, гледа као на маску. Пита се: кад би ножем, евентуално, раздерао ту маску, да ли би, дошао до правог Максима.

На истом трагу, у Костићевој трагедији, можемо се суочити са нечим чега у епској песми уопште нема. То је игра маски у четвртом чину. У том делу трагедије показује се да није само Максим човек под маском; под маскама се налазе (или се могу наћи) и многи други јунаци ове драме. Прерушавање и показивање лица испод маски у драмским текстовима јављају се веома често; у томе Костић следи стереотипе. Али и од стереотипа Костић иде дубље. У *Максиму Црнојевићу* проблем односа лица и маски дат је кроз две димензије: кроз димензију људске судбине и димензију људске игре. Између тих двеју димензија у трагеди-

ји је наметнута паралела. Питање идентитета тако је проширено са једног лика на многе ликове. Ко су све они и чију и какву судбину (и улогу) све играју?

И у епској песми и у Костићевом *Максиму* кључни моменат за почетак стварне трагедије јесте Ивина одлука да привремено замени младожењу. Дотле је трагедија његове породице могла да зависи од судбине. Стварно је мимо воље Црнојевића била Максимова болест. Али од тада Црнојевићи своју судбину узимају у своје руке. Одлуке да се последице болести прикрију, и да се млада и њени преваре, биле су у моћи самих Црнојевића. У том греху обмане и самообмане сви су они учествовали, па је отуда и њихова кривица колективна. Црнојевићи, очиглдно, изазов судбине нису морали да прихвате на начин на који су то учинили. То им је у самом расплету трагеије рекла Анђелија. У њима самима, дакле, постојала је једна клица која ће их у трагедију одвести: требало је само да споља дође подстицај па да се та клица развије. Трагедија Црнојевића почиње, заправо, од њиховог частољубља. У Костићевој надоградњи има и један детаљ који природу тог частољубља осветљава. У неком бојУ Милош је повикао саборцима да беже јер су издани. Тако је, лажним повиком, спасао опкољеног Максима. Самим тим чином навукао је на себе срамоту, али је стекао Максимово побратимство. Иво, а ни Максим, нису могли да пристану на много мању срамоту, на ону која им је дошла од судбине: нису могли да признају да је Максиму болешћу лице упропашћено. Свесно су се одлучили на обману, мислећи да је та обмана једнократна и кратковека. Црнојевићи се, очигледно, нису држали етике чојства и јунаштва. Марко Мљанов, који је ту етику формулисао, сматрао је да је јунаштво бранити себе од других, а да је чојство бранити друге од себе. Црнојевићи из народне песме и из Костићеве трагедије имали су јунаштва, али нису имали чојства. Њихов грех је учинио да њихова трагедија добије још једну димензију: да се осветли однос јунака према осећању части и осећању срамоте. Кроз та показана осећања трагедија је истакла још један проблем: проблем частољубља. У оквиру тог комплекса отворен је и проблем поноса и стида јунака због оног што јесу и како се понаша-

ју. Другим речима, у Јунговој терминологији, отворен је и проблем њихове персоне и њихове сенке, тј. проблем онога што о себи хоће да истакну или да прикрију. Главни ликови Костићеве драме, сви Црнојевићи, укључујући и мајку Јевросиму, срљају у трагедију да би сачували привид части, на скривен начин раде нешто срамотно да би се сачували од спољашње срамоте. И у томе Костићева трагедија сеже до архетипских дубина.

Част и срамота; понос и стид; мржња и љубав; лепо и ружно; побратимство и небратство; пријатељство и непријатељство. То су све опозиције које срећемо дуж текста у Костићевој трагедији. Али то су и опозиције које чине и њену основну структуру; заправо опозиције на којима се гради напетост трагедије. Такве опозиције својствене су и другим драмским текстовима. У Костићевој трагедији оне су дате и на површинском нивоу, и на нивоу израза, али и у дубинској структури. Такве опозиције нису случајне. Њих, природно, треба очекивати и код Лазе Костића, песника и филозофа укрштаја, поготово у његовом најбољем драмском тексту.

Костић је аутор још једне трагедије: *Пера Сегединац* (1881). Максима је Костић писао у двадесет трећој, а *Сегединца* између своје тридесете и четрдесете, кад је имао више списатељског искуства. Трагедија *Пера Сегединац* изгледа да је рађена са више вештине. У њој нема онако слабих места као у *Максиму*, а која су с правом критикована. И у *Сегединцу* се говори о љубави и мржњи, о патриотизму и издаји, о превртљивости и поштењу. Али проблеми са којима се јунаци носе не излазе из оквира патриотске драме. У тој трагедији нема оних других проблема који у отворени у *Максиму*: проблема побратимства, љубавних троуглова и четвороуглова, проблема судбине и борбе против ње, проблема идентитета, проблема персоне и сенке. У *Максиму* се Лаза Костић хватао са проблемима који су достојни највећих трагичара; тако ипак није у његовој каснијој трагедији. Можемо само да зажалимо што *Максим* у формалном савршенству није доведен до краја. Но и несавршен, он нас води ка литератури највишег духовног ранга.

ПРИПОВЕДАЧКИ ПОСТУПАК ИВЕ АНДРИЋА И МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Момчило Настасијевић (1994-1938) данас важи за једног од највећих српских песника, поготово у међуратно време. Упордо са поезијом он је писао и приповетке, драме, музичке драме, есеје и критике. За живота највећу славу постигао је својом првом објављеном књигом, збирком приповедака *Из тамног вилајета* (1927). Тада, и још годинама затим, сматран је за једног од најизразитијих наших модерних приповедача. Такав успех није постигао приповеткама из друге своје збирке *Хроника моје вароши,* која је била готова 1933, али је објављена посмртно 1939. После те збирке Настасијевић је престао да пише приповетке. Његов развојни пут текао је тако да се успешније остваривао у поезији.

Иво Андрић (1892-1975), по обиму и значају свог приповедачког опуса далеко надмашује свога вршњака, приповедача Настасијевића. Живео је четрдесет година дуже од њега и управо за то време написао је све своје романе и мноштво приповедака. Између два светска рата он је осгавио само три невелике збирке приповедака (1924, 1931, 1936). Да је на томе остао, његов приповедачки опус би се, с правом, могао поредити по обиму и значају с Настасијевићевим. Андрићев развој, међутим, имао је сасвим други смер од вршњака с којим га поредимо. Још пре него што је Настасијевић уопште почео да објављује, Андрић је већ био штампао две збирке песама у прози *Ex ponto* (1918) и *Немири* (1920). И после тога се повремено бавио поезијом. Па ипак се развијао у приповедача и романсијера.

На промене у стваралачкој пракси и у развоју ове двојице писаца утицале су многе околности, спољашње и унутрашње. Али да Андрић од песника постане превасходно приповедач и да се Настасијевић развије превасходно као песник – утицаће пресудно природа стваралачког поступка који с примењивали.

Да бисмо ту тезу могли да образложимо, морамо се подсетити неких сазнања из савремене наратологије.

У тексту *Прича и њена обрада* (*Књижевна смотра,* 1985/47-48) добро информисани загребачки професор Мирослав Бекер издваја два посебна прилога савремненој наратологији: дело Жерара Женета *Discours du récit* (1972) у којем је „француска наратологија кулминирала“, и књигу америчког професора реторике Сејмура Чатмана *Story and Discourse* (1978). Чатманова књига, у којој је сачињена синтеза сазнања из области наратологије, изгледа да ни после тога није превазиђена. Зато се на ту књигу највише и можемо ослонити у покушају осветљења приповедачких поступака двојице најинтересантнијих српских приповедача између два светска рата.

Мада се сматра да је наратологија млада дисциплина, да практично почиње да се развија почев од текста Ролана Барта *Увод у структуралну анализу прича* (1966), Чатманова књига, референцама, а још више садржајем, посредно показује да су темељи наратологије успостављени још у Аристотеловој *Поетици.*

У *Поетици* је – да се подсетимо – Аристотел изнео став, важан за разумевање структуре уметничког текста, да трагедија има следеће саставне делове: причу, карактере, говор, мисли, сценографију и музичку композицију. Последња два од тих шест саставних делова трагедије, сценографија и музичка композиција, припадају позоришној представи, а не тексту. Отуда можемо да кажемо да приповедни текст, драмски као и епски, садржи само она четири прва саставна дела: причу, крактере, говор и мисли (митхос, етхос, лексис, дианоиа).

Та четири дела наративног текста нису подједнако важна за све врсте уметничких текстова. Прва два, прича и карактери, посебно су важна за драмска и епска дела, а друга два, говор и мисли, посебно су важна за лирику. Али и међу самим тим елементима има разлике по важности. Међу њима су најважнији прича и говор. Јер може бити епских и драмских и дела без развијених карактера, или може бити лирских дела без развијних мисли. Отуда у литератури срећемо да се у уметничким тексто-

вима издвајају два посебна, саставна дела, доминантна и опозитна: прича и говор, односно митос и логос.

Аристотел је у *Поетици* саставне делове трагедије, затим и епа, на малом простору садржајно представио. Посебно је то учинио са причом и карактерима. Говор и мисли је приказао далеко шире у другом свом делу, у *Реторици*. Та књига, која за беседништво значи исто што и *поетика* за поезију, по нужности свог предета, много више је посвећена говору, а не причи. У обема књигама, међутим, Аристотел је на незаобилазан представио сва она четри сатавна елемента текста.

Књига Сејмура Чатмана, модерна по начину мишљења и по терминологији, ипак у својој структури има много подударности са оним саставним деловима уметничког текста из Аристотелове *Поетике.* Прво њено поглавље, после увода, зове се Story: *Events* (Прича: *Догађаји*) и посвећено је радњи, ономе о чему се прича. Друго поглавље зове се Story: *Existens* и посвећено је карактерима и у мањој мери околини (*Seting*). Следећа два поглавља посвећена су дискурсу, односно техници приповедања, приповедачу и употреби језика. Зову се: *Discourse: Nonnarated Stories* и *Discourse: Covert Versus Overt Narrators.* Та два поглавља у основи одговарају оним елементима који су у Аристотеловој *Поетици* издвојени у говор и мисли.

У наслову строго прављене Чатманове књиге, и у насловима њених поглавља, обухваћени су тако основни елементи наративног текста. Први о тих елемената, *story,* лако се преводи нашом речи прича. Други елеменат, *discourse,* вишезначан је. Бекер је, у поменутом тексту, наслов Чатманове књиге превео *Прича и обрада*. Пошто је реч *discourse* практично непреводива, Бекер се својим преводом одлучио за једну интерпретацију њеног значења. Та интерпретација заиста има упориште у Чатмановој књизи: у њој се значајно место даје Хјелмслевљевој појмовној опозицији *садржај* и *израз*. Наслов *Прича и обрада* одговара тој димензији Чатманове књиге. Али би се реч discourse из њеног наслова могла и другачије превести. Могла би се, рецимо, оставити у оригиналу *Прича и дискурс*, како се често и чини. А ако би се хтело да се уместо стране речи нађе нека наша реч, онда

би, можда, најпре требало ставити нашу реч говор, тако да би наслов Чатманове књиге гласио: *Прича и говор.* И тај превод би, без сумње, као и Бекеров, био интерпретација: он би тежио да нагласи баш опозитне елементе приповедачког текста, причу и говор, митос и логос. Мени је таква интерпретација ближа. У тексту *Реч и корелатив*, објављеном у мојој истоименој књизи (1983), настојао сам да покажем да постоје два опозитна начина изражавања у литератури: један усмерен ка речи и други усмерен ка корелативу и да се њима посебно баве ове старе дисциплине, реторика и поетика. Изражавање са ослонцем на реч, и изражавање са ослонцем на корелатив, имају адеквате у опозицијма поступака који се на грчком означавају речима *diegesis* і *mimesis,* а у енглеском речима *telling* і *showing.*

Ово подсећање на опозитне појмове, који се односе на опозитне поступке, на причу и дискурс, митхос и логос, мимесис и дијегезис, teling и showing, корелатив и реч, треба да нам отвори пут ка разумевању стваралачких поступака Андрића и Настасијевића.

И Андрић и Настасијевић, у својим приповедним текстовима, имају све оне елементе са којима наратологија рачуна: имају и причу и карактере, говор и мисли, односно: догађаје и егзистенте и разне видове дискурса. Али важност тих елемената у њиховим приповедним делима није иста ни равномерна. За Андрићев приповедни поступак карактеристична је развијена прича: то значи да је придат значај догађајима и егзистентима (тј. карактерима и амбијентима у којима се догађање одвија). Језик је у том типу приповедања стављен у функцију самог приповедања: он служи да се прича исприча што коректније, да буде обрађена што прецизније и са што више нијанси, да карактери и амбијенти буду представљени што пластичније. Зато бисмо и могли да кажемо да је за Андрићев стваралачки поступак карактеристичан мимесис, митос, showing, корелатив.

За Настасијевићев стваралачки поступак је карактеристичан нагласак на обради, а не на причи, на логосу а не на митосу, на речи а не на корелативу, на telling-у а не на showig-у, на на-

чину приповедања, а не на приповеданом, на изразу а не на садржају.

Да је опозиција у стваралачким поступцима Андрића и Настасијвића дубока, једна од најдубљих у нашој књижевности, то су знали и њихови међуратни читаоци. О разликама које у њиховом поступку постоје можемо се уверити без икакве анализе ако упоредно прочитамо по једну страницу њиховог текста.

О дубоким разликама у стваралачком поступку између та два писца има и једно вредно историјско сведоанство. После Настасијевићеве смрти београдски ПЕН организовао је разговор о песниковом делу. Скупу је председавао Милан Ракић а, поред других учесника, у разговору су учествовали Винавер и Андрић. Винавер, аутор знаменитог есеја *Језичне могућности* (1921) и касније књиге *Језик наш насушни* (1952), инспирисано је говорио о Настасијевићу, пре свега као о језичком ствараоцу. Андрић, који је увек умео да одреди праву меру речи према тренутку, у овом случају изгледа да је више држао до својих уверења: изразито је критички говорио о Настасијевићевом језику. Рекао је, између осталог и ово:

> Питање језика најуспешније је код онога писца код кога се као питање и не поставља. Оно је савладано. Код Нстасијевића случај је трагичан. Опомиње на копање у тунелу и види се да нема друге стране, да нема излаза.

Те речи, међутим, нису биле плод неког његовог посебног односа према Настасијевићу; у њима је садржан Андрићев став према језику који је он испољавао више пута, посебно у тексту *Белешка о речима,* где он речи схвата ка „драгоцено послушно средство за изражавање наше уметничке замисли“.

Андрић, по свом основном односу према језику, није имао нити је могао да има разумевања за приповедача Настасијевића. То је, на свој начин, у истом разговору, истакао и Станилав Винавер:

> Андрић мисли да је код Настасијевића трагично што није савладао језик. Мислим да Настасијевић није желео да изађе с друге стране тунела о коме говори Андрић. Песнички се тунели не копају само у саобраћајне сврхе. Можда и не треба да буде никаквог излаза из тог тунела, и можда је у томе и највећа и најчудеснија наука.

О тој полемици Винвера и Андрића опширније се говори у мојој дисертацији *Поетика Момчила Настасјевића* (1978). Из ње су узети и овде дати наводи (284-285). Мада вођена пригодном приликом, та полемика има и дубљи теоријски значај.

Дубљи значај за наратолошка испитивања треба да има и сам Настасијевићев приповедачки рад. Иза Настасијевића остало је више варијаната разних текстова, не само песама већ и приповедака и драма. Те варијанте омогућавају истраживачима да уђу пишчеву стваралачку радионицу. Настасијевић је из варијанте у варијанту својих приповедака мењао и поправљао поједине делове. По правилу је мењао оне делове које Кајзер назива статичким мотивима, Барт катализама а Чатман сателитима, а остављао нетакнутим динамичке мотиве или језгра приче како их називају Барт и Чатман (*le noyaux, the kernel*). Други речима: Настасијевић је, радећи на приповеткама, стално мењао оно што припада сфери говора, дискурса, логоса, а не оно што припада сфери приче, радњи, карактера, егзистената.

Промене које можемо да пратимо из варијанте у варијанту одвијале су се и у самом његовом приповедачком опусу. У Настасијевићевим *Целокупним делима* (1938-39) објављене су, поред збирки приповедака *Из тамног вилајета* и *Хронике моје варопи*, и приповетке под заједничким насловом *Ране приче*: у тој књизи су сакупљени текстови који су настајали у време његове младости, највише за време Првог светског рата. Те ране приповетке Настасијевић још није писао својим особеним и препознатљиви стилом. Језик је у њима употребљавао као средство, па је језик, као и код наших реалистичких писаца, транспарентан. Зато се у тим приповеткама јасно разазнају динамички мотиви, који су и доминантни над оним другим, статичким. У збирци *Из тамног вилајета*, писаној већ особеним стилом и

транспарентним језиком, још увек су се у приповеткама могла разабрати њихова језгра, односно њихови динамички мотиви. Нови стил је само давао чар новом и свежем приповедању. Али Настасијевић није стао само на томе. У приповеткама које су ушле у следећу збирку, удео речи, дискурса у функционисању приче у још већој мери се повећао у односу на оно што је у тим приповеткама мимесис, митхос, корелатив. Приповетке из *Хронике моје вароши* казиване су још особеним начином. Оне су толико одступале у језичком изразу од стандардног говора да је Белић у тексту *Насиље над језиком* (1933), лако у њима препознао и језичко насиље и језичко изржавање својствено поезији.

У Настасијевићевом стваралачком поступку било је нечега што је ишло ка нагризању приповедног ткива. То је, на посредан начин, у поменутом разговору, признавао и Винавер помињући „подударност теме и израза“ својствене Андрићу, и очигледно несвојствене Настасијевићу. Винавер је, међутим, с правом бранио Настасијевића као целину, као језичког ствараоца, не улазећи у то колико је његов језик примерен функционисању митхоса.

Разлике између језика поезије и језика прозе најјасније је изразио Сартр у тексту *Шта је књижевност?* У прози, наративној и реторској, по Сартру, песник се служи речима, а у поезији песник служи речима. Усвом програмском тексту *Неколико рефлексија о уметности* (1922) Настасијевић се определио за модел писања по коме: „Реч дозива реч, слика слику, идеја идеју“. У примени таквог модела писања писцу отаје само да послужи да „реч дозове реч, слика слику, идеја идеју“. Другим речима, он се свесно опредељује да се преко њега биће језика и света искаже. Настасијевић је и у приповеткама и у драмама, а поготово у поезији, *служио* речима: ишао је за њиховим логосом. Његов стваралачки потупак је отуда био и антиреторски и антимиметички: није писао ни као реторски оријентисани наши писци Црњански и Крлежа, нити као миметички оријентисани Андрић. Као прозни писац није имао будућности: *Хроника моје вароши* већ је, добрим делом, писана језиком поезије.

Стваралачки потупак Иве Андрића предодређивао је сасвим другачији развојни пут. Андрић је почео као песник. Први његови објављени текстови били су стихови, а прве објављене књиге – оне две збирке песама у прози. У *Ex Pontu* и *Немирима* млади Андрић се изражавао превасходно дискурсом, а то значи беседом, расправљањем. Али је већ у тим књигама било елемената приповедања; у њима се већ могао наслутити „скривени приповедач", писац који се служи речима. Показаћесе ускоро да ће, но што је имао да изрази, успешније чинити у форми приповедака. Отада, па до краја, предност ће давати митосу над логосом, причи над дискурсом, корлативу над речи.

То, разуме се, не значи да је Андрић у својим литерарним творевинама запостављао дискурс, говор, реч. У бројним Андрићевим приповедачким делима, поготово у оним највећим, у романима *Травничка хроника* и *На Дрини ћуприја*, има места високе поезије. Али та места су функционални поетски дискурси уклопљени у причу. Ни посмртно објављене Андрићеве књиге интелектуалних записа, *Знакови* и *Знакови поред пута*, које су га учинили већим него што смо знали да јесте, нису битно пореметиле однос митхоса и логоса у његовом делу. Чак и у том писцу највеће хармоније у нас, ипак је постојала једна доминанта: митхос, мимесис, корелатив.

Између опозитних могућности изражавања причом или дикурсом, митхосом или логосом, мимесисом и дијегезисом, корелативом и речју, много је могућих комбинација. Више њих су испробали и Андрић Настасијевић; различито се према њима односе и други писци, домаћи и страни. Те могућности треба имати у виду да би се видео ред у нереду, правило у одсуству правила, удео индивидуалног и надиндвидуалног у стварању, слободно у законитом.

ДИСКУРС РОМАНА „ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ“ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Дневник о Чарнојевићу није најбољи роман Милоша Црњанског; то су *Сеобе.* О *Сеобама* је, у новије време, посебно лепо писао Новица Петковић у књизи *Два српска романа.* Други роман из тог тандема јесте *Нечиста крв* Боре Станковића. Међу њима постоји разлика у моделу по којем су саграђени. *Нечиста крв* приказује сукоб два света у једном граду, у Врању. Прамодел тога ромна треба видети у *Илијади. Сеобе* представљају лутање једног јунака (одосно његове породице и његовог народа) по европским просторима. Прамодел тога романа треба видети у *Одисеји*. Та два романа, међутим, разликују се по стилу. Роман Боре Станковића у основи је грађен реалистички, роман Црњанског у основи је експресионистички.

Тим разликама се може додати још једна, можда још значајнија. То је разлика у дискурсу. Црњански је употребио нови дискурс у свом роману. Тај нови дискурс је посебно присутан и делотворан у *Дневнику о Чарнојевићу*. У овом раном роману Црњанског (1920) налази се извориште његовог каснијег прозног дискурса. У њему је на есенцијалан начин садржано оно што ће се касније блажој форми испољавати и у другим његовим романима, пре свега у *Другој књизи Сеоба*, затим у роману *Код Хиперборејаца* и у *Роману о Лондону.*

Израз дискурс се данас употребљава у много значења. Овде се он употребљава у смислу говорни жанр, како је тај појам видео Михаил Бахтин. Говорни жанр је Бахтин видео као елеменат језика који се налази између елемената које је де Сосир представио појмовима *langue* и *parole*. Као основни говорни жанрови могу се издвојити дијалог и монолог, или стих и проза. Сваки од тих жанрова има и своје поджанрове. Два основна прозна (под)жанра су: реторски и приповедачки дискурс. Реторски

поджанр је био предоминантан све до барока, па и до 18. века. Највећи прозни писац античког света био је Цицерон; на њега су се прозни писци угледали све до ренесансе и касније. И Хегел, кад у *Естетици* говори о прози, мисли превасходно на реторску прозу. Приповедачка проза је углед стекла тек у новом веку. Право подручје приповедног дискурса било је изборено у време реализма. Један од највећих аутора приповедачког дискурса јесте, на пример, Толстој. Он се разликује од других аутора приповедачког дискурса, али те разлике су жанровске, стилске, односно индивидуалне. У најизразитије приповедачке дискурсе спадају епистоларна, дневничка, приповедачка проза, сказ и роман тока свести. Роман Боре Станковића писан је модернизованим приповедачким дискурсом.

Свеколика проза изложена у виду реторског дискурса није уметничка. Од три основна реторска жанра: *судска, политичка* и *свечана беседа*, само је ова последња, тј. свечана беседа, тежила да постигне превасходно уметнички израз, да буде такмац поезији. Родоначелник таквог говора је грчки софист Горгија; највећи домет те врсте прозе постигнут је у Цицероновим текстовима, у похвалним текстовима поводом важних догађаја или прослава значајних јубилеја истакнутих личности, дакле свагде где је требало да дође до израза елоквенција (уметност речи) у изражавању посебног односа говорника према неком чину или некој личности.

Међу крађим ткстовима Црњанског има и један особито значајан текст који се зове *Апотеоза* и који је прављен по моделу свечане беседе. То је онај текст у којем се наздравља Банату и Банаћанину Проки Натуралову, који је умро у једној венеричној болници славне Хабсбуршке монархије 1916, новембра првог. Текст је веома погодан и за сценско извођење и декламовање. Ја сам се тим текстом бавио у студији *Реч и корелатив* (Прештампана је у истоименој књизи, 1983). Тамо је и описом, али и на графички начин, показано како је тај текст парадигматски организован. У њему је пуно понављања и варирања истих основних ставова, идеја, исказа. Песник је практично цео свој текст организовао тако што је варирао прву речаницу здравице: „Го-

сподо, још једну пијану чашу Банату!“ ширећи и осмишљавајући став садржан у том чину. *Апотеоза* се, по својим својствима, може схватити као песма у прози, јер има све особине правог песничког текста. То је, у ствари, пснички дикурс у прозном облику. У српској прози модерног доба, пуној разних изненађења, тај текст се ипак издваја својом формом и традицијом коју наставља. Српска књижевност 20. века има доста добрих песама у прози (нпр. Дучић, Андрић). Али је *Апотеоза* Црњанског ипак јединствена по томе што на нескривен начин наставља једну стару изгубљену традицију беседништва.

Европске књижевности, па међу њима и српска, нису баштиници само грчко-римске традиције. Оне су исто тако наставиле да развијају још једну традицију, јудео-хришћанску, засновану пе свега на *Старом* и *Новом завету*. Средњовековне књижевности европских народа, па међу њима и српског, настајале су под великим утицајем *Библије.* У текстовима тог раздобља интертекстовна надовезивања на библијске текстове су изузетно велика: усвајају се модели библијских текстова, они се много цитирају или парафразирају. Исто тако се варирају и други текстови хришћанских писаца који су настајали у духу традиције засноване на *Библији*. Из тих интертекстовних односа и настала је једна велика хришћанска традиција и култура. Али та традиција је након ренесансе и њене обнове антике била у великој мери одгурнута у страну и маргинализована. Књижевност која је негована после ренесансе на основама народног језика била је превасходно световног карактера. Али је *Библија* ипак остала једна од основних књига културе и традиције Запада, свима позната и приступачна, у великој мери утицајна.

Библијски текстови су различити. Неки од њих (*Псалми Давидови*) са сигурношћу се могу идентификовати као поезија; други (на пример *Књига о Јову*) као проза. Али има и доста текстова (посебно поједине посланице) које бисмо могли да схватимо као „граничне“ између поезије и прозе. За библијске текстове, и оне које схватамо као прозу, и оне које схватамо као поезију, и оне који се налазе између, карактеристично је наглашено присуство ритма. Прозних текстова, у оном смислу у којем их

познаје реалистичка књижевност, међу њима практично нема. Нововековни књижевни дискурс као целина у основи одступа од библијског дискурса. Тај дискурс, као целина, у грчко-римској беседничкој књижевности, најпре се може довести у везу са жанром свечане беседе.

Свечана беседа се, као дискурс, по својим могућностима разликује од разних под-модуса приповедачког дискурса. Приповедачки дискурс, по правилу, зависи од онога о чему приповеда; зависи од догађаја или радње о којима приповеда или од јунака које представља. Функција је приповедача да оно о чему се приповеда што потпуније или успешније представи. Слобода приповедача је велика, али ипак није неограничена: субјективни удео приповедача ипак зависи од предмета о којем се приповеда. Бора Станковић је пуно дотеривао свој роман, али је он, стварно, своју обраду стављао у функцију замишљене теме.

У другачијој је позицији аутор свечане беседе кад се јавља у функцији приповедача. Он је много мање обавезан према предмету о којем пише. Јер, предмет о коме он пише није нека чврста приповедна структура ван текста, којој се мора подредити обрада у самом тексту. Успех свечане беседе превасходно зависи од самог њеног казивача. Казивач носи предмет беседе у себи: нарација, аргументи и дигресије о предмету само су средства да се казивач што успешније искаже. Тај дискурс отуда пружа казивачу више могућности за комбиновање разних елемената. За овај дискурс је природно да садржи у себи разне белетристичке форме. Он може једне поред других да садржи и поетске и наративне пасаже, пасаже есејистичке, коментаторске или драмске – све оне који су казивачу потребни да се изрази. Све то дискурс свачане беседе допушта и ништа му није страно.

Милош Црњански је ступио на књижевну сцену још за време Првог светског рата, односно на изласку из рата. Припадао је генерацији која је прихватила експресионизам (или из њега изведене оријентације) као свој основни стилски израз. Он је и један од наших најзначајнијих теоретичра експресионизма (*Објашњење „Суматре“, За слободан стих*). Али он је у оквиру експресионизма донео и нешто ново. И у поезији и у прози на-

ступио је пре свега као беседник. Највећи део његових песама у *Лирици Итаке,* готово све „Видовданске песме“ беседничке су интонације. Песме: *Пролог, Химна, Здравица, Гротеска, Наша елегија* итд. савим се упоредо могу ставити уз *Апотеозу*. У њима је, као и у том прозном тексту, у дргачијој форми реализован један у основи исти говорни, тј. беседнички жанр. Поезија и проза Црњанског готово се додирују. Из његових прозних текстова могу се издвојити читави пасажи који би се могли исписати у стиховима; многи његови стихови имају говорну интонацију па би се могли представити у облику (ритмичке) прозе.

Бора Станковић је најизразитији пример варијанте нашег лирског реализма. И у његовим текстовима, посебно у *Коштани,* могу се издвојити прави песнички пасажи. Али Станковић се ипак није развио као песник, још мање би се могло рећи за његов дискурс да је реторски; најбољи Миткини монолози су антиреторски устројни. Његов говорни модус, његов дискурс, у основи је приповедни. Поетско или евентуално реторско, у њима се јавља као надградња.

Лако је препричати причу једног реалистичког текста, па и причу Станковићевог романа, или његове *Коштане*, јер су сагрђени на приповедачком дискурсу. Али је тешко препричати причу *Дневника о Чарнојевићу*. У том првом роману Црњанског готово и нема неке организоване радње. Главни јунак је морао да оде у рат. Кад му је умрла мајка, дошао је на њену сахрану, ту су га тетке и земљаци оженили; опет га затим видимо у рату, у болницама, у љубавним везама, у лутању по ратним просторима; најзад се вратио кући, у завичај. Сама по себи, то је прича о једној од многих ратних судбина и на њој се реалистичком техником тешко може изградити богат роман. Али Црњански у роману стварно и не приповеда о доживљајима свога јунака. Приповедач на подлози те обичне људске приче о једном ратнику стално говори о свом виђењу и доживљају рата. Он не приповеда, него коментарише и беседи. Беседнику те прозе је важније да истакне свој став, свој однос према приповеданом, него да одржи континуитет у приповедању. Догађаје о којима ипак приповеда, он наводи као примере свог става, осећања или доживљаја. Зато

не мора да пази на њихов редослед, континуитет, на узрочно-последичне везе међу њима. Своје виђење и не упућује неком читаоцу за чију је пажњу заинтересован. Он превасходно тежи да се изрази; примаоцу је намењена секундарна улога.

Признајем да дуго нисам знао ко је главни јунак овог романа. Мислио сам да је главни јунак романа Чарнојевић. Тек сам из литературе о Црњанском схватио да сам погрешио. Главни јунак романа, који је истовремено приповедач, јесте Петар Рајић. Чарнојевић је други јунак романа. Истраживачи тачно наводе број страна, свега десетак, на којима је, уз главну причу, интерполирана прича о Егону Чарнојевићу. Егон Чарнојевић је неки дрварев син (из Срема, или можда из Далмације?) који је много путовао по свету, стигао чак до Полинезије, до Суматре. Он се у роману јавља као неки двојник Петра Рајића. Али тај мој очигледни превид не доказује да сам као непажљив, тј. обичан, нестручни читалац стварно погрешио. Јер, у роману, ни тај Чарнојевич, коме је име Егон, није онај прави Чарнојевић. Прави је Чарнојевић само онај који се речју не спомиње, а којему је право име Арсеније и који је био патријарх српски, заувек симбол једне од многобројних сеоба Срба у историји. Петар Рајић, као и Егон Чарнојевић, само су варијанте тог првог Чарнојевића који је прототип наших лутања. *Дневник о Чарнојевићу* је, према томе, стварно роман о Чарнојевићу, и о једном, и о другом, и о трећем; он и не гвори о појединцу, већ о судбини целог српског народа представљеног на различите начине кроз судбину неких његових појединаца.

У *Дневнику о Чарнојевићу* јавља се неколико женских ликова. Два су главна: Маца, којом су Рајића оженили, и једна Пољкиња с којом је у Кракову имао ближе односе. Ни та два лика нису индивидуализована. Једва их некако и можемо замислити. Дати су само као примери женских ликова. А затим се, у мањој мери, на сцени романа, јављају и други женски ликови. Сви они су варијанте истог, тј. иста „женска“ супстанца у различитој форми. Њихова је функција да илуструју осећања и став беседника а не да прикажу збивање. Тај однос се најбоље види према теткама. „Тетке ми причају“. Колико је тетака и какве су то тет-

ке, о томе се из текста ништа не може сазнати. За модус дискурса овог романа то је и непотребно: у ставу, у односу приповдача, оне су тетке, а не индивидуалитети.

Оно што *Дневник о Чарнојевићу* ипак представља, јесте: не ратна стварност, већ осећање бесмисла те стварности. Негативан став о реалитету који се узима као повод казивања има и своју другу страну: идеалитет који је изгубљен и коме се тежи. Реалитет и идеалитет чине основну тензију у опусу Црњанског. Лута се и живи да би се из реалитета стремило ка идеалитету, да би се постигао идеалитет. Ни то није новина у литератури. Али на тој опсесији почива ерос Црњанског. Од овог романа, до *Ламента" над Београдом* и *Романа о Лондону*, стално се стреми ка ономе што Петар Џаџић назива „просторима среће". Црњански као писац, као и казивачи његових романа и песама, поседује велику тензију, чија је функција да ствара опречност између релитета и идеалитета. У том набоју треба видети и индивидуално порекло снаге његовог дискурса.

Пре *Дневника о Чарнојевићу* (1920) појавила се једина збирка Црњанског *Лирика Итаке* (1919). И она је насловом асоцирала на *Одисеју. Одисеја,* као прамодел, није уграђена само у те две ране и прекретничке књиге Црњанског. Она је у основи свих главних прозних дела Црњанског, и то не само романа већ и његових мемоара *Амбахада*. Позитивисти су настојали да одгонетну природу уметничких дела из биографије њихових аутора. Биографија Црњанског говори о једној великој одисеји модерног човека. У њој се може наћи много потврде за опсесију одисејама у виду наших историјских сеоба. Природу белетристичких дела стилистички кртичари су настојали да одгонетну из духа самих писаца. Они би лако могли да открију да су лутања, односно сеобе, биле опсесивни мотив Црњанског. Тај мотив се у развијеном виду јавља и у *Дневнику о Чарнојевићу.*

У новије време неки постструктуралистички критичари (нпр. Делез) обраћају пажњу на два основна вида организовања текста: на један начин, који се може представити принципом стабла и на други начин, који се може представити принципом ризома. (Ризом је један начин размножавања биљака путем коре-

на, нпр. јагода). Делез принцип ризома види у новим облицима уметности, али то није сасвим тачно. Може се казати да се уметност одувек заснивала на та два принципа. Фидијин Партенон и наша Савезна скупштина прављени су на принципу симетрије (односно стабла): свако ново дограђивање нарушавало би принцип симетрије. У архитектури се, међутим, зна и за другачије принципе грађења: за оне који допуштају дограђивања. *Илијада* је, очито, прављена на принципу симетрије: око једне жене ратују два народа, који имају своје краљеве, и своје јунаке, и богове који их подржавају. Исти принцип до краја поштује и *Нечиста крв* Боре Станковића: тамо је остварен пуни паралелизам између двеју породица преко којих је представљена варош, а преко ње и сукоб двају светова, оних који представљају старо и ново Врање. *Одисеја* је, међутим, изграђена на принципу ризома. Лутање грчког јунака ка крајњем циљу, Итаци, представљено је низом епизода. Епизоде се надовезују једне на друге као што се и јагода размножава. Еп не би много изгубио, нити би много добио ако би се нека епизода изоставила или ако би се нека додала. У принципу, Одисејево лутање би се сигурно могло и подужити и илустровати новим епизодама.

У књизи *Итака и коментари* (1959) Црњански је написао да *Дневник о Чарнојевићу* није објављен у целини, односно да је приликом објављивања у значајној мери скраћен. Тај податак говори нешто и о природи текста Црњанског. Роман је сигурно тим необјављеним деловима нешто изгубио, али сигурно и није обогаљен. И у постојећем издању делује као целовито дело. С друге стране, *Сеобе* су више од три деценије постојале као роман у једном тому. Тек 1962. Црњански је објавио *Другу књигу Сеоба*. У њој је продужио стари роман новим епизодама и тематским продужењима, па опет је роман примљен као једна целина.

Из књиге Иве Тартаље о Иви Андрићу *Приповедачева естетика* (1979) сазнајемо да је овај велики савременик Црњанског имао и три пута дужу верзију *Проклете авлије.* Али то у Андрићевом случају не значи и да је његово ремек-дело било и механички скраћено. Оно је морало да буде у целини прерађено и сажето, његови делови успоставили су примерене односе пре-

ма новој дужини, јер је прављено према другом принципу, прма пинципу стабла (стеме).

Текст грађен на принципу ризома далеко је примеренији реторском дискурсу него приповедачком. Реторски дискурс подразумева већу могућност ширења (дисторзије). Аутор може да додаје предмету изразе не само по мери предмета већи по мери властитих субјективних снага. Приповедна подлога *Дневника о Чарнојевићу* није много подуктивна. Други писац о тој теми тешко да би могао нешто да каже. Неколико обичних догађаја из живота једног војника нису плодно тле за сваког писца. Али, они су били плодно тле за Црњанског.

Црњански је искористио обичну тему, и обичну причу, да би преко ње испољио свој став. Оно што је он, у ствари, имао да каже, то и није била прича. То је био став, осећање, доживљај света. Он је градио текст да би свој однос према свету, свој став или своје осећање, изразио. А за то је користио средства приповедне прозе, али и средства есеја, средства поезије, средства беседе, такорећи сва средства која су ретору дозвољена и која му стоје на располагању. Формула, тј. дискурс који је изабрао, омогућавала му је да свој став изрази.

МОДЕЛИ ДИСКУРСА У РОМАНУ „ЉУДИ ГОВОРЕ“ РАСТКА ПЕТРОВИЋА

Међу најособитије прозне текстове раног српског модернизма спадају: *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* Растка Петровића и *Запис о даровим моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића.

Ови текстови се, међутим, јако разликују по моделима говорног израза (дискурса). *Бурлеска* је донела новину и у садржају и у форми: говором блиским аутоматском тексту у том делу се казује о заједничком свету старословенских богова и људи. Таква поза на читаоца навиклог на реалистичке текстове морала је да делује збуњујуће и изазовно.

Људи говоре, истог аутора, ни по садржају ни по форми нису деловали на сличан начин. Новине тог дела Растка Петровића су суптилније природе. Марко Ристић је написао да је то, са чисто уметничког гледишта, његово „најскладније, у извесном смислу најсавршеније дело“. А Оскар Давичо је с разлогом негде изјавио да је Растко био хемингвејевац пре Хемингвеја. Сам Растко је био свестан особености свог дела. У уводној белешци уз књигу, коју наводим у целости, Растко пише:

> Ову књигу написао сам за време једног путовања.
>
> Одједном, све што су људи говорили око мене конкретизирало се и ставило испред предела и грађевина које сам гледао: најпре се обзнанило у мени оно што је данас наслов књиге: Људи говоре. Говоре ствари просте, безначајне, али баш зато претоварене оним што је живот људи и универзума уопште. Прве речи које су ми долазиле записао сам истога часа у једној кафаници, на хартији купљеној у једној дуванџиници преко пута. Затим, не могући одолети потреби да сачувам све што се јављало у мени а изгледало као да ће нестати одмах, писао сам на дрвеним клупицама капела.
>
> Мислим да је она значајна, по својој новости облика, по ономе што садржи. Ја сам исувише задовољан што је написана

да бих желео рећи друго што о њој. Кудикамо је комплекснија, кудикамо простија од свега тога, она не носи у себи ниједну тезу, не говори ни о једној земљи, не брани ниједну естетику.

Београд, 28. I 1931.

Поступак који је примењен у писању књиге *Људи говоре* интересантан је и са књижевнотеоријског становишта. Тај поступак најбоље ћемо схватити ако се позовемо на нешто општепознато: на Аристотелову поделу текста на саставне делове. У поглављу *Поетике* које је посвећено трагедији, Аристотел каже да трагедија има шест саставних делова. Два последња, сценографија и музичка композиција, очигледно припадају позоришној представи. А прва четири: 1. прича, 2. карактери (јунаци), 3. говор, 4. мисли (митхос, етос, лексис, дианоја) очигледно се не односе само на трагедију већ на епска и драмска дела уопште.

У великим књижевним делима класичног усмерења сва та четири саставна дела у принципу треба да буду на примерен начин заступљена, односно развијена. Што боље заснована прича, што потпуније представљени јунаци, што више дело богато мислима, и што потпуније језички, односно стилски обликовано, утолико се, у принципу, може очекивати већи успех дела. Такав склад међу деловима текста често је нарушаван. Негде су превладавали једни елементи, негде други. У *Илијади, Божанственој комедији, Горском вијенцу, Рату и миру, Травничкој хроници*, доминантна је прича; у *Одисеји, Дон Кихоту, Обломову, Пролећима Ивана Галеба*, доминантан је јунак; у Платоновим дијалозима (рецимо у *Гозби*) доминантна је мисао; драме Бекета, Јонеска, Александра Поповића до велике мере редуковале су и приче и јунаке, маргинализовале мисли, а у први план су истакле говор. У тим драмама такорећи нема радње; ликови нису носиоци радње већ говора, а оно што говоре са интелектуалне тачке гледишта је безвредно, а често и бесмислено. Такве драме, као што знамо, на речит начин су изразиле осећање апсурда са којим се савремени човек сусреће.

Књига *Људи говоре* Растка Петровић на сличан начин се заснива на редукцијама. У том делу је радња (односно прича о радњи) посве проста или неразвијена. Главни јунак дела, који је и приповедач приче, говори како је боравио у два маха на неком језеру (разазнаје се по низу детаља да је то у Шпанији) и да је притом имао низ сусрета са тамошњим људима. При тим сусретима ништа се посебно важно није десило ни проговорило. Ни један комплекснији лик није у делу приказан, а ни сам главни јунак-приповедач није се конституисао у нешто сложенији лик. Тешко је књигу *Људи говоре,* због свега тога, с пуним правом назвати романом. Сем кад се схвати да се тај роман према реалистичким романима односи као Бекетове драме према реалистичким драмама; због тога би му више пристајао назив анти-роман. То је роман који доводи у питање и само биће романа.

Прозно књижевно дело, без развијене приче (и радње), без развијенијих јунка, без развијене интелектуалне димензије, редуковано је, практично, на само једну једину димензију: на говор.

У делу се много говори, највише се, заправо, говори. Кад само превртнете књигу, одмах видите да је она готово сва састављена од дијалога. У књизи, додуше, има готово исто толико и приповедног текста. Али је функција тога приповедног текста да опет јунаке доведе у ситуацију да разговарају. Текст је организован тако да се његови јунаци на природан начин нађу у околностима кад је природно да се једни обраћају другима.

Аристотел, у *Поетици*, такође има један познати став о модусима организовања приповедног текста. Радња се, по њему, може организовати тако да приповедач сам говори, или да пусти јунаке да говоре, или да сам говори и да пусти јунаке да говоре. Растко Петровић се определио за овај трећи модус. У његовом тексту има највише говора јунака, а знатно мање говора приповедача. Такав однос је за прозни текст помало неуобичајен. У прозном тексту преовладава приповедни дискурс, тј. говор приповедача (као што у драми преовладава говор јунака). У Растковом тексту, међутим, нађена је форма да приповедни текст тече највише у дијалошком виду, а да удео приповедача буде секун-

даран. На доста неуобичајен начин за прозни текст у први план избија говор јунака. Тако је, у ствари, говор (разговор) у овом делу и његов стварни „главни јунак“. Приповедање приповедача и приказивање сусрета јунака у функцији су истицања тога главног.

Један од најлепших разговора који се у литератури може прочитати јесте онај између Нафте и Сентембринија у *Чаробном брегу* Томса Мана. Тврди се да је Томас Ман, радећи лик једног од тих саговорника, имао на уму Георга Лукача. Интелектуални садржај тога разговора може да буде предмет посебне филозофске рефлексије.

Ништа такво или лично не говоре људи Растка Петровића. Они, како и он сам каже, говоре ствари просте, безначајне. Много пута се дуж текста наводи само поздрав: „Добро вече!“ „Добро вече!“ А најчешће се пита за обавештења и дају обавештења. Пита се, на пример, како се може стићи тамо и тамо. Или се констатује нешто што је посве неспорно, на пример: „Ваше село је мало“, или: „Лепо вече“. Најчешће се, дакле, говори тек да би се говорило. Не само да је Растко своју прозу редуковао на један од она четири саставна дела (Аристотелова), на говор, већ је и сам тај говор редуковао на чисту комуникацију.

Реч говор је вишезначна. Може, на пример, да значи и проповед, и говор у скупштини, и говор о некој од великих тема какве су љубав или слобода. У овом делу Растка Петровића таквих говора нема. Људи међу собом само комуницирају или саобраћају или језички контактирају. Ближе одређен наслов његовог дела, мада није у духу нашег језика, био би: Људи комуницирају, или људи међусобно комуницирају.

Да опет поновимо пишчеве речи из уводне белешке. „Људи говре. Говоре ствари просте, безначајне, али баш зато претоварене оним што је живот људи и универзума уопште“. Формулација коју је Растко начинио о важности обичне говорне комуниације међу људима можда је могла и другачије да гласи и да буде потпунија и језички развијенија. Али и овако - њоме је погођена бит ствари. По писцу је људска бит у томе што могу да језички, говорно комуницирају. Шта је човек? То је биће кому-

никације, то је биће које може речју да комуницира. Или другим речима: то је биће међусобне језичке кореспонденције. Човек је онај који може да кореспондира са човеком, као што звезда кореспондира са звездом, планета са планетом, хемијски елеменат са хемијским елементом, атом са атомом, честица са честицом. И док други ентитети имају своја средства кореспонденције, за човека је то средство пре свега говор.

Логика која је довела до прозног дела *Људи говоре* отуда је посве схватљива. Ако је у кореспонденцији (комуникацији) човекова бит, зашто се не би дело написало само о тој бити? Зашто се мора најчешће писати о нечему другом што је са становишта те бити секундарно? У комуникацији два људска бића секундарно је то од каква су рода и колена, какве су им друштвене позиције и амбиције. Важно је да говоре, да комуницирају, тј. да кореспондирају. О томе важном, најважнијем, написан је роман *Људи говоре.*

Растко Петровић је у српској књижевности остао запамћенн не само по романима (*Бурлеска Господина Перуна Бога Грома, Дан шести*) већ по интересантним путописима. Његови путописи се разликују од других путописа по личном стилу и изразу, али не и по оделу по којем су писани. За тај модел је карактеристично: наћи интересантан објект за посматрање, издвојити интересантне сусрете с људима, изнети интересантна запажања, написати све то лепим језиком и зачинити поетском реченицом. Међу путописима Растка Петровића, насталих на виђењу разних земаља, са разних континената, има и посебно интресантних запажања са Охридског језера. Писац за предет описивања има једно лепо језеро, са веома богатом историјом, и сусрете са људима који то богатство могу да илуструју. Ма колико његов путопис био зачињен личним изразом и виђењем, он је ипак одређен предметом описа. Предмет описа надмаши и саму комуникацију и удео самог путописца. Путопис као жанр подреди притом приповедачки дискурс. Оно што је по Растку Птровићу главно изгуби се у споредном: предметни свет (Ингарденов израз) развије се на рачун језика који људе повезује. На сличан начин се и у његовим приповедним текстовима (*Бурлеска, Дан шести*) рад-

ња и јунаци развијају на рачун комуникације међу јунацима. У роману *Људи говоре* комуникација, међутим, постала је главно. Текст не приказује ни интересантне догађаје, нити интересантне јунаке. Они су, једноставно, маргинализовани. У први план су избили разговори јунака. Али не разговори о нечему одређеном, већ разговори као такви: обични, често по смислу редундантни, разговори ради разговора.

Писац романа *Људи говоре* понаша се слично сликару или музичару његове генерације. Ако за сликара није важно шта слика представља, већ је важан однос елемената (боје, светлог и тамног, површине и линије итд.) онда ће он из слике редуковати оно што је секундарно, и сликати оно што је битно. Тако се и долази до апстрактне слике. Слично ће се понашати и музичари који ће музику схватити као однос међу тоновима. Растко Петровић у састављању свог књижевног дела деловао је у духу уметничке праксе свог времена. И он је настојао да изрази људску бит схваћену као бит говора.

Да би изразио и представио саму бит, он је морао да реши темељно питање свога дела, морао је да заснује одговрајући хронотоп. За место збивања свог прозног дела изабрао је неко мало место у Шпанији и нека рибарска насеља у њему. Зашто језеро и зашто рибарско насеље? Зато што је главни јунак и приповедач романа имао разлога да се појави на језеру (вероватно као туриста) и да се сретне са више људи. Дужи боравак и дуже познанство људи указали би и на друге могућности међусобне комуникације. Писцу су за ову прилику били довољно ови кратки, брзи сусрети. Сусрети с рибарима зато што је њихов живот, по природи, једноставан. Отуда ни разговори нису морали да буду одвећ сложени како би се природно могло очекивати у сложеној друштвеној заједници, или међу интелектуалцима. Писац је очигледно ишао за тим да покаже како комуникација (кореспонденција) међу људима може да изгледа у најскученијим условима.

Људи говоре има три дела. Први део говори о првом сусрету приповедача с језером и људима у њему. Други део говори о његовом другом доласку на језеро после месец дана и поно-

вљеним сусретима. Ти сусрети су прављени пардигматски. Ситуације се понављају, личе једна на другу; читалац их тешко памти и разликује. Свака нова ситуација у основи је иста са претходним ситуацијама, али је и нешто мало другачије представљена. Функција је тог парадигматског понављања да се истакне оно главно: а то је сусрет међу људима, комуникација, кореспонденција. Функција је различитог да удахне живот томе истом и баналном, да се банално дебанализује и покаже као вредност. Дигресије имају сличну функцију. Један од најинтресантнијих сусрета јесте онај са девојком која је дошла да се са приповедачем-главним јунаком сретне у мрку на усамљеном месту. Али ни тај усрет није у битноме пореметио основни модел сусрета: и у њему је само успостављена нова комуникација између два људска бића. Сталним понављањем једног истог постиже се концентрација значења која наглашава да је најважније комуницирати, сусретати се с људима.

Прва два дела текста посве су слична: могу се међусобно заменити. Разликују се по томе што први текст описује прве сусрете, а други сусрете приликом другог приповедачевог боравка на језеру.

Трећи део је нешто сложеније природе. Он у почетку сасвим подсећа на Расткове путописе. Приповедач је ноћу сам у чамцу, на језеру. То је погодан тренутак кад може да мисли и запажа. Његове мисли су сличне онима које изриче путописац из његових путописа. Одједном загрми, севне муња, језеро се осветли. То је ваљда први пут да се језеро покаже у светлости и лепоти: све се, иначе, дешава у мраку или полумраку. Ни то није случајно: функција је мрака да заклони пределе, људе, појаве, а да се све сведе на комуникацију међу људима путем говора. А када се у том мраку над језером у тишини зачује сирена, њен звук има функцију да покаже различитост механичког звука и људског гласа. На фону механичког звука те сирене, људски гласови делују меко и топло.

Треће поглавље књиге *Људи говоре* може се поделити на два дела. У првом делу поглавља уопште нема људских гласова. У другом делу, међутим, људски гласови су присутни; тај део и

графички другачије изгледа: пун је ознака за разговор. Приповедач приче се прикључио збивањима која те гласове прате: нека жена донела је на свет ново људско биће, које ће вероватно делити судбину својих старијих. Приповедач приче у том разговору не учествује; њега нико и не примећује, али он примећује да се опет нешто важно дешава: и рођење новог члана заједнице прати комуникација људи који тај чин пропраћају говором, тј. говорним чиновима.

Треће поглавље направљено је као контраст према претходна два дела. У њему приповедач више не учествује у говорној комуникацији са људима. Он је само неми сведок. Али други људи и даље говоре, нови људи се рађају, живот и даље траје.

Функција тог одељка је да потврди вечност говора и његову моћ. Говор је сам живот. Он је по себи поезија. Њиме се напотпуније испољава људска бит.

„ХАЈКА“ И ДРУГИ РОМАНИ МИХАИЛА ЛАЛИЋА

Михаило Лалић (1914) до сада је објавио десет романа, неколико збирки приповедака, једну збирку песама и једну драму. Сва та дела говоре о истој основној теми: о револуцији и о борбама које је она подстакла у његовој родној Црној Гори.

За преко четрдесет година ношења са том темом, у Лалићевој основној прокупацији дешавале су се извесне промене. Да бисмо те промене могли да пратимо, и да бисмо, истовремено, могли да их имамо у виду, представићемо на једној схеми објављивање његових главних дела. Назив романа, на схеми, исписиваћемо верзалом; уз остале књиге назначићемо и којем жанру припадају, тако да ће се једним погледом, моћи да види кад је шта писац објавио, али ће се видети и године ћутања и промишљања; јер су и оне део бављења истом темом.

Стазе слободе, песме
Извидница, приповетке

1950 СВАДБА
Први снијег, приповетке
Успут записано, репортаже

ЗЛО ПРОЉЕЋЕ
РАСКИД
ЛЕЛЕЈСКА ГОРА

1960 ХАЈКА
Посљедње брдо, приповетке

1970 ПРАМЕН ТАМЕ

РАТНА СРЕЋА
ЗАТОЧНИЦИ

1980 ДОКЛЕ ГОРА ЗАЗЕЛЕНИ

Дани мржње, драма
ГЛЕДАЈУЋИ ДОЉЕ НИЗ ДРУМОВЕ

Лалићево књижевно дело је, као што се из схеме види, жанровски доста разноврсно. Али ни у свим жанровима он није остварио подједнаке резултате. Ни у поезији ни у драми, он није на нивоу својих прозних дела, а ни његове најбоље приповетке нису вредне као његови најбољи романи. Роман је жанр у којем је Лалић избио у први план наших писаца. Остали његови текстови могу се најчешћеузети као међучинови између његових романа. Ако хоћемо да се бавимо главним у Лалићевом опусу, онда су то превасходно његови романи.

Међу Лалићевим романима могуће је, ради проучавања, учинити извесна груписања.

Најлакше је издвојити у једну групу четири последња романа: *Ратна срећа* (1973), *Заточници* (1976), *Докле гора зазелени* (1982) и *Гледајући доље на друмове* (1985). Ти романи представљају дневничка и мемоарска казивања њиховог главног јунака Пеја Грујовића: у њима се кроз виђења и сећања Пеја Грујовића говори о многим догађајима на Балкану у прве четири деценије овога века, а нарочито о првим ратним годинама којима је он сведок.

Сви други романи дају се, такође, груписати у једну целину. Они би се могли читати и као својеврсна историја народноослободилачког рата и револуције, такође и као историја братоубилачког рата у Црној Гори. Али њих би онда требало другачије распоредити и читати: не као у нашој схеми, како су били објављивани, већ према историјским збивањима о којима говоре.

На прво би место онда требало ставити роман *Зло пролеће*, који се, као други по реду, појавио 1953. У њему се, кроз виђење једног студента, Лада Тајовића, говори о оном априлском

пролећу 1941. кад је рат почео. Ладо у свом селу у Црној Гори посматра пораз и расуло југоловенске војске, колоне избеглица са Косова и Метохије, поново промишља свој дотадашњи живот у родном крају и у Београду на студијама; у њему се тада, као и у људима око њега, јавља идеја о отпору.

Хронолошки, по збивањима које приказује, на друго место долази роман *Лелејска гора* (1957, друго проширено издање 1962). У том роману се, опет кроз виђење и доживљаје истог јунака, Лада Тајовића, говори о још лошијим временима: о хајкама којима је он, као партизан, са још понеким од другова, био изложен у лето 1942. у црногорским планинама, кад је главнина партизанских снага отишла у Босну, а њиховим остацима народ окренуо леђа.

Хајка (1960) говори само о једном дану таквих хајки, у још лошије време: 13. фебруара 1943. године, када здружени четници, муслимани и Талијани дижу потеру против дванаесторице партизана у Црној Гори, међу којима је и Ладо Тајовић.

Први објављени Лалићев роман *Свадба* (1950), по хронологији ратних збивања о којима говори, нашао би се тек на четвртом месту. Он се надовезује на оно што је било приказано у претходна три романа.У њему се говори о збивањима, опет у Црној Гори, у Колашину, у мају 1943. године. Главног јунака романа, Тадију Чемерикића, хватају четници и одводе у колашински затвор у којем већ има других партизана и родољуба. Роман се, међутим, не завршава трагично по Тадију. Немци, плашећи с искрцавања савезника на Јадранску обалу, разоружавају четнике, њихове потенцијалне непријатеље, па их спроводе заједно са затвореним партизанима. Тадија је искористио прилику да побегне. Назив романа *Свадба* симболично означава Тадијино венчање с пушком, средством борбе за слободу.

Роман *Раскид* (1955), по збивањима које приказује, надовезује се на *Свадбу*. Он прати оне похватане партизане и разоружане четнике које Немци, преко Косова и Београда, депортују у зајднички логор у Грчкој. Роман највећим делом говори о животу и сукобима логораша, партизна и четника, о бекству Ника До-

селића, главног јунака романа, и о његовом придруживању грчким партизанима.

Последњи од ове групе од шест првих Лалићевих романа, *Прамен таме* (1970), настао је после дуге десетогодишње паузе. Та пауза је индикативна: пре тога је Лалић сваки друге-треће године објављивао по роман. Сем тога, после *Раскида*, он је престао да прати даља збивања у завршним годинама рата. *Прамен таме* је симетрично постављен према *Злом пољећу* јер има функцију епилога. На крају рата, међу похваталим четницима у Аустрији, налази се и Рико Гиздић, један од четничких команданата које смо срели у *Хајци*. Гиздић одговара на питања партизанског иследника и покушава да и сам постави питања. Кроз то испитивање и изношење Гиздићевог виђења рата и одвија се радња романа. Његова је специфичност, у односу на романе пре *Хајке*, који су за главне јунаке имали партизане, што за главног јунака има једног четника; значи и поглед у другу страну ослободилачке борбе.

Главна тема Лалићевих романа није, у ствари, ослобоилчки рат: тј. рат наших људи против завојевача, странаца. Из историје знамо да је и такве борбе, после априлског слома 1941, било: 13. јула су се Црногорци мсовно дигли на устанак против италијнских окупатора. Тај велики догађај се, међутим, у првим Лалићевим романима не приказује. Опесесивна тема Лалићевих романа је нешто друго: сукоб партизана и четника. То је сукоб међу припадницима истог народа, често и истог социјалниог статуса, па и истог рода које су супротним путевима повеле опречне идеологије: једне која је исходиште видела у обнављању старе власти и државе и друге која је тежила да изгради „нове хумане односе“, попут оних који у остварени у Совјетском савезу. Сем епилога у *Прамену таме,* та велика Лалићева тема има пролог у *Злом пољећу:* и у том роману говори се идејним разилажењима пре рата која су довела до још дубљих сукоба у рату.

Лалићеви први романи, а нарочито најбољи међу њима (*Лелејска гора, Зо пољеће, Хајка*) кохерентне су литерарне творевине. Сваки од њих доноси извесну стабилну слику о свету, са јасним идејним и етичким ставовима и погледима на људе и зби-

вања. Да ли је, међутим, и Лалићев опус на сличан начин кохерентан?

Да би то питање постало јасније, можда би га требало овако формулисати: Ако би се какав читалац подухватио да из једног даха прочита Лалићево романескно дело у целини, да ли би добио кохерентну слику о ономе што се у његовим имагинарним јунацима дешавало? На то питање се, сигурно, не би могло потврдно одговорити. У Лалићевом приказу ратних збивања указивале су се извесне пукотине, противречности, недоследности. То би се, поготово, догодило уколико би се читалац задржао на првих шест његових романа, посебно ако би их читао према хронолошком редоследу збивања.

Лалићеве прве романе повезује заједничка тема, често и заједнички јунаци, али они ипак не представљају целину вишег реда; тешко би се о њима могло говорити и као о циклусу романа. Из несагласности реда збивања о којима говоре и реда њиховог настајања, јасно је да писац није циклус ни замислио ни хтео да оствари, као што је то чинио у последњим романима; везе и сродности међу њима накнадно су се успостављале. Штавише, у Лалићевим романима не постоји ни нека довољно кохерентна визија о ономе што се види и о чему се прича. Постоји само чврста, опсесивна тема.

Разлоге за недовољно јединство које повезује његове романе можемо да видимо у чињеници да писац према теми није имао нити могао да има дистанцу. Али можемо да их пронађемо и у самим текстовима романа. У Лалићевим романима јављају се различити посматрачи, у игри су различите тачке гледишта.

УЛалићевим романима се обично приповеда у првом и трећем лицу (*ich* и *er Form*); често се и те две форме комбинују. Али кад се у тим романима приповеда речима тзв. објективног приповедача, није тешко докучити да се иза њега крије сасвим одређени посматрач. Тако је, на пример, у *Раскиду*: „објективни приповедач“ романа, тј. онај који приповеда у *er* форми, у трећем лицу, посматра, у ствари, догађаје очима главног јунака, Ника Доселића. У *Свадби* се, такође, оквирно приповедање одвија у трећем лицу, али се на догађаје, ситуације, људе, гледа очима

Тадије Чемерикића. Тако у првим Лалићевим романима нема велике разлике између персонализованих и неперсонлизованих („објективних“) приповедача. У *Свадби* и у *Ракиду* основни посматрачи су главни јунаци, као и у романима *Зло пролеће* и *Лелејска гора,* у којима се Ладо Тајовић јавља и као главни јунак и као персонализовани приповедач.

Можемо да одемо још даље па да тврдимо да се у прва четири Лалићева романа један исти приповедач јавља у три различите варијанте: Нико Доселић из *Ракида* би се комотно могао звати и Ладо Тајовић; уз невелика дотеривања функцију Тадије Чемерикића у *Свадби* успешно би могао да замени и Ладо. Посматрачку основу сва три јунака одређује њихово социјално биће. Очеви сва три јунака су били сиромашни сељаци; за време Првог светског рата били су комите против аустроугарске власти, али су, незадовољни новим режимом, наставили да комитују и после уједињења; Ников и Ладов отац били су и блиски другови. Нико и Ладо били су до рата напредни београдски студенти; Тадија није пошао истим путем, али се и он као шверцер често морао да сукобљава са властима. Својом предисторијом они су, дакле, били предодређени не само да се боре против окупатора већ и против обнове старе Југославије.

Оно што се код овог посматрача (у три варијанте) мења, јесу различити аспекти посматрања. Ухваћени Тадија Чемерикић на збивања гледа са аспекта конкретног четничког затвореника у колашинском затвору који је своје идејне непријатеље могао да види изблиза; Нико Доселић на њих гледа из заједничког транспорта и логоровања. Чак и Ладо Тајовић у два романа којима је главни јунак има два различита одређена аспекта: један кад посматра распад старе Југославије и спрема се за остварење свог комунистичког сна, други кад се, у рату, као звер коју прогоне, крије од људи по црногорским планинама.

Лалићева визија рата и братоубилачке борбе, грађена у овим романима на перспективи једног посмарача, свеједно у каквим варијантама се појављивао, и са којих аспеката гледао, била је идејно кохерентна. Она таква, међутим, неће остати, јер је писац, у следечим романима, унео друге могуће посматраче на

иста збивања. То се нарочито показало у роману *Прамен таме.* Доминантни лик тог романа, Рико Гиздић, одговарајући на питања партизанског иследника, не само да је наметнуо дијалог о исправности сукобљених визија, партизанске и четничке, већ је, у дијалошкој форми, омогућио да се у Лалићевом опису појаве и гледишта која су у прва четири његова романа била скоро искључена. Роман у којем се даје доста простора Рику Гиздићу и његовим виђењима такође је кохерентан. Али главни посматрач тога романа предодређен је да гледа сасвим другачије од Лада Тајовића и његових сабораца, па је и његова визија несагласна са оном из прва четири романа. Њих повезује заједничка тема али не и заједничко виђење. И у *Прамену таме* постоји главни јунак као и у прва четири романа, али он је из сасвим другог круга и сасвим је друге оријентације. Ти јунаци у Лалићевом опусу нису ступили у прави дијалог, па њихова опречна виђења истог нису ни могла да буду превладана на истом нивоу.

Романи о Ладу Тајевићу, Нику Доселићу и Тадији Чемеркићу, али и Роман о Рики Гиздићу – то су мале одисеје појединца у тешким ратним временима. Сви ти романи организовани су око доживљаја главних јунака; он прати збивања око њих, са њима и у њима. Можемо само да зажалимо што одисеје нису биле и богатије. Да су оне биле, богатији би били и они романи.

Поређење ових романа са *Одсејом* не мора да буде случајно: и у том Хомеровом епу прича се конституише око карактера главног јунака; они прати збивања у којима највећим делом и сам учествује. Први Лалићеви романи прављени су по сличном моделу. Зато се у њима или приповеда у првом лицу, или би се деперсонализовани посматрач лако персонализовао: перспективе виђења главног јунака би им то релативно лако омогућила.

Хајка се из групе ових романа издваја, али не по теми и јунацима. Тема *Хајке* је већ била одређена у *Свадби, Раскиду,* а посебно у *Лелејској гори*; на *Лелејску гору* се и по збивањима и јунацима *Хајка* непосредно наставља. Од претходних Лалићевих романа *Хајка* се разликује по форми приповедања, по посматрачу збивања и по начину коришћења аспеката са којих се на збивања посматра. *Хајку* приповеда „објективни приповедач“, али је

он сада готово стварно објективан: његова виђења се не би могла персонализовати у виду било којег јунака романа. Она би се, евентуално могла везати само за писца и изједначити са његовим тренутним идејним и моралним хабитусом. Ако смо претходне Лалићеве романе, по функцији главног јунака и форми приповедања, могли да доведемо у везу са Хомеровим прамоделом, *Одисејом,* онда *Хајку* можемо да доведемо у везу са *Илијадом* као прамоделом.

У *Илијади* се рат води између двеју војски, грчке и тројанске и њихових савезника. Према сличном моделу рађена су и друга епска дела, међу којима и *Рат и мир* Лава Толстоја. Објективни приповедач у таквим делима води рачуна о обема зараћеним странама. И у Лалићевој *Хајци* постоје две зараћене стране. Специфичност је, међутим, тога романа што међу зараћеним странама нема ни приближне симетрије. На дванаест партизана, који се у зиму 1943. крију негде у земуницама у Црној Гори, насрћу три оружане силе: талијанска, четничка, муслиманска. По уобичајеном реду ствари рат се води између војски двају народа. Код нас би природно било да се води између партизана и италијанских окупатора. У нашој ратној стварности, као и у Лалићевом роману, било је, међутим, другачије: против партизана су, заједно са Италијанима, ратовани и муслимани (тачније: припадници муслиманске оружане силе). Кад припадници једног народа ратују против својих сународника онда је то братоубилачки рат; још горе је када постану савезници окупатора. За разлику од великих дела о рату и миру, Лалићева *Хајка,* очигледно има за предмет нешто што је у историјском смислу патолошко, јер је неприродно.

Због чега је дошло до бесмисленог братоубилачког рата? О томе се у роману не говори кроз уста свезнајућег приповедача који ту тему заобилази; дају се искази кроз уста појединих јунака. Али се ти одговори не могу примити као задовољавајући и општеприхватљиви, јер су субјективни: одређени су позицијом оних који их исказују. Противречним исказима јунака о истој теми, роман више слика стање него што објашњава његове узроке;

он се, у ствари, бави само њиховим последицама. Карактеристика усмерења романа није упитаност, већ слика, констатација.

Простор на којем се роман одвија лоциран ј у Црној Гори, односно око неких имагинарних локалитета који имају називе: Рабан, Кобиље, Сватовско гробље, Мећен итд. Тај простор није велик: човек га може целог за дан опкорачити. Довољно је широк да се на њему могу одвијати ратна збивања, а довољно узак да буде прегледан у сваком тренутку. Приповедач романа, са неке имагинарне висине, у сваком тренутку може да има преглед укупних збивања.

У роману је највише текста посвећено самој хајци трију војски против дванаест партизана. Али је дело проткано и једном људском причом која везује гоњене и гониоце. И та људска прича се, као и хајка, одвија за цигло један дан: почиње 13. фебруара увече а завршава се 14. фебруара 1943. увече. Неда, невенчана жена Лада Тајовића, у касним месецма трудноће, полази да обавести мужа и другове, који се крију у земуницама, да се опет спрема хајка на њих. Случај ју је довео у везу са Пашком Поповићем, четником који је партизанима склон, па чак и има везе са њима. Пашко ће је одвести нигде другде до у кућу четничког команданта Филипа Бекића, једног од главних организатора хајке на партизане. У тој кући, за Недина боравка, слегаће се одсјаји борбе гонилаца и гоњеника. Не само Неда, већ и Филипова мајка Лила, и две његове девојчице, једне уз друге, не радују с успеху хајке. Мајка четничког команданта понашање свога сина и гласно и безгласно осуђује.

Роман нема главног јунака. Главни јунаци су, у ствари, те сукобљене војске и њихове идеологије. Појединачни јунаци су само представници тих војски и идеологија. Може се зато говорити о групама јунака који суделују у ратној игри: партизанима, четницима, муслиманима, Италијанима. Независно од њих, може се говорити о скупу жена (Неда, Лила, Филипове кћери) које дубоко нису ни на једној страни: против су идеолошких подела, против мржње међу рођацима, суседима, земљацима.

По броју ликова који с приказују најбројнија је партизанска група. Њу чин две скупине бораца који се крију у двема зе-

муницама. У једној земуници су били: Бајо Баничић, Вуле Маркетић, Видо Баркџија, Момо Магић, Васо Качак, Гавро Бекић. У другој су били: Иван Видрић и његова жена Гара, Слободан Јасикић, Арсо Шпадијер, Шако Ћалић, Раич Боснић и Ладо Тајовић. Готово сваком од тих ликова поименце у роману је посвећено подједнако простора. То значи да они у роману нису рангирани на главне и споредне и споредније ликове. Али то значи, истовремено, и да нису довољно индивидуализовани. Чак се и Ладо Тајовић, по пажњи која му се придаје, не одваја од осталих другова. Свако од њих је, упркос биографских и других обележја која их разликују, сачињен тако да може да буде репрезентант мноштву.

Такође, нису јасно индивидуализовани ни Италијани, представници окупторске војне силе. Они се у роману појављују у мањем броју од представника других група. Више од других на сцени су присуни командант Акиле Пари и мајор Фјори. Тек негде при крају романа појављује се још један лик, италијански болничар. Сва виђења нашег света, које долазе са њихове стране, конвенционална су, као што су и очекивани њихови односи према властитој домовини. Слично приказаним партизнским борцима, и они на иконографски начин приказују и италијанске војнике: мало је у њима неочекиваног, индивидулног.

Као индивидуализоване личности више су у роману приказани четници и муслимани. Међу ликовима муслимана, на пример, постоји јасна разлика између искусног, мудрог, духовног, старог Елмаза Шамана, који у тешкој ситуацији настоји да сачува људство и част и Ћамила Ћоровића који слави Хитлера и његову солдатеску, носи бесплатно немачку капу и показује најниже фашистоидне склоности. Обазрив и одговоран Ариф Блаћанац у истој ситуацији делујене непренагљиво. Необразован је, сељак је, а сложена је личност. И он делује као уверљив лик.

Још се изразитије индивидуализације јављају међу четницима. Само је Шого Гроф приказан као најнижа врста људског смећа: као подводач и кољач. Већ је Филип Бекић приказан као негативан јунак сложеније природе и вишег интелектуалног нивоа. Ради каријере не штеди не само партизанске животе већ и

животе својих војника. Филип носи дубоку мржњу и према свом рођаку партизану Гавру Бекићу: силом је хтео да му докаже да је његово опредељење право. (Више пута, и он и Гавро, у роману, очекују скори сусрет и освету). Мобилисни сељаци Тодор Ставор, Мило Доламић, Лазар Сабљић, само су се стицајем околности нашли у четничким редовима: у њих Филип Бекић нема поверења. Поготово је сложен лик Пашка Поповића; њему, религиозном, нема места међу комунистима, а по етичким склоностима нема му места ни међу четницима. И он има драму свог неадекватног опоредељења.

Са становишта функције јунака у роману, у *Хајци* се десило нешто интересантно у односу на претходне Лалићеве романе. Идејне и војне скупине јунака у њој су интегративно деловале на индивидуе. То значи да су се индивидуе утолико више губиле, што је војна и идејна хомогенизација јунака била већа. На прегледном географском простору, на којем се одвија хајка, више је милитантних представника разних сукобљених страна него појединачних људи. Практично, роман не говори о томе како су мислили, осећали и понашали се поједини јунаци-индивидуе, већ како у то чинили представници појединих скупина у скобу. Одступања од тог правила има, али она су увек у прилог вредности романа. Мноштво војски у сукобу значило је и мноштво појединачних визија које су увек несагласне. Појављивање индивидуа у оквиру организованих скупина, у оквиру колективног посматрача, значило је увек и појављивање конкретног људског. Нажлост, у одмеравању индивидуалног и колективног, индивидуално није увек надвладало.

Роман *Хајка* је строго компонован. Подељен је на дванаест глава које се зову: *1. Нико ником не верује, 2. Под земљом, под снијегом, 3. Једно ништа између два сна, 4. Заведена војска, 5. Ноћ начета свитањем, 6. Примиче се зид од таме, 7. Знано буди когда се разури, 8. Човјек је знак да је хајка близу, 9. Ваздан само растајање, 10. Висока зелена тамнина јела, 11. Умрије радост прије него су је осјетли, 12. Једна се хајка завршила а друга канда још није почела.* Свака од тих глава подељена је, касније, на по шест посебних, бројевима одвојених поглавља. У сва-

ком од тих поглавља јасно би се могле одвојити и посебне тематске целине.

Таква структура романа, сачињена од хијерархијски организованих целина, омогућила је приповедачу да прати радњу и њене учеснике у целини и у појединостима. Целу једну главу, на пример, приповедач посвети партизанима, па онда посебна поглавља посвети понеком од њих. На сличан начин представља четнике и муслимане. Али иста структура романа омогућује приповедачу да у истој глави представи један тренутак међу сукобљеним странама и да изблиза осветли понеког од њихових представника. То значи да структура романа омогућује приповедачу велику меру покретљивости: он истовремено може свој свет да прати и у крупним и у ситнијим плановима, да буде свуда, да стално мења тачке осматрања. Другим речима, структура *Хајке* је у функцији објективног, свевидећег приповедача. Моћи објективног приповедача подређена је техника приповедања. Од три основне приповедачке технике (опис, прповедање, рефлексија), у ранијим Лалићевим романима била је доминантна рефлексија, што је било сасвим у складу са главним приповедачем романа или са ich-формом приповедања. У *Хајци* је, међутим, дошло до извесне равнотеже међу тим техникама: скоро би се могло рећи да приповедач подједнако користи и опис, и приповедање и рефлексију. Штавише, до извесне равнотеже је довео и монолог и дијалог у роману, а поготово је то учинио са распоредом статичних и динамичних мотива. Роман *Хајка* дело је уравнотеженог односа у третману сукобљених страна, али је и роман равнотеже у употреби основних елемената приповедања. Те две ствари су у очигледној корспонденцији, каква у ранијим његовим романима није постојала. Тамо је, обично, превладавала рефлексија над описом и приповедањем; статички мотиви су превладавали над динамичким, монолог над дијалогом. У *Хајци* је све подређено становишту објективног приповдача.

Објективна тачка гледишта, тј. објективна перспектива приповедача-посматрача, која се код Лалића доследно јавља тек у *Хајци*, имала је различите последице. У ранијим Лалићевим романима, посебно у *Злом пролећу* и *Лелејској гори*, где се на

збивања гледало очима главних јунака, била је развијена интелктуална димензија романа: главни јунак је више коментарисао оно што се догађало него ли што је о томе приповедао. Мада је коментар о ономе што се догађало обично долазио са становишта једне заинтресоване личности, он је изражавао и интерсубјективно становиште: изражавао је визију која припада једном умноженом субјекту, тј. једној социјалној или идејној групи. Због тога је његов приповедачки коментар имао основне представе да буде идејно кохерентан и да изрази један кохерентан поглед на свет.

У *Хајџи*, међутим, тако кохерентног погледа на свет нема. Мисли и ставове о свету исказују представници свих сучељених идејних и националних скупина, али и једне неоформљене скупине јунака (тј. јунакиња) у Филиповој кући који су сви женског пола. Сви искази тих јунака имају корене у више или мање кохерентним духовним ставовима група којима они припадају. Једни поред других, без непосредног дијалога, они, међутим, не чине, нити могу да чине, кохрентну целину. Кохерентна визија о ратним збивањима могла би да се изгради тек на нивоу објективног приповедача, а он мора увек да има у виду и посебне и појединачне ставове и визије. *Хајка* је, отуда, била упућена да створи противречну слику о догађајима, да изгради визију која се заснива на јединству супротности. Сама форма *Хајке* тражила је од приповедача да своје јунаке пусти да се испоље, да свако од њих, са своје стране, афирмише своје ставове.

Ствови које разне групе људи, које роман окупља, настоје да покажу и афирмишу, тичу се више питања. Тичу се, пре свега, односа партизана и четника и њихових противника (али и међусобних односа четника и муслимана, четника и Талијана, муслимана и Талијана итд.), тичу се Црногораца и других етничких скупина, тичу се односа према човеку и чојству у худим временима. Искази различито опредељених јунака о свим тим питањима по природи морају да буду различити. Они имају и етичко, социолошко, психолошко, филозофско значење. И међу тим ставовима ипак има некаквог реда. Један део тих ставова има ослонце у марксистичкој доктрини, разуме се у оном виду у ко-

јем је њени заговорници у оно време и на оном терену схватају. Око односа према поштовању традиције и према поверењу у нову доктрину и настају деобе међу људима. Помирења између тих глобалних опредељења нема. Разлике се бришу и ублажавају само унутар тих двеју супротстављених тенденција, али не и између њих. У односу на претходне Лалићеве романе, са релативно кохерентним визијама, које су се ослањале на кохерентне визије својих посматрача-јунака, *Хајка* је другачије усмерена: она доноси разарање дотле кохерентне пишчеве визије кроз судare више кохерентних визија јунака-посматрача. Приповедач *Хајке* учинио је оно што је по функцији објективног приповдача морао да учини: остварио је увид у ставове супротне стране, уважио је њихове разлоге и њихова виђења. Тако су у раније јасан идејни свет Лалићевих романа нашли место елементи који припадају различитим идејним структурама. Писац је био сазрео за промене.

Хајка је пети по реду Лалићев роман; дошла је на крају његових највећих успона педесетих година, када је за само једну деценију објавио пет романа, једну зирку приповедака (*Први снијег*, 1951) и једну збирку репортажа (*Успут записано,* 1952). Главна тема *Хајке,* која је била и главна тема претходних романа, постала је тако исцрпена. Исцрпљивању те теме допринела је и једна стварна новина *Хајке*: увођење истинског „објективног" приповдача (тачније: неутралног посматрача). Објективизција приповедања показаће се судбоносна по Лалићеву романескну визију: она ће водити њеном разарању. После *Хајке* Лалић неће, у новим романима, као до ње, доградивати оно што је дотле започео. После *Хајке* мораће да трага за другим аспектима виђења исте теме.

Из нашег схематског приказа Лалићевог стваралачког рада видљиво је да су шездесете године (тачније од 1960-70) релативно неплодне у односу на претходну деценију. У том раздобљу је писац, поред нове верзије *Лелејске горе* објавио још само збирку приповедака *Последње брдо* (1967). Нова верзија *Лелејске горе*, која је од претходне дужа за око 150 страна, била је исцрпна доградња његове романескне визије створене на хајци као

основној теми. Пошто је у *Хајци* ту визију био нарушио, повратак претходном роману можемо да тумачимо као потребу да се његова ранија визија провери, догради, учврсти. Лалић и иначе често дотерује своје већ објављене текстове. У новој верзији *Лелејске горе* је остварио прави квалитетни скок: од доброг романа је направио један од најбољих које имамо. Али више у истом смеру није могао даље. Једна нова могућност израшће у следећој његовој књизи, збирци приповедака *Последње брдо*. Тамо се налази приповетка под насловом *Прамен таме*. У њој се јавља другачија могућност виђења, односно нови могући посматрач на ратна збивања: Рико Гиздић. Из те приповетке ће неколико година касније израсти истоимени роман *Прамен таме.*

Прамен таме се од *Хајке* разликује пре свега по стајној тачки приповедача. Приповедач у новом Лалићевом роману није у оној симетричној мери „објективан“ и „неутралан“ као у *Хајци*. Тај приповедач је, најзад, постао знатижељан да чује разлоге и аргументе од противника Ладе Тајовића и другова. Тим пре што се ратна срећа преокренула, па су се сад четници нашли у лошем положају: побеђени и понижени је за литературу увек захвална тема. По месту које Рико Гиздић, као посматрач, у роману има, *Прамне таме* је ближи оним Лалићњевим романима који су настали пре *Хајке*: тачке гледишта посматрача су супротне, али су и једне и друге субјективне.

Није се, међутим, у *Прамену таме*, поновило све као и у романима из педесетих година. Тада је перспектива писца била у основи подударна или сагласна са перспективом јунака и перспективом приповедача. За прамен таме тако се нешто не би могло рећи: приповедач очигледно прави дистанцу према главном јунаку романа: он њега само цитира и приказује. Чини то слично, али већој мери, као што је чинио и у романима *Свадба* и *Раскид* где се такође јављају четнички ликови. Разлика је ипак у томе што писац-приповедач у раним романима није омогућио у пуној мери људима са суротне стране да се испоље и да се њихова тачка гледишта формулише. У *Прамену таме* Лалић је то, међутим, учинио. Рико Гиздић, иако партизански затвореник, поставља и сам питања, критикује, приговара, инсинуира. Самим

местом које је он као лик добио у роману, добија на снази и његово виђење. Некад, у *Хајџи,* у мало потеза, оцртан као бахати четнички командант, више иконографски него стваран, у новом роману показује се као човек који на души има много тешке грехове, али ипак као човек који размишља, осећа, страхује. Оправдање за своје грехове он има у противоптужбама које упућује свом иследнику, преко њега и партизанском покрету уопште. Његове против оптужбе, сведене на основно, могле би да гласе: грешили сте и ви, грешите и сада.

Тако је Лалић, од кохерентне визије света у рату са тачке гледишта младог комунисте у првим романима, преко објективног приповедача и борбе за коегзистенцију различитих визија јунака у *Хајџи*, доспео у посебну ситуацију: до интересовања за идејни свет људи са супротне стране, до чепркања по идејама Рика Гиздића и њихових сабораца. Корак даље и писац би ризиковао да та визија заузме место коју је имала раније у његовим романима визија Лада Тајовића и његових другова. Лалић, међутим, тим путем није хтео, а вероватно ни могао да иде. Јер би на том путу сигурно дошао у сукоб са визијама које су први његови романи афирмисали. Требало је, зато, да нађе један сложенији пут: да нађе форму у којој би се остваривао сложен и потивречан свет његових јунака, и оних који су се јавили пре *Хајке,* и оних после. То би требало да буде свет у којем би имало места и за јунаке попут Лада Тајовића и Тадија Чемерикића, и за оне типа Елмаза Шамана и Арифа Блаћанца, и за оне типа Рика Гиздића и Филипа Бекића; за виђења са више субјективних страна, али и за што објективније приповедање о прошлости, за слободно коментарисање збивања која су управо у току. И писац је такву форму нашао у своја последња четири романа. Ти романи имају форму дневничко-мемоарских казивања и виђења њиховог главног јунака Пеја Грујовића.

Пејо Грујовић је пишчва потреба и конструкција. За време Другог светског рата он је био довољно стар да више није могао да учествује у политичким, а поготово не у оружаним сукобима. Држећи се по страни, не баш сасвим неутрално (јер је наклоњен партизанима), он је слободно могао да види шта се све око њега

збива; имајући довољно животног икуства имао је потребе и могао је да садашње догађаје сравњује са онима из проплости.

Пејова тачка гледишта, у односу на сукобљене стране, незасвисна је, али не и потпуно објективна. Он није апстрактни приповдач из *Хајке* који може све да види и да зна. Он је конкретан човек, са конкретном биографијом, па и његове могућности виђења морају да буду конкеретне, ма колико веће од могућности виђења студената или сличних посматрача-приповедача који учествују у борби. Грујовић је, укратко, четрдесет и више година раније био загребачки и београдски студент, па журналист опозиционо настројен према књазу и краљу Николи, затим прогнаник у Цариграду, па комита за време првог светског рата, па онда незадовољник начином уједињења Југославије и љути противник Пашићеве политике. И кад пише о садашњим догађајима, и кад се сећа прошлих, Грујовић има осећање да су му борења била узалудна; ни у смисао садашњих борби није баш сасвим сигуран. Велико лично незадовољство уме да претвори и у несуздржано старачко чангризање.

Вредности последњих Лалићевих романа у великој мери зависе од самог Пеја Грујовића као замишљеног посматрача и стварног приповедача романа. Могућности његовог виђења и мишљења су свакако шира од истих могућности посматрача и главних јунака у првим романима. Грујовић, очигледно може више да види и више да зна од Лада Тајовића. Али су и његове могућности виђења ипак доста ограничене. И Грујовић је одвећ везан личном судбином, политичким опредељењима и веровањима, па су и његове могућности знатно уже од оних објективног посматрача. На крају свог животног пута, растрзан многим противуречностима и разочарењима, он ипак има онако кохрентну визију као што су је имали његови претходници у првим Лалићевим романима. Противречан у себи, будући увек раније на маргинама збивања, Грујовић је и сад, док своје белешке пише, такође на маргини светскоисторијског процеса, не само својим учешћем, већ својим промишљањем. Он може да гледа шире од Лада, али Ладо види чистије и јасније.

Скупу нових Лалићевих романа који се граде око Пеја Грујовића, недостаје кохеренције првих романа. Поједине странице, па и читава поглавља, неки ликови и ситуације, подсећају на снагу аутора *Лелејске горе* и *Злог пролећа*. Ни као тетралогија ни као посебни романи они, међутим, не доносе толико оформљену материју да се на њима не би могло радити: грађа на којој су настали није довољно трансформисана.

Иако је Лалић у својим првим романима приказивао неисторијске личности, процеси о којима се у њима говори историјски су: све војне и политичке снаге су за време рата деловале у Црној Гори присутне су у тим романима. У тетралогији романа о Пеју Грујовићу, поред представника тих сила, јављају се, поготово у прошлости, и неке значајне историјске личности као што су, на пример, краљ Никола и Никола Пашић. Зато се Лалићеви романи, чак и кад немају претензија да буду историјски, морају доживљавати па и оцењивати у контексту историјских догађаја о којима говоре.

Лалићеви романи су, такође, и израз виђења који нису само пишчева, већ која су, добрим делом, и интерсубјктивна. Пишући романе о догађајима из блиске прошлости, без велике дистанце, Лалић их је писао са становишза конкретног човека у конкретно време. Да бисмо данас разумели његове романе у пуној мери, морамо зато да разумемо и време у којем су настајали.

У историју наше литературе Лалић је ушао не толико својим првим књигама, збирком песама *Стазе слободе* и збирком приповедака *Извидница* (обе 1948), већ пре свега романом *Свадба*. Пре романа Добрице Ћосића *Далеко је сунце* (1951) и пре романа Оскара Давича *Песма* (1952), Лалић је у свом првом роману прекинуо са дотад важећим црнобелим сликањем ратних збивања. То значи да је и наше борце, и окупаторе, и њихове сараднике настојао да приказује као људе, а не само као фигуре. Та оријентација ће, затим, постати доминантна, нарочито од Љубљанског конгреса писаца (1952). Она ће постати трајно присутна оријентација поготово у његовим првим романима. Поглед на историјске догађаје и процесе из Лалићевих првих романа отуда није само његов, индивидуалан, већ је и интерсубјективан. Ла-

лић је на партизански рат гледао очима борца који се педесетих година активно, у свом домену, бори против стаљинизма и, колико се сналази, ради на учвршћивању и хуманизовању тековина револуције.

Заслужује пажњу, са историографског аспекта, и како је Лалић говорио о једној посебно деликатној теми, четништву. У романима писаним педесетих година он још не говори о тзв. „левим грешкама", јер је то још тада табу-тема. Али говори, на посредан начин, о последицама тих грешака, посебно у *Лелејској гори*. Због грешака које су неки истакнути руководиоци починили, Ладо и другови су се нашли у ситуацији да им народ окреће леђа. Што је онда наша историографија превиђала, то није превиђала литература: макар и у окрњеном виду, она није прикрила и оне тамне стране које су пратиле револуцију и водиле у братоубилачки рат.

Хајка је у свом спознајном односу према коренима братоубилачког рата отишла корак даље. Она се може схватити и као једна од највреднијих студија о коренима ратних деоба и опредељивања. Да би литерарно утемељио понашање четника или муслимана, посебно њихову нежељену сарадњу са Италијанима, роман је таквим понашањима морао да налази ослонца у историјским, социјалним, етичким, па и метафизичким разлозима. Гледани изблиза, паралелно једни са другима, подељени јунаци ромна због тога не изгледају, бар не сви, једни другима у људском смислу далеки.

У својих десет романа Лалић је више пута мењао тачку гледишта поматрача збивања. У прва четири романа посматрач је млади комуниста, у *Хајци* је тзв. објективни посматрач, у *Прамену тме* је Рико Гиздић, у четири последња романа то је Пејо Грујовић. Све у свему, то значи да је писац ипак највише склон да на збивања гледа очима једног јунака. Сви главни јунаци Лалићеви су идеологизирани, а идеологизирана тачка гледања у литератури и није најбоља тачка гледања. Самом својом идеолошком позицијом та тачка гледишта делује ограничавајуће. То се повремено показивало и у Лалићевим романима. Посебно се, изгледа, показивало у романима које у виду мемоара и дневника

пише Пејо Грујовић. Грујовић се нарочито бави историјом, историјским личностима и догађајима, интрпретира је са властитог становишта, изненађен изневереним очекивањима и личним поразима. Лично и идеологизирано често надвлађује општељудско и литерарно.

Зашто је Лалић бирао управо оне тачке гледишта које су у његовим романима остварене, можемо највише да сазнамо из његове животне биографије и из конткста његовог стваралачког рада. Он је још 1934. био хапшен као комуниста, дакле кад је имао тек двадесет година. Та чињеница говори да је он комунистичку доктрину усвајао још док је наша Партија била под непосредним упливом Коминтерне. Пажљивији читалац могао би у његовим романима да пронађе и ставове који су карактеристични за то раздобље. Тридесетих година Лалић се, као млади писац, везао за покрет социјалне литературе. Никад се касније поетике социјалне литературе није одрекао. У више интрвјуа, он је напротив, стално потврђивао привржености тој поетици. Срећом па његова имплицитна поетика – она која је уграђена у његовим уметничким делима – по правилу није била сагласна са његовом експлицитном поетиком. Лалић је постао најзначајнији изданак наше социјалне литратуре, али је он увелико изашао из њених оквира. Постао је један од наших најзначајнијих модерних писаца који је спутан својим предратним и поратним идејним основама, тј. својом социјалном поетиком.

Лична судбина је Лалића за време рата довела у додир са четницима – он их је видео изблиза. Био је један о ретких партизана који су, после осеке устанка 1942. године остали у Црној Гори (то му је искуство послужило за лик Лада Тајовића); заједно са четницима, који су га дотле држали у затвору, Немци су га, затим, одвели у логор у Грчкој: у судбини Ника Доселића делимично је исприча и његова лична судбина. Пишући своје најраније романе, Лалић је објективизирао властите доживљаје и искуства кроз ликове и доживљаје својих главних јунака. Његови јунаци су, зато, могли да виде колико је и он могао, да знају колико је и он могао да зна. Таква његова еволуција раних збивања уклапа се у општа виђења наше револуције, а нарочито у

она суптилнија и одмеренија којима је страно било црно-бело пропагандистичко сликање. Он је нашао меру да буде и идејно прихватљив и литерарно уверљив.

Ни потреба да се оде још даље у објективном сагледавању ратних сукоба код нас, и у критичком сагледавању покрета којем је припадао, није била само Лалићева. У политичком животу (*Програм СКЈ*, 1958), у филозофији (Бледски конгрс филозофа 1960), у литератури (Ољача, *Молитва за моју браћу*, 1958, Ћосић, *Деобе* 1961) више је интенција вукло у том смеру. *Хајка* је, такође, била израз тог гибања. На сличан начин су кризне године крајем шездесетих и почетком седамдесетих дошле до израза у *Прамену таме*. Приповедач је, свим средствима, настојао да пронађе узроке кризе. А године које су затим следиле, и које се и сад називају кризним годинама, годинама преиспитивања, лутања и недоумевања, такође су се одразиле у Лалићевим последњим романима. Главни јунак, Пејо Грујовић, запетљан многим животним и идејним разлозима, настоји да похвата све конце прошлости које ткају садашњост. Уморан, остарео, он прави излаз не види и не може да види. Везан пошлошћу, опхрван успоменама, огорчен и са осећањем изневерености, он ни у будућности не може да види ништа добро. Али има потребу да говори, да расплиће, понекад и да нагважда. Одуство чврсте ферме омогућује му да се тако понаша; не обавезује га да материју романа каналише, сажме, изведе на чистац.

Лалић је аутнтичан писац и његово дело о нашој револуцији, а посебно о нашем братоубилачком рату, ненаметљиво а поуздано, изражава шта се у ком периоду о том проблему уистину мислило. Он, према томе, није литрарни сведок о збивањима у једном делу наше земље за време рата, већ је, такође, и литерарни сведок како се у различита времена послератног раздобља о тим збивањима мислило и писало. Постоје извесне разлике у визијма револуције и братоубилачког рата које садрже Лалићеви романи из педесетих година и ових последњих. Те разлике можемо да објашњавамо променама које су се дешавале у нашем друштвном животу, али и променама које су се дешавале у самом писцу. То је његова властита тачка гледишта која се оства-

рује кроз „објективног приповедача“ његових романа и кроз њихове главне јунаке посматраче и приповедаче. Та тачка гледишта изграђна је у пишечвој раној младости, у оквиру комунистичког покрета у широј идејној сфери, и у покрету социјалне литратуре у литрарној сфери. Из тих основних оквира он властитом тачком гледишта није излазио. Отајао је, с променљивом срећом, и према конкретним околностима, веран идеалима младости.

МОТИВ ДАРОВА У ПРИПОВЕЦИ „ЗАПИС О ДАРОВИМА МОЈЕ РОЂАКЕ МАРИЈЕ“ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Мотив дарова чест је у светској литератури. Јавља се у највећим делима: у *Илијади*, у *Цару Едипу*, у *Хамлету*, у *Фаусту*. Често се јавља у нашим народним песмама: у *Кнежевој вечери, Бановић Страхињи, Диоби Јакшића* нпр. Али се јавља и у највећим нашим књижевним делима: у *Горском вијенцу, Нечистој крви, На Дрини ћуприји* итд.

Исти мотив јавља се често и у делима Момчила Настасијевића: у песмама (*Божјак*, нпр.), у драмама (*Код „Вечите славине*), у музичким драмама (*Међулушко благо, Ђурађ Брнковић*). Као главни мотив он се јавља у једној од најранијих и најпознатијих Настасијевићевих приповедака *Запис о даровим моје рођаке Марије* (1925).

I

Сви мотиви који се у литератури јављају нису једнако продуктивни. Неки се много чешће јављају од других. Чешће и трајније присуство појединих мотива зависи од њихових својстава. Трајно присуство неког мотива може се објаснити његовом природом.

Даривање је један од облика комуникације међу људима. Као гест или чин у међуљудској комуникацији даривање обично има симболично значење. Пошто је веома распрострањена појава у свим културама и цивилизацијама оно је постало и предмет научне пажње. Модерна антропологија у правом смислу је и почела свој богати истраживачки замах истраживањима о дару. *Оглед о дару* француског антрополога Марсела Моса (1872-

1950) у томе је одиграо пресудну улогу. То тврди један од најкомпетентнијих антрополога Клод Леви Строс у тексту под насловом *Увод у дело Марсела Моса*. „Ко што то фонологија чини за лингвистику, *Оглед о дару* означава почетак новог доба за друштвне науке“ каже Леви Строс (40). Значај тог дела Строс је у истом тексту више пута истицао. Посебно сликовито је то учинио у следећим реченицама:

> Мало је особа могло да прочита *Оглед о дару* а да при том не доживе скале емоција које је тако добро описао Малбранш евоцирајући своје прво читање Декарта: лупње срца, брујање у глави и обузетост духа једном још неодредљивом извесношћу да присуствује пресудном догађају научне еволуције.
>
> Разлог лежи у томе што је први пут у историји етнолошке мисли учињен напор да се трансцендира емпиријско посматрање и досегне дубља стврност. Први пут друштвено не спада више у област чистог квалитета – анегдоте, занимљивости, грађе за моралистички опис или ерудитско поређење, већ постаје систем међу чијим се деловима могу открити повезаност, еквивалентност и узајамност (38).

Откривајући даривање као „тоталну друштвену појаву“, Мос је, другим речима, откривао логос који у тој појави влада.

Строс је најзначјнији претавник структуралистичке оријентације у антропологији. Структурализам се, уопште, много бавио комуникацијама. Основни структуралистички став о комуниакацијама садржан је у дијаграму: пошиљалац - порука – прималац. И тоталитет друштвене појаве, која се заснива на дариванју, може се представити помоћу дијаграма који би садржао однос међу специфичним чиниоцима: дародавац – дар – даровани.

Комуникација коју има у виду структуралистичка лингвистика између пошиљаоца и примаоца путем поруке представља се обично као једносмерна. Указивање на двосмерности комуникације доћи ће од стране Михаила Бахтина, руског мислиоца који је акценат ставио на комуницирање путем исказа као на друштвени чин. Комуникација путем даривања, коју је као поглавље у антопологији отворио Марсел Мос, надилази схватање о

комуникацији као једносмерном чину. У *Огледу о дару* има једно поглавље које има наслов *Три обавезе: дати, примити, узвратити*. Већ у самом наслову је садржано истраживачево сазнање да је комуникација дародавца и дарованог двосмерна, а не једносмерна. У логосу је однос даривања као комуникационог чина да онај који дарује очекује да му се дар узврати. Примање дара значи и прихватање обавезе за узвраћањем дара. Одбијање да се дар прими непријатељски је гест према дародавцу. Даривање отуда има више функција: симболичку, психолошку, друштвену, економску. Мос у свом раду представља и друштвене заједнице неразвијене новчане привреде, у којима се економски односи одвијају путем размене дарова.

Даривање, и по Мосовим истраживањима, има дубљи значај од једноставне међуљудске комуникације. При самом чину даривања се, каже он (51) „стапају осећања и личности". „У суштини", каже он даље, „то и јесу својеврсна стапања. Душе се стапају са стварима, ствари се стапају са душама. Стапају се и животи, и све те стопљене личности и ствари излазе из сфере и стапају се, што управо и јесте говор и размена". Са таквог становишта стоји и Мосов налаз да „дарована ствар није мртва" (31), тј. да дарована ствар може да поседује и магична својства. За таква посебна својства бисмо могли да кажемо да чине јединство субјекта и објекта, у оном смислу у којем је Кете Хамбургер у *Логици књижевности* окарактерисала исказ уопште. Дар, даровано, отуда није само мртва ствар која, у процесу даривања, стиче својства дароваоца и дариваног, али и дарованог, дакле субјекта и објекта.

Мотив даривања није случајно чест мотив у литератури. Преко тог мотива могу се саопштити (изразити, представити) односи међу људима који су одвећ сложени а не могу се изразити најједноставнијим комуникационим средствима, речима. У *Нечистој крви* Боре Станковића, на пример, постоји једна чувена сцена даривања: кад свекар, Марко, дарује снаху, Софку: у оквиру свадбених конвенција показује се тако њихов дубљи однос, који ће се после све више потврђивати, до трагичног Марковог краја. У Андрићевој приповеци *Мост на Жепи*, као и у роману

На Дрини ћуприја, дародавци су везири који поклањају мост свом родном крају. Чине то из унутрашње потребе да би оправдали своје постојање на земљи, вероватно и у очекивању да им земљаци узврате лепом успоменом на њих. Оба та дела, у извесном смислу, хронике су даривања као људског, симболичког и друштвеног чина. Даровање је сложен мотив који тражи и адекватну технику да се представи и протумачи.

II

И Настасијевићева приповетка *Запис о даровима моје рођаке Марије* сложена је творевина, изграђена на мотиву о дару. Прича има пролог (боље би пристајао немачки израз Vorgeschichte), епилог (Nachgescichte) и средњи, тј. главни део приче. Vorgeschichte и Nachgeschichte у Настасијевићевој приповеци су међусобно повезани; у њима приповедач представља своју судбину. Пролог на почеку би могао да се назове *Клице мојих страдања,* а епилог *Моја страдања*. Заједно они чине оквир у којем је садржана главна прича приповетке. А ту главну причу већ је сам приповедач поделио на три поглавља чији наслови гласе:

Како на глас о Маријиној смрти одјурим и шта тамо заткнем;
Бабино казивање како је живела и умрла Марија и
После бабиног казивања и моје крађе папучица.
(Последња два пасуса последњег поглавља издвојио сам као епилог целе приче).

Прво и треће поглавље приповетке приповеда приповедач у првом лицу (овде, као и у другим приповеткама, више би одговарао Настасијевићев израз казивач). Његово казивање уоквирује средишњи део приповетке коју казује баба (такође без имена).

Тако је *Запис о даровима...* прстенасто организована приповетка. Унутар „прстена“ о клицама страдања и самом страдању приповедача (казивача) приче налази се прстен његових ка-

зивања о сусрету с бабом која је Марију одгојила и о њој се старала, најзад и прстен бабиног казивања о Марији. А унутар тога налази се и последњи прстен: део приче који обележава збивања откако се Марија погледала у огледалу до кад се огледало распрсло. У том последњем кругу, у самом језгру приповетке, и спремала је Марија своје дарове.

Приповетку *Запис о даровима* ... приповедају, дакле, два приповедача: казивач приповетке и баба. Казивач приповетке, међутим, казује тек пошто је преживео страдање у лудој кући. Питање је, отуда, да ли му се може веровати. О бабином приповедању знамо само преко овог казивача, дакле посредно. А такође, посредно, знамо, кроз бабину причу, и о Марији. Све је, дакле, приповедано, као и другде код Настасијевића, кроз уста не баш много поузданих сведока. У првом плану дакле су саме приче и приповедања. А то је нешто што спада у подручје духовности а не у подручје реалности.

III

Бабина прича о Марији, стандардним језиком испричана, укратко у овоме је:

Марију је баба прихватила на порођају, а кад јој се после смрти мужа мајка проскитала, баба је дете пазила, а након смрти њене мајке и усвојила је.

Марија је била лепа и добра девојчица. Кад се задевојчила, засјала је лепотом и многе је мушкарце привукла. Једног дана зажелела је да јој се купи огледало. Видевши себе у огледалу, тајанствено се насмешила. Нешто је о себи схватила и почела после тога и сама да се раскалашно понаша.

Десило се, међутим, да је један угледни домаћин проси за сина. Непристојно га је одбила. Младића су после нашли обешеног.

После тога Марија се повукла. Почела је да везе дарове. Да би јој омогућила да живи и да везе, баба је ишла да ради по кућама, у свом и другим селима. Доживљавала је непријатности кад год би се сазнало да је то она што „држи вештицу у кући“.

Сукоби са светом у кјем је живела били су све жешћи. А Маријини везови садржавали су све више ружног. На њеним везовима, као мотиви, јављале су се све чешће змије и друге сличне животиње.

Једног дана, док је Марија везла, баба је чула прасак огледала. Тек ујутру је видела Маријину оседелу за везом, са истим смешком као кад је она први пут угледала себе у огледалу.

Унутар ове „унутрашње“ приче о Марији налази се, дакле, и једна особена прича о њеним везовима. Она се одвија од Маријиног првог и последњег сусрета са огледалом. Тај део њеног живота очигледно је обавијен тајном. Око тог дела њеног живота постоје разлике међу тумачима приповетке (Никола Милошевић, Тања Крагујевић, Владета Јеротић).

Никола Милошевић је извесне недоследности у развију приповетке тумачио постојањем двају основних принципа њеног мотивацијског организовања: реалистичко-каузалним и музичко-фантастичним.

Тања Крагујевић, у књизи *Митско у Настасијевићевом делу*, посвећује пажњу практично само бабиној причи о Марији, а њене дарове сматра екстериоризацијом Маријине личности.

Владета Јеротић даје интересантну и лепу интерпретацију Настасијевићеве приповетке. Акценат свог тумачења он ставља на бабину причу о Марији. Али он ову причу доводи у везу и са другим делима истог писца, са Настасијевићевом приватном и стваралачком личношћу. Притом он изразито истиче да се при интерпретацији служио принципом емпатије.

Све троје тумача приповетке у основним својим прилазима су у праву. Разлике које се међу њима јављају потичу отуда што они не говоре о истом, прецизније: што говорећи о Настасијвићевој приповеци не мисле на исто. Њихови приступи се самим тим и не искључују. Постоје, сигурно, разлике у казивачевом (рођаковом) и бабином приповедању (Милошевић би рекао да су то разлике у мотивацији). Могуће су, такође, и разлике између утврђивања митске основе приповетке и њене психоаналитичке интерпретацуије. Разјашњења међу њима могуће је дати

тек ако се сви релевантни сегменти приповетке на конкретан начин осветле.

IV

Најзагонетнији део приповетке чини прича о Маријиним даровима. Марија је девојка и природно је да и она, као и друге сеоске девојке, спрема дарове. Девојачки дарови спремају се за чин удаје. Део тих дарова девојка намењује будућем мужу, део својој и његовој родбини, део другима који учествују у свадбеном чину. Девојачки дарови имају, дакле, своје адресате и намењени су њеном уклапању у нову средину, као и одржавању везе са старом.

Од тога што је, у патријархалном друштву, и за дарове патријархалних девојака нормално, Марија је одступила. У бабиним казивањима не помиње се да је Марија уопште спремала дарове док је, евентуално, могла да мисли на удају. Она је дарове почела да везе тек кад се, после смрти оног младића, повукла из света. То повлачење може се схватити као чин самокажњавања. После тога ни она ни баба на њену удају не помишљају. Марија везе дарове, а њени дарови су без адресата: они нису никоме намењени. Они, дакле, служе њеној екстериоризацији: оспољавању њеног унутрашњег расположења.

Пре Настасијевића имамо леп пример екстериоризације путем веза. На почетку *Максима Црнојевића* Лазе Костића, дуждева кћи Анђелија везе покров брату Марку, а њена снаха Филета, Маркова жена, препознаје у везу лик Максима Црнојевића, Марковог убице. Опсесија Максимом и нехотице се из њене душе пренела на њен вез.

Нешто слично десило се и са Маријиним везом. После смрти њеног младог просца, она се тргла, примирила, прхиватила се везења. „И на сваки бод уснама миче у шапат и осмех, и главом њиха у некој радости...“, сведочи баба о свом првом виђењу Марије за везом. А Марија јој „милозвучно“ каже: „Не бој

се, мени заплави небесно и светло ми је живети. Гле три листића извезох зелено и плави цвет да се испуни долазак!“ (141).

Маријини везови и њен изглед, у том тренутку, не сведоче о нечем ружном; лице јој светачко и радосно, а на њеним везовима се налазе зелени листови и плави цвет. Ако је Марија у вез уткала неко своје расположење и осећање, онда је то било нешто светло и радосно, деловало је оптимистички.

Тумачи Настасијевићеве приповетке, међутим, нису примећивали да у Маријиним везовима и расположењима има промене. Током бабиног причања о томе шта се Маријом дешавало управо се о тим променама и говори. О Маријиним везовима говори се на три места. То јављање тече отприлике овако: баба долази у сусрет с људима; они јој приговарају због Марије; Марија везе, а на њеним везовима јављају се реакције на оно што се у спољном свету збива. Није Марија везла само акрепе и змије, како по интерпретацијама произилази. У почетку њене екстериозације било је посве другачије. После првог бабиног виђења Маријиних везова следи и друго. Оно је представљено следећим пасусом:

> А, боже, шта јој све под иглом не излази: Разаспу се цветићи, и окца су им трпељива, као да препочетак са звездица узе, кад су веселе у ведрини; или тица дуговрата где кљује злаћани грозд; или сам цвет, као божур, али моћнији, а листићи су му пламенови неке ватре. (142).

А после тога, скоро на целој страни (што је за ову кондензовану приповетку много) баба прича како свет зазире од ње зато што у кући држи вештицу. Палацају, вели баба, језиком као аспиде нападајући је. Баба змије не помиње; помиње нешто што је за змије карактеристично: палацање језиком. Али их има у виду Марија. Она те нападе речима „преводи“ на свој језик: види како змије надиру према њиховој кући, теши бабу и „прибеже везу: Бели цвет изви се сам самцат на стабљици а око њега укотурена риђа змија“. Од тада, па надаље, мотив змије на Маријиним везовима биће све изразитије присутан. Бабу терају као ве-

штицу, из неког села. И опет имамо Маријину реакцију. Казује баба:

> На дому Марија ми у тамно везе, разазнати се не да, гује ли су, акрепи, печурке ли, сказе ли неке погане; гдегде само као млаз бистрине пробије, или зрака видела, или бокорић травки. Везе, а на опрезу јој ухо: 'Ено шуште, до врата нам довијугаше, по крову нам никоше!' – 'А што их у вез мећеш, Марија?' – 'Да ми није гроза но љубав, дадо!' (145)

Најзад, и последњи пут, јавља се у бабиним причама извештај о Маријином везу. Претходиле су му опет сцене нехришћанске и нехумане у њеној околини. Али и гест доброте једне „милооке младице“ која јој је дала платно да себи нешто сашије. То платно је баба дала Марији.

> На дому с прага јавим: 'Марија, платно ти донех даровано!' Обе руке пружи, дочека га ко хлеба ко је гладан, у некој грозници усцвокотала прионе вести. О боже, коју ли то грозу везе? Гљиве ли су, из које погани никоше? Очи ли, шта то из њих гледа! Црвено ужагреле очи платна! Кријем се, али не помаже. Под земљу да се завучем и тамо, чини ми се грозом би ме пробадале. Она ми маше руком, њој да прибегнем. И гле, уз милосну се смирим! И шапље ми: 'У собу нам умилише, ковчеге за сигурнот закључах, успављујем их, заклопи очи ако те гроза!' (146)

Маријино оспољавање, отеловљење њеног духовног стања, проистекло је од извесног плавог цвета на стабљици са три зелена листа. Завршила се, ево, приказом погани од којих се баба грози. Марија је, при том, преко бабе, водила дијалог са светом, реаговала је на спољни свет променама у својим везовима. Што је свет према њој и њеној дади био неправеднији и осорнији, утолико се више нашло ружног на њеним рукотворинама.

Маријини дарови, ненамењени ни просцу ни сватовима, у ствари и нису свадбени дарови. Изгубивши функционалност адресата, ти дарови су у првом плану истакли оно што се на дару

могло видети: пренесену слику Маријиног расположења. Марију ни баба, ни њен рођак, не узимају као уметника; она је за њих само везиља. Али све што о везиљиним радовима говоре потврђује да је ту реч о уметничкој делатности. На Маријине радове би, отуда, требало гледати као на уметничке радове, а на Марију као на уметника. И уметник, попут Марије, реагује на оно што му уметник и судбина приређује. Писац, међутим, није инсистирао на уметнику у ужем смислу, већ на сваком ко се у самоћи кроз артефакте испољава.

Са психоаналитичког становишта Маријин случај је доста јасан. Она прибегава везу (тј. уметничком стварању) да би се спасла од деструктивних потицаја унутарњег и спољног света. Оспољавајући своју унутрашњост, она спасава себе. Такво схватање заступао је, пре свих, Фројд. Он је сматрао да уметност служи излечењу уметника. Има, међутим, и једно супротно схватање, Сартрово, које такође треба имати у виду. Сартр је сматрао да уметник, оспољавајући себе, ослобађа себе, али намеће мору другима. Уметник, тврди он у књигама о Флобру и Бодлеру, тако се понаша и као зао човек. Маријине везове потпуније ћемо схватити ако имамо у виду оба мишљења, и Фројдово и Сартрово. Марија се у почетку, помоћу везова, ослобађала почетног греха према оном младићу који је себи одузео живот. При крају живота, реагујући на зло других, и сама је производила зло. Њених везова, тада, почиње да се плаши и сама њена дада. Кад уметник дотле доспе, онда је неке границе прескочио. Шта се после оног прскања огледала са Маријом непосредно десило знамо: она је оседела, смеши се као и први пут кад је себе у огледалу видела. Али се о њеним везовима више не говори. Вероватно је, као и први пут, сазнала нешто битно о себи и свету, а као последица тог виђења морала је у њој да настане нека промена. Та промена, кад се круг затворио, изгледа да јој је отворила пут у смрт. Пре смрти, знамо из бабиног казивања, да је она ковчеге са својим даровима затворила: вероватно је, ослобођена душа, схватила да су за друге ти дарови могли да буду опасни.

V

Став Марсела Моса да је у даривању садржан тоталитт друштвних односа потврђује се и у Настасијевићевој причи о даровима рођаке Марије. Природа њених дарова не зависи од ње саме; зависи и од њене околине.

Прича, међутим, показује да природа тих дарова зависи и од њеног порекла. Осветљење тога порекла, о којем сазнајемо кроз приповедање њеног рођака, тј. казивача приповетке, у функцији је осветљења Маријиних дарова као целовите друштвене појаве.

Маријина мајка, и казивачева мајка, рођене сестре, загледале су се у истог момка. Момак узе млађу и наочитију Маријину мајку. Њена сестра се удаде за првог што је запроси „само да не гледа сестрину срећу". Ружно се изрече кад чу да јој је сестра родила женско дете (Марију) и кад чу да јој је сестра на поледици сломила кичму. Казивачева реч: „Клица мога страдања заметну се пре него ја у матри" (133), отуда је „релистички-каузално" оправдана. Исто тако је оправдано и његово „знање да негде постоји Марија, та моја рођака" и његова жеља да о Марији што више сазна: сазнавајући о њој сазнавао би о себи. Глас који му је о Маријиној смрти стигао био је повод да се упусти у трагање. Овом потребом за сазнањем о сопственом пореклу унет је мотивациони систем у причу: казивач се доследно, гоњен сопственом потребом, у приповеци и понаша.

У приповеци је, такође, мотивисано и бабино понашање. „Из матере прихватих је, на мојим рукама одрасте и омиле ми боље но своје. У том њеном чину, међутим, било је нешто тајанствено. „Рођене кћери у измећарке ми се растурише, јер она дража ми беше но под појасом да је носих и у муци донех" (137). Баба је била предодређена из неких разлога (а Настасијевић често наглашава да се све не може знати) да се веже за Марију. Била је бабица при њеном рађању; биће „бабица" и при „рађању" Маријиних дарова. Као што је Марији помогла да ступи у живот, баба јој је омогућила и да ствара своје везове. Имала је за то сна-

ге јер је знала и осећала да Марија није оно за што је оптужују, односно да јесте нешто друго и другачије. А Марија, са своје стране, од почетка је била везана за бабу: без ње и не би могла да се упусти у своју уметничку авантуру.

Извезени девојачки дарови, у нормалним приликама, показују се или се без околишења могу показати: они могу бити само вредији од вреднијих, лепши од лепших. Јасно је и зашто је Марија закључала своје дарове у ковчеге, и зашто их и баба не показује: у њима се испољило нешто страшно и грозно, што није за показивање. Јасна је, такође, и потреба Маријиног рођака да до тих дрова дође: он очекује да ће, преко тих дарова, више сазнати о Марији. Те две интенције морале су доћи у сукоб. Мотив чувања тајне, садржан у Маријином и бабином ставу, и мотив откривања тајне, садржан у наступу Маријиног рођака, доводе до заплета у приповеци. Ниједно од њих у свом ставу није попустило: рођак је, међутим, искористио тренутак кад је баба заспала, украо јој кључеве и украо је Маријине папучице са њеним везом. Од тада ће почети и његова страдања. Али не само његова.

Казивач је имао вереницу, "милооку и несташлуком насмејану црнку" пре него што је отишао да трага за Маријином тајном. Кад се вратио, вереница му је, незвана, закуцала на врата. „Без прекора, кротко ме гледа. Тако јагње у оног што ће га заклати. Окрећем главу, туга ме је такву ме гледати. Прети ми прстом ђаволасто, с ужасом погађам њену мисао: Знам, зле трагове затураш, донео си ми дар, верени дар за невесту" (148). Испунило се по неком вишем морању оно што се морало испунити. Тим речима Настасијевић више пута означава оно што бисмо модерном терминологијом назвали метафизичком мотивацијом. Казивач приче, вереник, види шта ће се збити и шта се збива. „И само као оно муња кад тамнину пресече, јасно знам: Безазлено се умешала, пропашће јадница! И мада с видика нешто склоњене, нађе их јадница, и поцикује, и љуби по њима, и назув их игра у ковитлац" (149).

У наставку приповетке сазнаје се за трагичан крај: казивач приповетке, језички сликовито, казује како је доспео у луду кућу, и како је, изишав отуд, сазнао да му је вереница умрла. Зло

које је из Маријиног дара избијало, и њу је, као и њега, отерало у лудило.

Иако су збивања у Настасијевићевим приповеткама често недовољно јасна, нема спора да су казивач ових *Записа* и његова вереница доспели у стање лудила. Има међутим, спора да ли је до лудила доспела Марија. Владета Јеротић, највећи ауторитет за то питање, у свој интерпретацији, Маријино лудило пориче. Њен лик је је заиста одвећ сложен да би се на то питање сасвим лако одговорило. Ипак, сматра да став о њеном лудилу ипак не би требало одбацити. Ако се Марија не понаша као луда особа, она се сасвим сигурно не понаша ни као посве нормална. Поготово се тако не понаша при крају свог живота у бабиној причи. Једна је од најупечатљивијих сцена кад она не разликује змије у стварности и змије из својих везова. Бабино причање о њој завршава се тако да је оставља са тајанственим смешком, сву седу, над везом. Марија се, очито, сасвим „откачила“ од света; ушла је у свет светаштва или лудила самом намером да „припитоми змије“ (Бранко Миљковић има израз „припитомљени пакао“) у себи и ван себе, помоћу својих везова.

Рационално објашњење природе Маријиних дарова сукобљава се са нечим што је Настасијевићева уметничка интенција. Маларме, кога је он знао и ценио, сматрао је да „у стихове треба унети мало таме“. И Настасијевић, који делом припада истој симболистичкој оријентацији, сматрао је, и често истицао, да се у све тајне не може продрети. И он је унео нешто таме у Маријине дарове.

У нашој књижевности приповетка *Запис о даровима моје рођаке Марије* остаће сигурно као изузетна творевина. Њена величина сигурно је и у томе како је испричана: Настасијевићев језик и стил су у њој испољили своје најлепше врлине. Посебна вредност те приповетке, међутим, у томе је што је дарове узела за своју основну тему. То је приповедачу била прилика да осветли сва три основна чиниоца даривања: субјекта дариваоца, могућа својства дара као објекта, и могућа дејства дара на примаоце дарова. Настасијевићева приповетка, самим тиме, на свој начин, задрла је у говор о нечему битном о човеку и његовом све-

ту. У литератури се, одиста, тешко може да нађе пример да се о једној тако важној теми говори и на тако сликовит литераран начин.

Наведена литература:

Момчило Настасијевић. *Запис о даровима моје рођаке Марије.* У књизи: Момчило Настасијевић, *Песме, приповтке, драме.* Нови Сад - Београд, 1971.

Владета Јеротић. *Момчило Настасијевић и његова прича „Запис о даровима моје рођаке Марије“*. У књизи: *Дарови наших рођака.* Београд, 1984.

Тања Крагујевић. *Митско у Настасијевићевом делу*. Београд, 1976.

Клод Леви-Строс. *Увод у дело Марсела Моса*. Предговор књизи Марсела Моса *Социологија и антропологија (1-2).* Београд, 1982.

Никола Милошевић. *Мелодија и мотивација.* У књизи Никола Милошевић, *Зиданица на песку.* Београд, 1978.

Марсел Мос. *Оглед о дару.* У књизи: Марсел Мос, *Социологија и антропологија (2)*. Београд, 1982.

ТАЧКЕ ГЛЕДИШТА

ТАЧКЕ ГЛЕДИШТА У „ДЕРВИШУ И СМРТИ“ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА

У испитивању приповедних текстова пажња се обично посвећује приповедању, радњи, јунацима, идејама, језику и стилу. То су све елементи за које је знала Аристотелова *Поетика.* Посве ретко испитује се тачка гледишта приповедача или јунака.

Тачка гледишта, као елеменат уметничког текста, својствена је и другим уметностима: сликарству, скулптури, архитектури, филму, позоришту. У сликарству је она позната од открића перспективе још у доба ренесансе. Тачка гледишта у литератури је откриће нашег времена. Роман Ингарден, у књизи *Књижевно умезтничко дело* (*Das literarische Kunstwerk* 1931), поред слоја звучања, значења, приказаних предметности, издвојио је и четврти слој: слој схематизованих аспеката. У том открићу можемо да видимо и прави почетак испитивања тачке гледишта. Волфганг Кајзер, који је, као и Ингарден, био теоретичар феноменолошке оријентације, разликовао је, касније, у приповедним текстовима три перспективе: перспективу приповедача, перспективу јунака и перспективу читаоца. Независно од ове оријентације, али не и од феноменологије, Михаил Бахтин у књизи *Проблеми поетике Достојевског,* која се први пут појавила 1928. године, истицао је да Достојевски „није мислио мислима већ гледиштима, свестима, гласовима“ (1967: 153). Бахтин је у својим анализама романа припремио и посебно плодна истраживања тачке гледишта код савремених руских семиотичара Лотмана (једно поглавље у *Структури уметничког текста,* 1970), а посебно код Успенског, аутора *Поетике композиције* (1970), вероватно најутемељенијем делу о овом проблему. Проблемима тачке гледишта, на другим основама, бавио се и Жерар Женет у једном од главних дела савремене нартатологије, у *Дискурсу приче* (*Discours du récit,* 1972). Женет је изнео став да је

нужно одвајати глас приповедачев од онога што види лик, а скуп шароликих појмова који су у употреби (гледиште, перспектива, виђење) требало би, по њему, заменити појмом фокализације (долази од речи focus, жижа, жариште) У савременој наратологији су прилози Успенског и Женета кључни за осветљење тачке гледишта. Гледишта Успенског, на Западу мање позната, а заснована на мноштву конкретних анализа, мени се чине прихватљивијим. Па ипак најрадије прихватам једну систематизацију тачака гледишта коју је изнео Сејмур Чатман у систематском делу из области наратологије *Story and discourse*s (1978). Чатман је тамо тачке гледишта поделио на три врсте: на перцептивне, концептуалне и интересне. Та подела ми добро дође да нешто кажем и о тачкама гледишта у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића.

Селимовићев роман – један од најзначајнијих који су написани на нашем језику – поред других вредности, за свој уметнички домет треба да захвали и тачкама гледишта. Оне су у роману и разноврсне и бројне; чине једно његово посебно богатство.

Концептуална тачка гледишта утемељена је превасходно избором Ахмеда Нурудина за главног јунака и приповедача романа. Све што је у роману имало да се исприповеда требало је да буде виђено очима овог јунака, тј. да буде сагледано са његове тачке гледишта. Тачке гледишта главног јунака и приповедача дефинисана је већ у првој глави романа. Приповедач приповеда своју причу „да остане запис мој о мени, записана мука разговора са собом, с далеком надом да ће се наћи неко решење кад буде рачун сведен“ (1983: 21): Име је приповедачево Ахмед Нурудин, а то значи „светло вјере“, шејк је текије „мевлевијског реда, најбројнијег и најчистијег“ (23). Четрдесет му је година: „човјек је још млад да има жеља а већ стар да их остварује“ (22).

Бирајући духовно лице, у тим годинама, за главног јунака и приповедача романа, усто човека који је некад био ратник а после сам доспео до кадијског положаја, писац је, у ствари, изабрао и веома погодну тачку гледишта за организовање текста романа. Таквоме јунаку приличи велико животно искуство; он мо-

же да буде близак људима разних категорија, а примерене су му и интелектуалне преокупације. Предности у избору те концептуалне тачке гледишта (Бахтин и Успенски би рекли „идеолошке тачке гледишта“) сагледаћемо ако их поредимо са тачкама гледишта других познатих литерарних јунака. Тачка гледишта главног јунака и приповедача романа *Чизмаши* Драгослава Михаиловића, који је подофицир, на пример, не може да буде продуктивна као и тачка гледишта Ахмеда Нурудина. Разлике у „висини“ тачке гледишта уочићемо још пластичније ако поредимо два класична дела наше мемоарске литературе: *Коријен, стабло, паветина* Гојка Николиша и *Теби, моја Долорес* Саше Божовић. Генерал Николиш, са тачке гледишта највишег санитетског војног руководиоца, могао је много више да види и да зна од руководиоца једне партизанске болнице што је у истој војсци била Божовићева. Сама тачка гледишта аутоматски не оебзбеђује и све друге литерарне квалитете, али носи и посве одређене претпоставке: са различитих тачака гледишта се стварност може другачије видети и приказати.

Избор дервиша, шејка текије, за главног јунака и приповедача романа, отворио је у Селимовићевом роману идеолошку пројекцију света романа. Све што се потом у роману буде приповедало биће предодређено том идеолошком пројекцијом. Радња романа се, међутим, покренула када се доминантној идеолошкој пројекцији у дервишевом животу супротставила интересна тачка гледишта. Сазнавши да му је брат затворен, дервиш више није размишљао као човек концептуалне, већ као човек интересне тачке гледишта. Заинтересован за судбину брата, дервиш ће почети да реагује као човек независно од идеолошких назора. Током целог романа, касније, те две тачке гледишта, концептуална и интересна, биће у сукобу или нескладу. Укупно понашање Ахмеда Нурудина биће одређено односом тих тачака гледишта. Сукоб ће се пренети на његове поступке, али и на глас приповедача. Колеба се главни јунак и приповедач, а његова колебања, премишљања, унутрашње муке, преносе се и на стил казивања. Прву реченицу романа, али много касније, могао је да напише неко ко се колеба, ко своди рачун са собом.

Интересна тачка гледишта Ахмеда Нурудина дефинисана је у другој глави романа. То је она глава у којој долази до неочекиваног сусрета Ахмеда Нурудина са женом кадије, Ајни-ефендије, сестром Хасановом. Нурудин и жена преко пута њега идентификују се као носиоци двају интереса. Нуруидинов интерес садржан је у овим реченицама унутрашњег монолога: „У невољи смо и ти и ја, због браће. Ти свога хоћеш да упропастиш, ја свога спасавам“ (1983: 34). Онај који тако размишља и носи се са својом противниоцом, сведен је на голо дезидеологизовано људско биће.

Две основне тачке гледишта, идеолошка и интересна, тако су одредиле лик Ахмеда Нурудина. Други јунаци у роману имају обично по једну тачку гледишта. Кадуна Ајни-ефендије, као и Кара-Заим, имају само интересну, дервиши бар потенцијално имају идеолошку. Једино је Хасан, као и Ахмед, сложена личност. Он се по својој судбини показао као отпадник од идеолошке тачке гледишта: сјајној каријери претпоставио је људски живвот без ограничења, са унутрашњим слободама. Приближавајући се Хасану, из интересних разлога, да спасе брата, Ахмед Нурудин се све више приближава и његовој тачки гледања. Хасанова антиидеолошка тачка гледишта, међутим, показује си и сама као идеолошка. Дружење са Хасаном све више чини да се у самом Нурудину издвоје две концептуалне тачке гледишта: официјелна и отпадничка, она која припада владајућем идеолошком систему и она која је уперена против тога система. Нурудин је сложен лик и зато су обе тачке гледишта његове и што у њему проузрокују борбу. Сукоби идеолошких тачака гледишта у Селимовићевом роману подсећају на сличне сукобе у делима Достојевског, кога је Селимовић посебно ценио. *Дервиш и смрт* је, међутим, монолошки роман, приповедан у првом лицу; отуда су и дијалошки сукоби у њему морали да буду мање изражени.

Вредности романа однеговане су и на другој страни, у богатству перцептивних тачака гледишта. Ако су концептуалне и интересне тачке гледишта одредиле ниво и смер развоја романа, перцептивне тачке гледишта показале су се битне за његово извођење. Перцептивне тачке гледишта у роману су многоврсне. У

њих можемо да убројимо оне које се тичу простора и времена, оне које се тичу ангажовања појединих чула, па и психолошке тачке гледишта. Свет свога романа Селимовић је приказао са више разних тачака.

У роману је, на пример, веома наглашено присуство просторне перцепције. Оно је превасходно везано за чуло вида. Антологијски пример перципирања простора имамо у сусрету Ахмеда Нурудина и жене Ајни-ефендије. Кад приповедач приказује своју саговорницу, кад на детаљима запажа и коментарише њену лепоту, а поготово кад описује игру њених руку, он то чини на начин великог сликара.

И на више других места приповедач је слично визуализовао свој свет описима онога што види, запажа, коментарише. Читајући роман, стално пратимо перцепције главног јунака. Видимо га у текији, на улици, како одлази у посете, пролази ходницима у којима га посматрају невидљиве очи; видимо га код муселима, код муфтије, у синанудиновом дућану, пред Хасановом капијом, у Хасановом дворишту, преко пута Хасановог оца, али га видимо и на отвореним просторима. Свуда, у ствари, следимо очи главног јунака и приповедача: гледамо куда и он гледа, осећамо простор у којем се он креће.

У *Дервишу и смрти* има и једна посебна сцена када се простор перципира и на основу чула слуха: то је она сцена кад Нурудин, из своје текије, на основу корака, узвика, шумова, зна како неког бегунца гони стража. А затим кад се бегунац, по мраку, нађе у простору текије, он перципира простор у којем се бегунац налази више на претпоставкама и искуству него на стварном виђењу.

Бегунца је Нурудин видео само једном, те вечери, и то по мраку, што значи да га јасно није могао ни видети ни запамтити. Показаће се, међутим, да му је и такав сусрет са њим био веома значајан. Касније ће му се тај бегунац више пута превиђати: на улици, у џамији, у затвору. То значи да је Нурудин жудео за поновним сусретом са човеком кога је једном спасао. Човеку кога је желео поново да сретне дао је име Исхак. А Исхак, кога је он

перципирао, више је постојао у његовој жељи и потреби, него у стварности.

Не само чуло слуха и чуло вида, већ су и друга чула била ангажована у стварању перцептивног богатства романа. У приказу ђурђевске ноћи, на пример, али и другде, простор у којем се јунак креће перципиран је са становишта чула мириса. Само је у нашој литератури још код Боре Станковића, са становишта чула мириса, тако доживљен свет.

Кад Ахмед Нурудин допадне затвора, то је за приповедача романа прилика да да шансу перципирања још једном чулу: чулу пипања. На основу тога чула он и сазнаје у како је влажан и мемљив простор упао.

Кад Ахмед Нурудин оде на разговор код кадије, настаће једна ретка сцена у којој саговорници беседе готово само цитатима из Курана. То је за јунака и приповедача романа прилика да перципира моћ и немоћ језика, употребу и злоупотребу речи из једне свете књиге, тј. да перципирају језик у вишеструким својствима.

У роману се на више места перципирају јутро, дан, вече, ноћ и понеко од годишњих доба; другим речима перципирају се неки видови времена. Али се намерно избегавају детаљи који би збивање романа ситуирали у неко одређеније историјско време сем глобалног хронотопа – Босна у турско доба. У мноштву веома конкретних перцепција, то одсуство историјске конкретизације делује смисаоно: приповедач је вероватно хтео да истакне општост и ванвременост збивања која приказује.

У *Дервишу и смрти* посебно су на делу психолошке тачке гледишта. Једна од најуочљивијих дата је у сцени сусрета Нурудина и муфтије. Да би спасао брата, Нурудин је издејствовао тај пријем, а кад се већ код муфтије нашао, морао је да почне праву психолошку борбу са тим зимогрожљивим и незаинтересованим човеком на власти. О тој психолошкој борби постоји у приповедачу и јунаку јасна свест. Њен почетак је означен реченицом: „Има наде, брате Харуне!“ (1983: 135), а завршена је осећањем да је нада изгубљена. То осећање је изражено реченицом: „Куда то нестајеш, брате Харуне?“ (137). Сличне перцепције својих

психичких стања, или психичких стања својих саговорника, имао је Нурудин и у другим приликама, посебно у сусрету са својим штићеником Мула-Јусуфом.

Као што је богат перцепцијама о спољашњем свету, Селимовићев свет је богат и перцепцијама у унутрашњем свету својих јунака. У роману се на више места перципирају осећања мржње, стида, патње, немоћи, али и осећања љубави и пријатељства. Та осећања главни јунак и приповедач Ахмед Нурудин стално перципира и коментарише продорно и конкретно као и своје утиске о спољном свету. По тим перцепцијама *Дервиш и смрт* сигурно спада међу најбоље психолошке романе. Посебно су драгоцена његова сведочења о осећањима пријатељства, патње и мржње. То је роман великог људског искуства.

У *Поетици композиције* Успенског анализиране су и приказане тачке гледишта на идеолошком плану, на плану просторно-временске карактеристике, на психолошком плану; анализирана је, затим, посебно и „сложена тачка гледишта“. У радовима других аутора уочаване су и друге тачке гледишта. Можемо очекивати да ће се у будућности још неке тачке гледишта открити или неке терминолошке несагласности избрисати. То значи да је отворено једно значајно подручје испитивања организације наративног текста. Мноштво тачака гледишта у *Дервишу и смрти* Меше Селимовића показују се као посебне вредности романа, које су, као и друге његове вредности, подложне испитивању и спознаји.

НЕИДЕОЛОШКА ТАЧКА ГЛЕДИШТА ЈУНАКА „КАД СУ ЦВЕТАЛЕ ТИКВЕ“ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

О Голом отоку и о Имформбироу настала је у Југославији читава једна литература. У књизи Миливоја Марковића, посвећеној тој теми, под насловом *Преиспитивања* (1986) каже се да је до те године било објављено око тридесетак романа. Први романи објављени су још 1954; то су: *Изгубљена вера* Мишка Крањеца и *Недовршени круг* Јаре Рибникар. После тога настало је дуже ћутање. Тек 1968. појављују се два романа: *Кад су цветале тикве* Дргослава Михаиловића и *Развође* Чеде Вуковића. После тога, бављење овом темом редовна је појава и литература о њој све више нараста.

Међу овим књигама има и веома вредних. Романи Мирка Ковача *Врата од утробе* (1978), Павла Угринова *Задат живот* (1979) и Антонија Исаковића *Трен 2* (1982) добили су НИН-ове награде, а ни многи други нису прошли незапажено. Роман *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића, мада није понео ниједну високу награду, ипак је на себе скренуо посебну пажњу. Драматизција тога романа, коју је сачинио сам писац и која је изведена у Југословенском драмском позоришту (1969), била је забрањена и јавно осуђена од политичког врха земље: ниједан други роман о сличној теми није изазвао тако оштру реакцију.

У скупини романа о Имформбироу и Голом отоку Михаиловићев роман има посебно место и из чисто литерарних разлога. Он је теми пришао другачије него други романи. Готово сви важнији романи о тој теми поштовали су једну основну парадигму приказивања сукоба у земљи и људима; Михаиловић је увео другу.

Основну парадигму романа о Иммформбироу увела је већ Јара Рибникар. Главни јунак њеног романа Ратко Дољановић, предратни је комуниста; у сукобу са Имформбироом није се снашао; нашао се на погрешној страни, био је принуђен да отрпи

тешку казну. Роман протиче у психолошким испитивањима себе, својих дела, својих ближњих, својих противника.

Готово сви други романи прављени су према тако установљеном моделу. Обично су јунаци тих романа комунисти који се преиспитују тражећи властите грешке или грешке других у односу на друштвени идеал. Драма романескног јунака настаје из суочаања са аутентичношћу. Комунизам као идеалитет дошао је у сукоб са стварношћу; идеалитет се успотавио као лажан, празан или изопачен; најидеалнији комунистички вођа Јосиф Висарионовић показао се као велика лаж; идеали не само да се нису остварили, него су се претворили у своју супротност. Бивши комунисти, сем тога, доживљавају драму суочавајући се са великим страхотама режима у чијем су стварању сами учествовали. Тако би, најкраће, могла да представи оновна парадигма нашег романа о Имформбироу.

У оквиру те парадигме могле би се издвојити бар две групе романа са становишта њиховог односа према учесницима у сукобу. У једним романима јунци-ибеовци акценат стављају на своје грешке; у другим акценат стављају на тежину репресије коју су морали да искусе. Прва група романа била је доминантнија ранијих година; друга група је постала доминантнија касније.

Михаиловићев роман *Кад су цветале тикве,* иако се бави Имформбироом и Голим отоком, изведен је мимо те основне парадигме о кривцима или жртвама. У њему је то постигнуто, пре свега самим избором главног јунака и приповедача романа и увођењем једне посебне тачке гледишта. У роману доминантну улогу немају ни непосредни кривци ни непосредне жртве. Тежиште збивања у роману сасвим је померено од учесника сукоба око Имформбироа ка људима који су изван сукоба, које сукоби најдубље не интересују.

Главни јунак Михаиловићевог романа Љуба Сретеновић, Љуба Врапче или Љуба Шампион, није никакав комуниста, руководилац, генерал, интелектуалац. Он је један обичан младић са Душановца, из Београда, по професији радник, по вокацији боксер. Политика и идеологија њега никако не интересују. Инте-

ресују га бокс, девојке, игранке, туче. Комунистичке идеје прошле су мимо њега; никакви скојевци и не постоје у његовој близини. Њему нико никад у роману и не прилази као могућем комунисти, нити као могућем комунистичком противнику.

Једина веза коју он са комунизмом има јесте посредна. Његов рођени брат Влада био је за време рата скојевац и борио се против окупатора. Њихов отац Андра био је пре рата синдикално организовани левичар. Једне ноћи, кад су се „наши“ већ били закачили са „Руловцима“, како Љуба каже, дошли су неки људи и одвели му оца и брата из политичких разлога. Од тада ће и сам Љуба, као и читава његова породица, бити објект новонасталих прилика. Љуба сам, међутим, никада неће имати комунистичку свест нити потребу да се у оквиру те свести преиспитује.

У другим романима о Имформбироу главни јунаци и приповедачи, на догађаје који предстоје, или који су прошли, гледају увек из југословенске перспективе. Кад мисле, говоре, делају, они су чак и географски негде у тој земљи, свеједно у ком амбијенту: затвору, спаваћој соби, на састанку, у канцеларији или кафани. За све њих југословнски комунистички систем је реалност која се не може никако заобићи или превладати. Природно је што се јунак, тако постављен у простору стабилно успостављене власти, без увида у друге миогућности, без наде да се нешто може променити, налази у позицији да мисли о томе како би тај систем могао да буде далеко бољи него што јесте; односно да мисли како се све, у оквиру исте комунистичке парадигме, није морало тако збити како се збило.

Главни јунак Михаиловићевог романа, Љуба Врапче, на догађаје у вези са сукобом око Имформбироа и на своју прошлост, гледа са стране: са становишта једног дугогодишњег емигранта у Шведској, односно бившег београдског боксера и душановачког младића. Његова тачка гледишта је, самим тиме, постављена на великој дистанци не само према комунистичкој парадигми његове властите земље, већ и према самој тој земљи као геграфској и психолошкој целини. На земљу и на некадашња збивања Љуба Шампион гледа и са временске дистанце од скоро две деценије. Његов поглед је због тога далеко објективнији. Ње-

га су се збивања око Имформбироа дубоко тицала, али не као иделошки сукоб у којем он и није учествовао па није имао разлога ни психички да га преживи. Тај сукоб се тицао превасходно његове физичке егзистенције и егзистенције чланова његове породице. Сећајући се прошлости, живећи са прошлошћу, Љуба Врапче нема потребе да се сећа дилема какве су имали комунисти – јер такве дилеме једноставно никад није имао; могао се сећати превасходно ситуација које су егзистенцијалне а не идеолошке природе. Његова драма је отуда заснована на егзистенцијалном а не на есенцијалном аспекту.

Тачка гледишта главног Михаиловићевог јунака је неидолошка. По таквој тачки гледишта Михаиловићев роман се и разликује о дугих романа о истој теми. У његовој књизи готово да нема ни једне једине реченице о комунизму са идеолошким значењем. Та идеологија, али и свака друга, била је једноставно изван сфере интересовања Љубе Врапчета. Није га, ни на Западу, где се годинама налазио у емиграцији, привукла ни нека друга идеологија или политика. Он је имао, дакле, сасвим идејно неутралну тачку гледишта. Био је и остао само боксер и радник кога интересује само спорт и голи живот.

Таква тачка гледишта главног јунака и приповедача романа може се схватити и као плод изузетне вештине пишчеве да нађе најбољи начин да осветли догађаје у којима је његов јунак био присутан. Она се, међутим, може схватити и као максимум слободе коју је писац себи могао да дозволи у приказивању истих догађаја. Само корак даље и то би значило идејно и политичко ангажовање са неке друге позиције. У време кад је роман писан, у нашој земљи такав приступ практично није био јавно могућ. Писац романа је то ограничење свакако претворио у предност. Идејно неутрална тачка гледишта за литературу сигурно је погоднија од идејно пристрасне.

Као што је писац нашао за приповедача романа тачку гледишта која је неутрална, усто још временски и просторно удаљена од догађаја о којима говори, он је, исто тако, нашао и јунака који ће ту тачку гледишта најбоље да оправда приповедањем. Не би било примерено сваком јунаку романа да буде неза-

интересован за крупне идеолошке сукобе око себе. Али то је примерено једном младом боксеру. Њему би, заправо, било непримерено да се друкчије понаша.

Сви романи који су код нас објављени о сукобу са Информбироом и о Голом отоку нису били уперени против идеолошког мита који је створен о историјском Не! Стаљину. Штавише, добар број романа је тај мит искрено подржао. Већина јунака тих романа, у својим преиспитивањима, на крају је једној од сукобљених страна давао за право. Суштина нашег идолошког мита је у томе што је оно историјско Не! извлачио из историјског контекста и подизао до морално-историјског чина. Митотворна свест је показала склоност да заборави бар неке историјске чињенице: да заборави да је пре тога историјског Не! Стаљину било и историјско Да! Стаљину и то насуспрот снага које су се истом том духовном вођи и пре рата и за време рата супротстављале. Тај мит је, такође, игнорисао чињеницу да је код нас, у комунистичком покрету, било супротстављања Стаљину и то далеко пре 1948. Најдаље је у томе отишао Живојин Павловић у књизи *Совјетски термидор* (1940) који је због те истине и ликвидиран од југословенских комуниста 1941.

Јунаци романа који су пошли линијом подршке Стаљину, па су се после покајали, били су у ситуацији да се суоче са спознајом лажноти овог идеала. Али они нису у бити мењали начин мишљења. Њихов став – посве поједностављен – могао би овако да гласи: Преварили смо се у свом опредељењу; наше опредељење је било лоше а наш вођа лажан. Право опредељење је било на другој страни, југословенској а не совјетској; идеални вођа није био Стаљин већ је то Тито. У време кад је већина тих романа била написана код нас се није употребљавао израз титоизам, поготово не у пежоративном значењу. Оштре осуде стаљинизма пратиле су благе или мање благе адорације титоизма. Непримереност поступања полицијских органа, страх за своју судбину и за судбину своје породице, све је то схватано као акцидентално према ономе једино исправном: генералном курсу Партије која је нашла снаге да се супротстави Стаљину!

Литература је израз свести свога времена, а свест већине југословенских интелектуалаца, посебно филозофа, током читавог низа деценија прихватала је титоизам у његовим главним ослонцима: антистаљинизму и у идеји самоуправљања. Југословенски идеолошки мит нису градили и учвршћивали само званични идеолози; градили су га и одржавали интелектуалци разних профила. Чинили су то и писци романа о сукобу с Информбироом. Јунаци већине наших романа о том сукобу нису могли да мисле или живе без идеалитета. Да је било прилике, прихватили би опет борбу за нека бољу, исправнију варијанту комунизма. Та исправнија варијанта најлакше се идентификовала са нечим постојећим: са титоизмом. Јунаци наших романа о Информбироу по правилу нису излазили нити су могли да изађу из комунистичке парадигме. Дилема коју су они имали да реше била је у томе да ли ће се определити за титоистичку или за стаљинистичку варијанту комунизма. Незадовољни и једном и другом, неки од тих јунака су се опредељивали за неку трећу варијанту; али из парадигме нису излазили. Нису могли да замисле свет без неког идеалитета који и чини основни смисао комунистичке парадигме.

Посебност романа Драгослава Михаиловића, међу другим романима о истој теми, управо је у томе што је из те парадигме излазио. Михаиловићев роман донео је тачку гледишта која се налази ван тог парадигматског круга. Тачка гледишта његовог приповедача постављена је тако да мора да се негативно односи не само према стаљинизму већ и према самом идеолошком миту о сукобу са Стаљином и стаљинизмом. Главни јунак романа тај мит ни на који начин не подржава и не оправдава; он га једноставно игнорише. А пошто његово приповедање има за предмет исту тему као и сам тај идеолошки мит, он се, самим тиме, према њему односи негативно. О истим збивањима он нуди виђење које није само другачије већ је и посве различито.

У основи те неидеолошке парадигме није идеја или неостварен идеалитет, већ је нешто основније: породица. Породица Љубе Врапчета је у сукобу са Информбироом пострадала, престала да постоји. А највише су у њој пострадали они који су у

идејним и политичким збивањима били најневинији: његова сестра и његова мајка, који су у Љубином свету симболи дома и домаћег огњишта. Обе су морале да умру. Сестра, јер је један силеџија, Љубин противник, Столе Апаш, покушао да је силује. Мајка је због тога прво плудела а после пресвисла. Смрт ниједне од њих, међутим, није дошла непосредно као последица идеолошких сукоба, како се обично страдање чланова породице о Информбироу приказује. Смрт мајке и сестре главног јунака Михаиловићевог романа само посредно има везе са идеолошким обрачунима. Њих није непосредно уништила ниједна од страна у сукобу; али њихова смрт посредно има везе са сукобом; да није сукоба било све би друго у њиховом животу морало да буде другачије.

Снага Михаиловићевог романа долази и од начина означавања. У већини романа који говоре о Информбироу и Голом отоку насиље над људима је приказано непосредно. О томе су изразито сликовите представе нудили текстови са документарном подлогом, каква је и Михаиловићева књига *Голи оток* (1990). У његовом роману, међутим, насиља над људима из идеолошких разлога и нису ни приказивана непосредно. Да је над Љубиним оцем Андром било насиља види се по томе какав се „отуд“ вратио; да над Владом има насиља види се и осећа по томе што „отуд“ никаквих других гласова нема сем да је жив. Ћутање о ономе што се тамо збива тако постаје речитије од говора. О насиљу које се над људима у врши у роману се, међутим, стално говори. Али се говори о једном другом, неидеолошком насиљу, насиљу које нема везе са идеоилошким сукобима.

Душановац, где се Љуба родио и где је живео, у роману је приказан као место сталног насиља. Сви младићи које Љуба, као приповедач романа, помиње, на неки начин учествују у насиљима; све девојке које помиње, јесу или су потенцијално жртве насиља. У том делу Београда, међу младима, као да важи право јачега. Јачи заповедају слабијима, организују их у групе, изводе с њима или помоћу њих насиља над мирним грађанима, посебно младим људима. У тим насиљима посебно предњачи Љубин конкурент и противник Стол Апаш, али ни Љуба од њих

није савим чист. У роману тако постоје две врсте насиља: она која су непосредно означена и она која су посредно означена. Непосрдно означена – то су насиља младих на Душановцу. Посрдно означена – то су она насиља која потичу из идеолошких разлога. Природа и интензитет ових дугих насиља само се слуте; она, тако посредно означена, делују ефикасније него да су означена непосредно.

У сличној функцији је и бокс, основна опсесија главног јунака романа. Сећајући се свега што је доживео у домовини, Љуба с стално сећа своје боксерске каријере: кад се и како с ким тукао, како је примао ударце, како се на рингу с ким борио. Бокс је, зна се, и виду у роману, груб спорт. Штавише, он је и једини спорт који се приказује у роману, као да мимо њега других спортова и нема и као да је он у душановачкој средини једино могућ. Па ипак је бокс само спорт: игра која с одвија по одређеним правилима и која се ослања на посебан спортски морал. Има једно место у роману које на та правила подсећа. После сестрине трагичне смрти у боксеру Љуби Сретеновићу јавља се нешто чега пре тога код њега није било: јавља се нагон за уништењем противника. То је приметио и Љубин тренер у војсци, капетан Зорић. Он то Љуби и каже: „Ја, Љубо, не желим да будем тренер нити некоме ко би могао да буде убијен нити, пак, некоме ко би могао да убије. Не зато што се бојим таквог ризика у боксу; јер у њему такав ризик свакако постоји. Него зато што не желим да учествујем у припремама за тако нешто. Ти, рецимо, последњих месеци, такорећи не силазиш са џака. Можда грешим, али никако не бих хтео да себи пребацујем да сам на било који начин у томе помогао“ (стр. 108, издање Матице српске, 1990). Тај исказ честитог тренера показује етичке границе у борби за савладавање пртивника. Ситуације из живота које приповедач романа приказује, сугерирају сазнање да таквих етичких ставова према противницима у животу нема. У роману су приказане и две посебне туче: једна између Суље милиционера и Столета Апаша, а друга између Апаша и Љубе Врапчета. И у првој и у другој противници су ишли скоро до краја. Суља и Апаш, после туче, више никад нису били као пре ње, обојица су били физички упропа-

шћени. Тучу са Љубом Столе није преживео, и физички је морао да умре. Али је, на други начин, ни Љуба није преживео: морао је да бежи у емиграцију, прво у Немачку па у Шведску. И он се преселио у други живот, тамо где ће моћи да вегетира само физички. Ни судбина учесника у идеолошком сукобу није била битно другачија: из те туче ниједна страна није изашла као апсолутни победник.

На посредном начину означавања граде се и дуги ефекти Михаиловићевог романа. Шведска, у којој Љуб живи у тренутку кад приповеда роман, није само тачка гледишта са које приповедач гледа на збивања у Југославији. То је и земља са којом он Југославију имплицитно пореди. По детаљима које износи о њој, све су предности на њеној страни, сем једне једине: што је Југославија Љубина отаџбина и што се она не може ничим заменити. Љуба је избегао казну због туче са Апашем која је по овога имала трагичне последице. Али није избегао и казну уопште: у Шведској, далекој и богатој земљи, он не живи аутентичним животом. Аутентичан, прави живот, Љуба је имао само у Београду, на Душановцу, у својој средини, у домовини. У Шведској, међутим, таквог живота за њега нема. Тамо је он стекао породицу, оженио се једном ћопавом девојком са ванбрачним дететом. Као што му је нова отаџбина сурогат за праву отаџбину, тако је и породица коју је тамо стекао нешто што само личи на праву породицу. Прича Љуба: „Волимо се ја и моја Инге. Истина не онако као да нам је осамнаест или двадесет. Али – волимо се. Помало као другари. Помало као инвалиди. Али волимо се. И не причамо много о томе“ (9). Љуба је прихватио њеног сина Арнеа; и мали Арне је прихватио свог очуха. Сви троје су постали тако Швеђани и Југословени. Али та породица се тешко може поредити са оном Љубином из младости. Ова је само сенка оне породице: мислима, душом, Љуба и у Шведској живи са својима на некадашњем Душановцу. Кад приказје топлину домаћег огњишта, кад приказује хладноћу новог дома (ком нема шта да приговори) приповдач романа посредно означава оно што га је у ситуацију неаутентичности довело: означава историјске догађаје који су, такође, посредно од њега учиниле емигранта, а отаџбину

недосижним сном. Прихвативши, као излаз, статус политичког емигранта, Љуба своју отаџбину не може да посети; може да је види само преко границе. Та граница, идеолошка и психичка, јесте и симболичка граница: одваја га од онога што је хтео и могао у животу да буде. А та граница свакако иде на терет режима у земљи и њеног идеолошког мита.

У роману Драгослава Михаиловића нису ни непосредна означавања сасвим изостављена. Боксер Љуба Сретеновић има смелости да каже председнику свога клуба, Радничког, Перишићу, народном херојy: иста сте ви, Стари, говна“ (54). Перишић има личне стрпљивости и снаге да ту оптужбу отрпи. Али та места означене оптужбе на рачун сила репресије далеко су мање снажна од оних која су посрдно означена. А приповедач романа је градио текст тако да је остављао велики простор за места неодређености, тј. за она места која су читаоцима препуштена да их попуни асоцијативним путем: ослањајући се на паралеле које се асоцијативним путем успостављају унутар текста и на паралеле које се успостављају у односу чињеница текста и чињеница контекста.

Роман *Кад су цветале тикве* живеће сигурно као једна од најупечатљивија прича о времену борбе са Информбироом. О самом том сукобу у роману се готово и не говори. Читалац који би, евентулно, нешто хтео из овог романа да сазна о природи тога сукоба, био би разочаран: готово никакве релевантне чињенице се о сукобу не наводе. Не наводе се ни чињенице које би негирале наш највећи идеолошки мит. Па ипак, Михаиловићев роман је велика и дубока деконструкција нашег основног идеолошког мита о 1948. Негативан став према том југословенском комунистичком миту бесумњеје у роману присутан, али он је комуниciран на неухватљив начин. Приповедач тај мит нигде експлицитно не критикује, али га критикује имплицитно, свиме што је као приповедач и сведок имао да каже.

Према нашем идеолошком миту Михаиловићев роман се посредно одредио још на један начин: језиком. И по томе се овај роман разликује од већине других романа о теми Информбироа. Приповедач романа Љуба Врапче приповеда свој роман језиком

београдског жаргона. Тај језик служи да непосредно изрази лик и дух главног јунака. Својим језиком Љуба Врапче је изражен као младић са душановачких улица. Тим језиком је представљен и његов социјални статус, социјално порекло, образовни ниво, професионална вокација. Драгослав Михаиловић се ту, као и у другим својим текстовима, потврдио као писац који уме да се служи језиком дијалектизама и жаргона. Све те функције језика остварују се непосредно. Али језик овог романа има још јену функцију: да направи дистанцу према језику идеолошког мита. Љуба Врапче не само да не мисли као комуниста било које провенијенције, већ се и не изражава као комуниста. Језик на којем он мисли и приповеда стран је комунистичком језику. Језиком Љубиног, душановачког аргоа, ти ставови се не могу комуницирати; постали би карикатурални. На сличан начин се тим језиком не могу комуницирати ни други идеолошки ставови, па ни ставови цркве. Језик аргоа, као језик ниског стила, не може да обави ону функцију која је препуштена језицима средњег а поготово високог стила. Праву револуционарну патетику, по правилу може да донесе језик високог, тачније: псеудовисоког стила. У односу на такав стил, Љубин језик аргоа представља деструкцију. На том језику готово је немогуће изрећи не само патетичну револуционарну фразу већ ни неку страсну љубавну поруку. Овако, на пример, казује Љуба: „Воло сам, рибе, брате! Пошто сам увече морао да легнем, обично сам их дању водио у шумицу“ (34). Са таквим језиком не може се изразити ни узвишено, ни псеудоузвишно осећање. Њим се може исказати само релативно социјално, интелектуално и духовно сиромаштво; такво сиромаштво је и посредством језика у роману исказано. То сиромаштво постоји паралелно идологизираној свести. На душановачким улицама и игранкама, током романа, не среће се ниједан духовнији говор или духовнији лик. Сви односи међу људима у роману сведени су на елементарне; то су односи родитеља и деце, брата према сестри, међусобни односи браће. Између младића и девојака као да не постоје други односи сем сексуалних. Ти људи мало шта имају да кажу једни другима. Разумевају се више кроз ситуационе контексте. Као да писац романа показује свој

однос према језику као средству завођења, тј. као најефикаснијем средству за „вођење душе речима“. Он као да бежи од језика ко средства идеологизације ка другим облицима комуницирања, ка причи и слици. И писац је, баш као и његов приповедач, остао шкрт на речима. Речима је у роману дато да представе слике, а прави говор препуштен је сликама и причама. Михаиловићев роман од око 160 страна има 24 поглавља; не може се рећи да је распричан. Најкраћи је од свих романа који су написани о теми сукоба са Информбироом, али и један од најсадржајнијих. Садржај је остварен у сликама, у паралелама, у односима елемената.

После романа *Кад су цветале тикве* Драгослав Михаиловић је објавио још два романа: *Петријин венац* (1984) и *Чизмаши* (1984). Оба романа, писана о сличним темама и сличним језицима, постигла су значајне успех код публике; други је награђен и НИН-овом наградом. Ипак, они нису постигли (ни могли да постигну) учинак првог и најкраћег Михаиловићевог романа. Тај први роман је у себио највише сажео истине и пројекције о времену велике послератне патње и о нашем главном идеолошком миту.

ПРОЦЕСИ СТВАРАЊА

АЛЕКСАНДАР ТИШМА: СТРУКТУРАЛИЗАЦИЈА И ДЕСТРУКТУРАЛИЗАЦИЈА НА ДЕЛУ

Позната Гетеова изрека: „Сва моја дела фрагменти су једне велике исповести“ сигурно се не мора односити на сваког писца. Али се она у великој мери може односити на дело Александра Тишме.

Дела Александра Тишме, које је Нолит објавио 1980. садржала су шест књига: три до тада изашла романа (*За црном девојком*, 1969, *Књигу о Бламу*, 1972, и *Употреба човека*, 1975) и три збирке приповедака (*Без крика, Повратак миру* и *Школа безбижништва)*. Та *Дела* су, у стари, представљала само избор из пишчевог опуса. Од збирки приповедака само је једна, *Школа безбожништва,* остала идентична првом издању (1978). Остале две збирке састављене су од приповедака које су раније биле објављиване у збиркама *Кривице* (1962), *Насиље* (1965) *Повратак миру* (1977). Из *Дела* је издавач изоставио збирке песама *Насељени свет* (1956) и *Крчма* (1961), књигу путописа *Другде* (1969, драме *Цена лажи* (1953) и *Јелена Гаванска* (1958) као и есеје и критике које је Тишма повремено објављивао.

После *Дела* из 1980. Тишма је објавио још три романа: *Бегунци* (1981), *Вере и заверe* (1983) и *Капо* (1987). Два последња романа издавач је прикључио *Делима,* тако да она сада садрже пет романа и три збирке приповедака. Роман *Бегунци*, који се, по белешци аутора, дуго писцу није „давао“, примљен је у јавности као промашај. Љиљана Шоп је, на пример, поводом тог романа написала да је он тек бледа сенка у односу на друге приповедачеве творевине. Тишмина *Дела*, представљена у избору од осам књига, тако, не садрже ни близу све активности у којима се њихов аутор огледао. Али садрже оно у чему је највише успео. Тишма се највише потврдио као приповедач и романсијер.

Тишмино укупно прозно дело има и своју главну тему. То су рат-и-мир у последњих педесетак година на нашим панонским просторима виђени кроз искуства и судбине људи разних националности, махом Срба и Јевреја. У оквиру те главне теме испољили су се и неки мотиви који карактеришу Тишмин прозни свет. То су: секс, насиље, осећање кривице, трагање за вредностима, брачна неверства и употреба човека.

Овај писац користи скоро подједнако два основна модела приповедања: 1. *нарацију* (приповедање и опис) на начин карактеристичан за традиционалну, превасходно за реалистичку прозу, и 2. *дискурс,* карактеристичан за модерну прозу. Он користи и модел приповедања у првом и модел приповедања у трећем лицу. Али веома често налази и „средње“ решење. Значи: комбинује приповедање у трећем и приповедање у првом лицу. Чини то обично тако што, приповедајући у трећем лицу, на збивања гледа очима главних јунака.

Тишмина прозна дела могу се читати и појединачно, према слободном читалачком интересовању. Ако се, међутим, хоће да сагледа његов опус у целини, потребно је доћи до логоса који ту целину повезује и обједињује. У томе је логосу и кључ за његово потпуније разумевање. До овог логоса најлакше се може доћи ако се прати израстање и формирање Тишминог прозног опуса.

Родно место Тишминог прозног опуса јесте његова прва збирка приповедака *Кривице* из 1962. Ова књига садржи укупно једанаест приповедака. Најранија је у њој приповетка *Ибикина кућа* (1953). Још са елементима почетништва, у трећем лицу, она приповеда о једној новосадској јавној кући, њеној власници Ибики, и њеним посетиоцима у годинама око Другог светског рата. У њој је писац одмах учинио присутним више својих мотива: пре свега секс, а с тим у природној вези и брачна неверства. А упоредо с њима и трагање за вредностима и насиље.

Највредније је у збирци, међутим, приповетка *Концерт*. Супротна је по свему *Ибикиној кући*. Кроз интроспекцију и ре-

троспекцију, она доноси размишљања једног професора на концерту свог старог пријатеља. Прича је саопштена у виду дискурса, чистије него што ће икад касније Тишма учинити. Главни јунак те приповетке је најинтелектуалнији Тишмин јунак уопште. Та антологијска приповетка сведочи о пишчевој моћи бављења интелектуалним темама. Утолико је посебнија уколико Тишма то чини на примерен начин – што је он касније углавном запоставио.

Приповетка *Без крика*, насупрот, карактеристична је по томе што ће наговестити и отворити Тишмину најпродуктивнију тему: ратно насиље. Не желећи да оде на официјелну свечаност на гробљу, приповедач приче, на новосадској плажи, у сунчаном дану, размишља о покољу који су фашисти извршили над невиним Новосађанима, Србима и Јеврејима, у зиму 1942. Приповетка са мотивом кривице, претходи роману *Књига о Бламу*, као што је и тачка гледишта приповедача приповетке блиска тачки гледишта главног јунака овог романа.

Гледане са раздаљине од четврт века, *Кривице* се указују као збирка у којој се њен писац тражио и огледао у разним правцима. Вреди у њој обратити пажњу и на приповетку која се зове *На краткој вожњи.*Она доноси психолошки изнијансирану слику понашања једног младог брачног пара и њихове околине на броду. Слика је овеђ мирнодопска, лишена насиља. Ни ту могућност писац касније није много развијао. Од ње је, у збирци, на пример, мање вредна приповетка која се зове *Целог себе*. У њој се говори о једном несрећнику, незадовољених амбиција, који после животног неуспеха прво убија жену, па онда и себе. Али ће се тема те приповетке показати као продуктивна. Њен доминатни мотив, насиље, постаће и доминантан мотив следеће Тишмине збирке приповедака, збирке *Насиље*.

Све до *Насиља* Тишма је свој прозни свет тражио и обликовао у разним правцима, опробавајући разне модусе приповедања и обрађујући разне мотиве. У збирци *Насиље* писац је редуковао више раније испољених могућности и концентрисао се на главни мотив: насиље. Збирка садржи пет приповедака, *Прво,*

Друго, Треће, Четврто, Пето. Оне су бројевима везани за наслов целе књиге. У свакој од њих испричано је по једно насиље које се завршава убиством. Књига је, дакле, тематски јединственија од претходне, тежи ка чвршћем повезивању приповедака. Уједначенија је и по нивоу; представља писца који се више не тражи у разним смеровима, већ који је нашао један одређени смер. У књизи се посебно развија пишчева склоност ка социјалном и психолошком. Корене насиља он налази у социјалним условима, али сам чин насиља открива на психолошком плану. Таква усмереност Тишмине прозе већ је издваја од „стандарда" у литератури тих година. Бавећи се савременим животом малих људи, са наглашеним животним проблемима, Тишма је постао један од првих репрезентаната „стварносне прозе" код нас. То значи: једног вала који ће захватити и друге писце: Драгослава Михаиловића, Видосава Стевановића, Живојина Павловића, Милисава Савића итд.

Збирка *Насиље*, међутим, није у свему доносила напредак у пишчевом развоју: у њој, такорећи, више нема ни трага од писца *Концерта* или *Без крика*: интелектуалне преокупације његових јунака су сасвим редуковане. Јавила се, супротно томе, наглашена потреба да се приказују јунаци из полусвета, чак и да се свака од приказаних људских драма доследно заврши насиљем или убиством. Срећом, инсистирање на насиљу није се задржало само на спољашњем приказивању догађаја; јунаци који врше насиље у приповеткама чине то из потребе да одбране властите вредности; свако од њих има потребе да буде вољен и цењен од ближњих, од партнера; кад у томе бивају ускраћени, посежу, у афекту, за туђим животом. Збирка говори, дакле, и о насиљима и вредностима; по томе је везана и за смер „стварносне прозе" и за универзалне проблеме литературе.

Трагање за вредношћу основни је мотив Тишминог првог романа *За црном девојком.* Приповедач романа, дописник једног београдског дневног листа из Суботице, на службеном путу у Сенти, у кафани, заједно са случајним сапутником, упознао је две девојке, једну плаву, која му се више свидела, и једну

црну, Марију. Пошто је његов сапутник „освојио“ плаву девојку, Каћу, приповедач романа, чије се име не зна, јер говори у првом лицу, морао је да спава са Маријом. Неочекивано, Марија га је те ноћи изузетно сексуално задовољила и побудила у њему жељу да је поново сретне. Четири дугачке главе романа говоре о четири његова доласка у Сенту и о трагањима за Маријом, а, истовремено, о четири сусрета са Каћом. У роману нема ни рата ни насиља, ни осећања кривице: у први план је избио мотив трагања за нечим изузетно вредним. То трагање за једном женом, по основном мотиву, подсећа на Андрићеву приповетку *Јелена, жена које нема.* Али су код Тишме сцене дате натуралистички, а основни јунаков порив приказан као сексуални а не духовни. Према садржају и наративној структури роман је кратак (а могао је бити још краћи), такорећи на граници је приповетке и романа: поседује трагање за аутентичним вредностима, што је по Лукачу дефиниција романа. У односу на збирку приповедака *Насиље* роман је отишао корак даље у смеру још чвршћег организовања дела. У њему је учињен скок од циклуса приповетке ка роману. Избор главног мотива романа учинио је, међутим, да из приповедне структуре изостану и неки важни моменти из *Кривица*, па и сам доминантни мотив претходне збирке: насиље.

Прави скок ка роману као сложеној приповедној стркутури Тишма ће учинити тек у *Књизи о Бламу*. Тај скок се најбоље можда може објаснити Ричардсовом идејом о поезији (литератури, уметности) као систематизацији порива. По тој идеји успешно уметничко дело се ствара систематизацијом порива, а сама систематизација се врши укључивањем и искључивањем порива. По Ричардсовој психолошкој теорији вредности, вреднија су она литерарна дела која могу да укључе више порива. У првим Тишминим прозним делима испољили су се готово сви његови главни мотиви. У *Кривицама* они су се испољили у више различитих приповедака, дакле на несистематизован начин. У *Насиљу* и у роману *За црном девојком* дошло је до редуковања (искључивања) неких мотива и до структурализације прозне материје око посебних мотива. Резултат тога поступка била је чистија приповедна форма, али и осиромашење у мотивима. Тек је

Књига о Бламу успела да испољене мотиве из *Кривица* организује кроз сложену романескну структуру. Писац је, практично, до свог другог по реду романа морао да прође доста дуг, али темељан, пут обликовања литерарне грађе. Роман и приповетка се, у његовом случају, разликују по томе колико су и каквих мотива обухватили. На путу израстања у романсијера Тишма је прво имао једну збирку богату мотивима, али у расутом стању (*Кривиће*), па збирку, у ствари циклус приповедака, чврсто организовану око мотива насиља (*Насиље*), па роман који је израстао из дуже приповетке (*За црном девојком*), и тек најзад несумњиви роман: *Књигу о Бламу.*

У *Књизи о Бламу* нашло се више раније обрађиваних мотива. У њој се, на више места говори о сексуалним искуствима и везама Мирослава Блама, главног јунака романа. Секс, као један од главних мотива, везује тај роман за Ибикину кућу, али и за све друге касније настале романе. Брачна неверства Мирослављевих родитеља, и касније неверство његове жене, такође везују тај роман за *Употребу човека*, а поготово за *Вере и завере* у којем је то главни митив. Мотив насиља у *Књизи о Бламу* добија коначно најчешћи облик за све касније Тишмине приповетке и романе. Највиши могући облик насиља јавља се у доба рата, посебно као насиље над припадницима српског и јеврејског народа. Приповедач романа није пропустио да опише неке видове насиља које су партизани концем рата вршили над сарадницима окупатора.

Мирослав Блам, кроз чије се виђење одвија прича романа, један је од ретких преживелих новосадских Јевреја. Са осећањем кривице он трага за истином о својим родитељима, за истином о неверству своје жене, за Кочишем коме су Бламови родитељи вероватно поверили, пред одлазак у логор, нешто од свог наследства. Мирослав Блам је и сам, од спољних околности, употребљен човек: живи живот који су му други наметнули. Збиром обрађених мотива представља цео један свет који је добио конкретне и просторне и временске димензије. Главна радња романа се одвија у Новом Саду у годинама око Другог светског рата. И простор и време су се показали као довољно широ-

ки да се у њима синтетизује свет већ раније наговештених и обрађених мотива.

За органитзацију садржаја романа писац је применио сложене модусе и технике приповедања. Роман је приповедан у трећем лицу, речима тзв. „објективног приповедача“. Али су сва збивања и виђења догађаја дата кроз свест главног јунака, Мирослава Блама. У роману су се, тако, сјединили приповедање карактеристично за *Насиље* и оно карактеристично за роман *За црном девојком*; сјединили су се модус нарације и модус приповедног дискурса; у изношењу виђења света користи се интроспекција и ретроспекција; мешају се садашње и прошло време. Приповедачки поступак романа је одвећ наглашен. Да би могао да прати збивања у времену садашњем и у временима прошлим, писац је морао да одвоји фабулу од сижеа. Роман је издељен на дванаест глава, а свака глава на још понеколико поглавља од по 2-5 страница.

Спознајна страна романа предодређена је природом главног јунака. Тачка гледишта Мирослава Блама може да подсети на на тачку гледишта професора из *Концерта*. Али Мирослав Блам је, по ономе шта мисли и како се понаша, много мање сложена личност од професора. Пошто су сва збивања романа морала да буду примерена природи његове свести, онда су из структурализације романа искључени мотиви који се у тај оквир не могу природно да уклопе. Кад се, на пример, Мирослав Блам, при крају романа, нађе у синагоги и почне да размишља о прошлости, његове мисли не сежу дубоко, јер оне његовом лику не би пристајале. Иако је роман, преламањем звивања кроз свест главног јунака оставио довољно места за дискурс о многим темама, сам дискурс је морао да остане ограничен природом главног јунака. Роман је од раније испољених мотива овог писца многе укључио, али понеке и искључио. Закон структурализације деловао је стриктно: да би био кохерентан, роман је изоставио неке раније пишчеве преокупације.

Следећи Тишмин роман, *Употреба човека*, обрадио је још једном практично све основне мотиве из *Књиге о Бламу*.

Промене су се збиле пре свега у техници приповедања и приказаном предметном свету, највише у јунацима.

Техника приповедања у *Употреби човека* много је једноставнија него у претходном роману. Фабула и сиже су скоро стопљени; нарација је у пуном смислу потиснула дискурс; у приповедању скоро да и нема ретроспекције и интроспекције. Збивања се причају у трећем лицу; свевидећи приповедач види и оно што се збива у самим јунацима.

Супротно од тога, предметни свет романа је много сложенији. Употреба човека има не једног него четири главна јунака. То су Госпођица, тј. Ана Дрентвеншек, која је уочи рата давала приватне часове немачког језика и из тога се издржавала, и три њена ученика: Вера Кронер, Јеврејка, и два младића, Србина: Средоје Лазукић и Милинко Божић. Пратећи судбине сваког од тих јунака роман је донео и многе друге ликове са којима су они живели и сретали се.

Време романа остало је исто као и у претходном: то су године око Другог светског рата. Али је простор постао много шири. И у овом роману главна збивања дешавају се у Новом Саду. Пратећи, међутим, судбину Госпођице, роман је морао да говори нешто и о Словенији, Загребу и Загорју откуда је она дошла. Пратећи судбину Средоја Лазукића роман је, трагом његовог кретања, радњу водио у Београд, Србију, а затим, од његовог ступања у партизане водио га је све до Марибора одакле ће се коначно вратити у Нови Сад; пратећи судбину Вере Кронер роман нас је водио у Немачку, у логор, а после рата, трагом судбине њене мајке Терезе, опет у Немачку у послератне просперитетне године.

Роман *Употреба човека,* по садржајној структури, богатији је од претходног, *Књиге о Бламу.* Преокупација сексом у њему је више наглашена него у другим Тишминим романима. За време кратког боравка у Београду у току рата и службовања у полицији, сексуалним уживањима одавао се Средоје Лазукић; после је то чинио у време боравка у Марибору где је ослобођење дочекао као партизански официр. Вера Кронер је, у логору, у Немачкој, доспела у кућу за уживање немачких војника; после

рата се у Новом Саду почела проституисати; најзад се нашла са Средојем и последње сцене романа говоре о њиховим сексуалним односима. Секс је овде тематизован као потиснуто осећање страха.

И у овом роману, као и у претходном, има много насиља, нарочито у ратним сценама и у приказивању судбина Верних најближих; има и осећања кривице међу онима који су избегли смрт и успели да савладају страхоте рата. Има и трагања за смислом живота у свету у којем је човек најчешће од историјских збивања употребљен и одбачен.

Приказом предратних, ратних и поратних година, помоћу више јунака и преко више приказаних средина, приповедач је остварио садржајно богатији свет. По садржајности, тј. по количини уметничких информација које је донео, то је неоспорно најбогатији Тишмин роман. Али у структурализацији мотива и тај роман није отишао даље од *Књиге о Бламу*. Иако роман о градским људима, ни он нема заправо ниједног приказаног интелектуалца. У пишчевом свету једноставно нема места за такве јунаке; они у њему не могу да опстану. Средојев отац, адвокат, веома рано је ишчезао из збивања романа. Од ученика Ане Дрентвеншек највише могућности да се развије у интелектуалца имао је Милинко Божић. Али он је као младић отишао у партизане и тамо доживео стравичну трагедију: изгубио је, у некој експлозији, и руке и ноге, и очи и моћ говора. Таква судбина овог јунака није га задесила случајно. Да би збивања и односе у роману учинио што кохерентнијим, приповедач је морао да елиминише јунака који би такав склад нарушавао. Да се Милинко Божић у пуном смислу развио у јунака, онако као што су то постали његови јунаци Вера и Средоје, и догађаји у роману би морали да теку другачијим током, роман би морао да нуди и нешто другачију визију од ове коју нуди. Једр по замисли писца само духовно и морално слабе личности могле су од животних околности да буду сасвим употребљене. Јунаци Тишминих прозних дела нису тзв. мали људи који у литератури понекад израстају у праве моралне горостасе, већ су слаби људи. Тишмин приповедачки свет је, другим речима, насељен слабим људима, онима

који се могу и који се дају употребити. У роману је, на пример, донет и дневник Ане Дрентвеншек. Цитирање дневника ове јунакиње била је прилика да се у роману развије дискурс на рачун приповедања. На тај начин је, у принципу, било могуће да се оствари интелектуална димензија романа. Али се томе испречавала чињеница што дневник Ане Дрентвеншек заиста постоји и што његове интелектуалне димензије нису велике. Писац књиге се задовољио да заиста цитира само постојећи текст. Овај текст је затим поклонио Рукописном одељењу Матице српске где се и данас чува. Али баш и сам избор управо таквог дневника, и од такве личности као што је стварно била Госпођица, говори нешто о пишчевом опредељењу да у роману структурализацијом обухвати само неке људске димензије, а да друге из романескне структурализације једноставно искључи. Тако је добио кохерентно дело. Ради тог добитка ипак је понешто жртвовао.

После *Употребе чоека,* седамдесетих година, Тишма је остварио још један изузетан домет: збирку приповедака *Школа безбожништва*. Сем приповетке по којој је добила наслов, збирка садржи још три текста: дакле укупно четири приповетке о четири људске судбине. Две од приповедака говоре о рату. То су *Школа безбожништва* и *Најгора ноћ*. Остале две (*Шенк* и *Стан*) говоре о времену послератном. Радња свих ових приповадака дешава се скоро у исто време и скоро на истом простору на којем се дешава и радња романа *Употреба човека*. Збирка приповедака је – то знамо из интервјуа које је аутор давао новинама – писана с планом. Што значи: није скуп накнадно сабраних приповедака. Управо овај податак може да буде значајан ради поређења са романом *Употреба човека*. У том роману су дате четири испреплетене судбине, у *Школи безбожништва* представљене су четири судбине које међу собом нису повезане. Тај роман и та збирка приповедака су до сада два највиша Тишмина прозна домета у две посебне форме, у приповеци и роману, саткана на углавном истим мотивима. Разлика између велике и мале форме показује се као разлика у количини мотива које оне обухватају. Али се разликује и у степену организованости/повеза-

ности тих мотива. Испада овако: кад се у прозној форми организује мањи број мотива онда настаје приповетка; кад се организује већи број мотива – то води роману. Велика форма, разуме се, тражи помније организовање простора и времена романа, приказивање предметног света, ликова, ситуација, атмосфере, идеја. Ако Тишмин развојни пут у прози пратимо до *Употребе човека,* можемо да закључимо да је тај пут очигледно водио од приповетке ка роману. Односно да је роман настајао на структурализацији приповедачких мотива. *Школа безбожништва* сведочи о другом: свадочи да је после достигнутог врхунца у области романа у пишчевом опусу настао период дезагрегације романа. Оно што је прозни писац имао да каже, могло се ефикасно саопштити и у виду приповедака.

Да се Тишма упоредо носио са двема формама, приповетком и романом, имамо сведочбу и на другој страни. После *Књиге о Бламу*, а пре *Употребе човека,* он је 1973. објавио збирку приповедака *Мртви угао.* Та збирка је у његовом опусу мање важна. Сем већ објављене *Ибикине куће* и и већ објављеног *Концерта* књига је донела и једну не баш много добру приповедачку творевину по којој је и цела књига добила име: *Мртви угао.* Ова приповедна творевина је чинила нешто као синопсис Тишминог следећег романа *Бегунци* (1981). Писац је у белешци уз овај роман напоменуо да је један део романа већ објављен и да му се није дало да склопи роман. Могли смо се уверити да му то ни у другом покушају није успело. После *Употребе човека*, а пре *Школе безбожништва*, Тишма је, такође, објавио још једну збирку приповедака, *Повратак миру* (1977). Али та збирка, састављена од прилога објављиваних годинама по часописима, није била значајан чин у пишчевом развоју или у његовом опусу. Крупнија збивања у његовом литерарном развоју већ су се била одиграла.

Све четири приповетке из *Школе безбожништва* су вредне, а антологијска у најстрожем смислу су *Стан* и *Школа безбожништва*. Оне поседују и посебан интензитет који је карактеристичан за пишчев начин приповедања. Тишма је, такорећи од почетка, од *Кривица,* савладавао списатељски занат. Ви-

дљиво обележје савладаног заната је реченица којом своје прозе обликује. За Тишму је постало карактеристично да увек пише стандардним језиком и стилски чистом реченицом: тешко да ће се у његовим делима наћи понеко место које би се још могло стилски дотерати. Веће или мање интензитете у приповедању он остварује на други начин: самом структуром излагања. У приповеци *Школа безбожништва*, на пример, главни мотив је опет насиље. Овога пута насиље чини мађарски фашиста Дулич, који има и словенске крви, над скојевцем Остојиним, такође полу Мађаром полу Србином. Док Дулич мучи Остојина, он стално мисли на свог сина, што га је оставио код куће, болесног, у грозници, а који је вршњак овог скојевца који му је пао шака. Између људске бриге за сина и нељудског понашања према његовом вршњаку тако се у приповедању стално одржава паралелизам. А на том паралелизму, на том јединству супротности, и гради се интензитет приповетке. У основи исти поступак успостављања паралелизма примењен је и у приповеци *Стан*. Јунак те приповетке, Чаковић, најзад је добио стан преко веза са председником новосадске општине, који је био ратни друг његовог погинулог брата партизана. Али у стану је већ годинама живела његова бивша професорица немачког језика која га је за време рата спасавала... Хумано и нехумано, насиље и осећање кривице, присутно је и у овој приповеци где је човек такође употребљен. Све приповетке *Школе безбожништва* говоре о слабим људима који не могу да се одупру судбини и који не могу да не буду употребљени.

Са *Употребом човека* и *Школом безбожништва* Тишма је био завршио структурализацију својих основних мотива. Његов тематски круг се био склопио и затворио. Да би и даље могао да казује, он је морао или из тог круга да изађе или да направи још неку нову варијацију на исту тему, са истим или сличним мотивима. Три последња романа која је објавио показују да је ипак изабрао лакши пут, тј. да је остао у истом тематском кругу. А то значи: да прави нове варијације на исту тему, односно да се определио да иде утрвеним стазама.

После *Бегунаца* – једне од недонесених варијације на старе теме – дошао је роман *Вере и заверe*. И то је варијација исте теме. Ова варијација се може сматрати углавном успешном, али ипак мање успешном од *Употребе човека*. Мањи домет тога романа може се објаснити најпре мањом количином нових информација које роман пружа на истом простору као и већина Тишминих романа (око 350 страница). *У Верама и заверама* постоје два главна јунака: Сергеј Рудић, редактор забавних романа из Београда, и Инге Шултејс, домаћица из Беча, која је, као и Сергеј и њен муж Балтазар, пре рата рођена у Новом Саду. Пословни сусрет поводом стана Сергејевих родитеља, које је власништво Шултејсових, њих ће довести у везу у родном граду тек у наше време. Свако од то двоје јунака, Инге и Сергеј, имао је дотле своју животну сторију. Њихове животне приповести ће се, за неко време, у Новом Саду и околини испреплести, а после ће све опет морати да се настави по старом: Инге и Сергеј чине два света. Само пишчева завидна вештина успева да од та два света направи један роман, једну приповест, али невеликог уметничког домета.

И последњи Тишмин роман *Капо* из истог је тематског круга. Што значи: да и он представља варијацију на мотиве из претходних романа и приповедака. Срећом, пишчеве варијације су биле овога пута продубљеније него у претходна два романа. У књизи *Капо* мотиви секса, насиља, осећања кривице, трагања за нечим значајним, дакле основни Тишмини мотиви, испољили су се овде на интензивнији начин. То је учињено на сличном броју страна, као и у већини других пишчевих романа, Зато се роман *Капо*, по вредности, приближава најбољем Тишмином роману *Употреба човека.*

Роман је писан у трећем лицу, речима „објективног“ приповедача. Али се у роману на све што се приповеда гледа очима главног јунака романа, Вилка Ламиана. Тишма је и раније, у неким својим прозним делима (на пример у *Књизи о Бламу*) примењивао модус дискурса: Блам је на свет гледао махом кроз интроспекцију и ретроспекцију и на тај начин обезбеђивао увид

у време садашње и време прошло. То исто чини Ламијан у роману *Као*. Али у овој нановијој варијацији писац је за свог главног јунака и за његов дискурс о прошлим и садашњим збивањима нашао посебну тачку гледишта. До овог романа, Тишма је насиље приказивао са становишта објективног приповедача или са становишта жртве. У Вилку Ламиану, бившем капоу из логора Аушвиц, Тишма је нашао истовремено и насилника и жртву. То је и учинило да роман добије и појачану психолошку димензију. Све што се у роману дешава пролази кроз Ламианову свест, све је производ његових посматрања и сећања, његове гриже савести, страха од детекције и затворености пред светом.

Од свих Тишминих јунака Вилко Ламиан је највише злостављан од историје. Родитељи, Јевреји из Бјеловара, превели су га у католичку веру да не би делио судбину Јевреја. Тиме су већ на почетку унели двојни однос у његову личност. Тај двојни однос се испољио у њему за време студија у Загребу. Био се спријатељио са младом Јеврејком, студенткињом. Али је прекинуо да се јавно приказује са њом кад му је један вршњак, кога је претходно идеализао, усташки активиста Габелић, то пребацио. Тајно је потпом с њом имао само сексуалне односе. Настојао је, с друге стране, да има јавну љубавну везу са колегиницом Зитом, Хрватицом из угледне градске куће. После доласка усташа на власт, ни припадност католичкој вери га није спасла Јасеновца. Габелић га је тамо срео, препознао и претукао. Смрти га је спасао један други усташа коме је у замену за живот поклонио гојзерице. Ограбио је некако прилику да се уместо умрлог комунисте Хрвата Александра Фрфе убаци у транспорт за Аушвиц. Тамо је, под новим именом, заправо под именом Фурфа, био капо. Злостављао је друге да би се спасао смрти. Али је чинио и више него што су Немци од њега тражили: за мало хране присиљавао је девојке на сексуални однос с њим. Једна од њих, Јеврејка Хелена Лифка, значила му је више него друге. Живећи после рата у Бања Луци, под својим правим именом, заробљен властитом прошлошћу, већ у позним годинама, дао се у трагање за Хеленом Лифка. Тражио је најпре у Суботици, одакле је дошла у логор, а затим у Загребу где се склонила код рођаке. На-

шао је само њен траг: она је била умрла неколико месеци раније – тако је срачунао – управо кад је он почео да трага за њом.

Фабула и сиже се и у овом роману разликују. Радња романа почиње кад је већ Ламиан наишао на Хеленин траг, кад је већ пронашао кућу у Загребу где се склонила. Прича романа се одвија кроз његове ретроспекције и интроспекције. Све што роман има да исприча протиче кроз свест главног јунака. Читалац је стално вођен очима и речима објективног приповедача.

Тишма је и у овом роману испољио снагу одмереног приповедача. Могло би се чак с правом рећи да је у овом роману дошла до пуног израза лепота његовог приповедања. Као да је аутор свесно тежио да оствари онај бодлеровски модел „естетике ружног“: спој лепе форме и ужасне садржине. Ретко се у литератури може наћи на једном месту толико ужасних сцена насилничког понашања испричаних тако углађеним стилом.

Али ни снага овог романа није само у лепоти приповедања. Она је и у врло вешто примењеним принципима паралелизма у контрастима јунака, ситуација и догађаја. Као што су оне две девојке, за Ламианових студентских дана у Загребу, послужиле да се оцрта његов карактер, на сличан начин, и после рата, у његовом животу постоје две жене: једна са којом живи, Српкиња Станка Бугарин, и једна која му је била добра прилика за женидбу, Јеврејка Еле Коен. Он се борио између њих као између супротних тежњи свог бића. На сличан начин, на принципу контраста, његов карактер су посредно осветљавали и други јунаци. У Јасеновцу су то биле усташе, два антипода, Блажуј и Марчетић, а у Аушвицу, такође антиподи, Рглер и Зомер, или Лина, подводачица, и Хелена Лифка која је била њена жртва. Други јунаци имају функцију да што боље осветле карактер и деловање главног јунака чија је свест поприште збивања у роману. Трагајући, у старости, за Хеленом Лифка, која га је једном сексуално задовољила и заинтересовала, али и са чијом се трагичношћу идентификовао, Ламиан у миру, сасвим обичне ситуације, путем асоцијација, везује за прошлост. Улица, кафана, општински уред, хотел, воз, све су то могли да буду поводи да се она прошлост, чији је Хелена део, поново доживи. Роман *Као* је, бар са

те стране, развијена и обогаћена приповест *За црном девојком*. И у њему има побуде да се трага за неком људском вредношћу. Али се трагање у овом роману одвија у царству ружнога. А то даје својеврсну лепоту овој приповести и наглашено испољава потребу да хуманизмом. Та потреба је посебно истакнута у спремности јунака да се кроз интроспекцију суочи са ружним у своме бићу. Роман *Капо* је чудовишно добро написана књига о ружном и о злу.

„Тишмин поглед на свет је мрачан; а то ће рећи мрачан скоро без премца“, написао је поводом *Вера и завера* Павле Угринов. Приказујући готово у свим романима, и у већини приповедака, рат, насиље, осећање кривице, сексуалне сцене, брачна неверства, слабог и употребљеног, али и употребљивог човека, човека без историјске одговорности, писац је бирао превасходно мотиве који су тако мрачну слику могли и да створе. У Тишминим романима се приказује предратно, ратно и поратно време, а не само доба рата и или доба мира: мир, без присенка рата, у његовим романима је такорећи искључен. У његовим романима, сем оног првог *За црном девојком*, такорећи нигде није помније обрађено нешто супротно од насиља: мотив пријатељства, на пример. Има пуно, понекад и превише сексуалних сцена, али готово да и нема обрађеног мотива љубави. За одређеном женом се и у роману *За црном девојком* и у роману *Капо* стварно трага. Али се то не чини из љубавних побуда, већ из сексуалних и из осећања кривице. Тишмине прозе, уопште, лишене су јаког јунака, или јунака интелектуалца: ако се такви и јаве, они су маргиналне личности. У противном их, због потребе кохеренције приповедања, природна, или насилна, ликвидација одводи са јавне сцене.

На питање Радована Поповића (*Војвођански разговори*, 1981:155): „да ли је живот заиста толико мрачан као што се осећа у Вашој књизи?“ Тишма свој дужи одговор почиње реченицом: „Живот је, по мом осећању, диван“ и наставља у истом духу. Па ипак, вели, да му „не пада на памет да описује лепоту живљења“. Зашто? На то питање, прави одговор, није дао у овом

интервјуу, а колико знам, ни другде. На то питање одговор бисмо могли да тражимо у два смера: у смеру пишчевих личних переокупација, или у смеру општих преокупација и прилика времена у којем живимо.

Свако уношење нових мотива, и за Тишму би, као и за друге писце, значило преструктурализацију прозног света. Ако би се аутор одлучио да приказује јаке јунаке, на пример јунаке испуњене дубоким љубавним импулсима и пријатељским осећањима према другим људима, то би водило ка другачијој пројекцији света, доводило би до остваривања другачије визије од оне која се у његовом опусу изграђује. Чињеница да Тишма лично не види свет онако како га слика и приказује у својим прозним делима, значи да је он одабрао једну могућу пројекцију, једно могуће виђење. Са становишта Ричардсове психолошке теорије вредности могло би се рећи да је Тишма остварио висок уметнички домет структурализујући један круг мотива. Тај домет би свакако био већи да је писац успео да укључи и друге мотиве, поготово оне који су супротни по природи онима које он најчешће користи. Добар пријем на који су Тишмина прозна дела наишла код публике сведоче да јој она нешто значе и да имају шта да читаоцима кажу. Сви основни Тишмини мотиви: насиље, секс, употреба човека, осећање кривице, одвећ су присутни у свету у којем живимо. Нормално је зато што су нашли начина да кореспондирајју са читаоцима.

После Другог светског рата код нас су се променила три главна прозна вала: социјалистички реализам, социјалистички естетизам и стварносна проза. Тишма је био одвећ млад у доба социјалистичког реализма. Прозом се заправо почео интензивније бавити највише у доба „социјалистичког естетизма“. Али је управо тада, међу првима, почео да негује такозвану „стварносну прозу“. Прихвативши ту оријентацију, поштујући у основи њена правила, Тишма је прихватио и њене предности али и њена ограничења. Наша „стварносна проза“ је, како се од ње и могло очекивати, и антиинтелектуално и антиметафизички усмерена: она се по правилу окреће приказивању грубе свакодневне стварности и такозваног малог човека. У том усмеравању ни Тишма

није изузетак у односу на друге писце те оријентације који су нешто млађи од њега. Тишмина је специфичност у томе што је свој груби приповедачки свет превасходно везао за рат. Јер је рат, као основна тема, најбоље омогућавао да се мотиви његових проза кохерентно распореде и преплету у складне целине које су испричаване складним стилом. Све је у тим прозама складно и усклађено: оно што би склад реметило из њих је морало да изостане.

(1988)

Д о д а т а к

СТРУКТУРА МОТИВА РОМАНА „УПОТРЕБА ЧОВЕКА“
(Нолит, 1976)

(I) (7-20)
Госпођица одлази у болницу и умире. Вера Кронер узима њен дневник. Средоје налази дневник. Обогаљен Маринко Божић.

(II) (21-23)
Кућа Лазукићевих. Кућа Кронерових. Кућа Божићевих. Стан Госпођице. Новосадске и беографске кафане. Болница. Логор Освјенцим.

(III) (24-30)
Госпођица. Удаја за Јанеза Дрентвеншека. Њено становање код госпође Ткалец. Долазак у Нови Сад. Јанез. Дневник.

(IV) (31-35)
Немања Лазукић и син му Средоје. Роберт Кронер и Вера. Вера и Средоје уче код Госпођице немачки језик.

(V) (36-38)
Божићи, Лазукићи, Госпођица, Кронерови.

(VI) (39-45)
Олга Херцфелд и њене девојке. Женидба и проблеми Роберта Кронера.

(VII) (46-51)
Средоје Лазукић. Маштање о женама и прва искуства.

(VIII) (52-64)
Учење немачког. Милинко, породица: отац, мати. Тежња ка успеху. Средоје и Вера, блискост испољена на игранци.

(IX) (65-69)
Вера Кронер. Разлике према брату Герхарду.

(X) (70-72)
Тела. Вера, Рената, Роберт Кронерови. Немања Лазукић. Ана Дрентвеншек. Милинко. Миклош Армањи.

(XI) (73-88)
Ренатин брат Септ Ленарт у Новом Саду, код Кронерових.

(XII) (89-104)
Роберт Кронер и Милинко. Разговори у Робертовој библиотеци, Књиге.

(XIII) (105-108)
Улични призори.

(XIV) (109-133)
Кронерови и други. Роберт-Милинко, Вера и Сеп, Герхард-Милинко, Вера-Армањи, Вера-Херберт Арбартзам. Герхардова смрт, Вера-Милинко.

(XV) (134-139)
Смрти природне и насилне. Једна за другом описане су смрти скоро свих главних јунака романа. Слике међусобно неповезане.

(XVI) (140-195)
Повратак Вере Кронер из логора. Комшиница. Трговац Великановић. Мицика. Гордана. Јурковић, затвник, Бернстер. Поновни пут у Немачку. Повратак отуд. Сусрет са Средојем Лазукићем.

(XVII) (196-221)
Рат. Бежанија Лазукића: отац, Средоје, Растко. Шофер Јован. Смрт Расткова. Гостионице, попови итд.

(XVIII) (222-232)
Други одласци од куће. Сеп Ленарт, Реза, Герд; Славица Божић, удата Ђурашковић. Одлазак Кронерових, одлазак Милинка Божића.

(XIX) (233-250)
Вера Кронер, Роберт, Бака – пут у логор. Кућа радости. Ослобођење.

(XX) (251-290)
Средоје и Немања Лазукић. Немања. Односи Кронерових са Валдхајмом. Средојев посао у полицији. Жене. Путовања по Србији. Убиство Валдхајма. Партизан.

(XXI) (291-313)
Госпођичин Дневник.

(XXII) (314-333)
Средојев боравак као официра у Марибору. Љубавне авантуре. Избијање резолуције Информбироа. Средојеви проблеми. Женидба, брачни проблеми.

(XXIII) (334-345)
Средојев долазак у Нови Сад. Налажење Госпођичиног дневника.

РОМАНИ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА У СВЕТЛУ ИНТЕРТЕКСТОВНИХ НАДОВЕЗИВАЊА

Миодрага Булатовић тешко је сврстати међу писце романа о револуцији. Од шест ромна које је објавио, он се револуције дотиче, практично, само у два романа, оба настала шездесетих година: *Херој на магарцу* (1967) и *Рат је био бољи* (1968). Али и у тим романима револуција је присутна на посебан начин: њихови главни јунаци, носиоци збивања, којима је посвећена главна пажња, стајали су револуцији насупрот; ти су романи антиратни. У два последња романа: *Људи са четири прста* (1975) и *Gullo Gullo* (1982) Булатовић се бави превасходно савременим тероризмом на Западу. Међу терористима, нарочито у првом од та два романа, срећу се и људи нашег порекла. Неки од њих имају везе са снагама контрреволуције из редова послератне емиграције. Рат и револуција још су најмање присутни у прва два Булатовићева романа: *Вук и звоно* (1958) и *Црвени петао лети према небу* (1960); оба су посвећена послератном животу. Ратом и револуцијом Булатовић се бавио у неким приповеткама из своје прве књиге *Ђаволи долазе* (1955). Та књига с може сматрати исходиштем за све касније Булатовићеве теме: у њој су зачеци писања и о мирнодопским темма, и о рату и насиљу.

Од свих Булатовићевих романа најмање непосредних додира са ратом и револуцијом има у роману *Црвени петао лети према небу.* Тамо се ни рат ни зарађене војске у њему скоро и не помињу. *Црвени петао* је један од најбољих Булатовићевих романа: са њим се, по вредности, пореде обично још само *Херој на магарцу* и *Људи са четири прста* који такође могу да представе два посве другачија Булатовићева тематска исказивања. Па ипак се роман *Црвени петао лети према небу* не може одвајати од наше литературе о рату и револуцији. Он се најбоље може са-

гледавати, у ствари, на фону те литературе, поготово оне која се развијала првих петнаест-двадесет година после рата.

Булатовић се у литератури јавио почетком педесетих година. У то време већ се била афирмисала једна литерарна оријентација која ће касније постати доминантна. Њу су у романима и приповеткама најизразитије представљали Бранко Ћопић, Михаило Лалић, Добрица Ћосић, Оскар Давичо, Антоније Исаковић и други. Ти писци су у Београду представљали један шири ток који је захватио готово све југословенске књижевности. Међу писцима те оријентације сигурно су постојале и знатне разлике. Те разлике су се највише испољиле приликом оснивања и првих година деловања часописа *Дело* и *Савременик*. И један и други часопис заговарали су посебан литерарни приступ: тзв. модернисти, окупљени око *Дела*, заговарали су савременији израз и више отворености према свету, пре свега према Западу; други, тзв. реалисти, око *Савременика*, преферирали су традиционалнији третман. Али међу афирмисаним писцима које су ти часописи окупљали није било и стварно битних разлика у погледима на револуцију. Револуција је за њих изницала из борбе добра против зла, светла против таме, човечности против рашчовечења. Главна борба међу нашим писцима о револуцији тицала се односа према црно-белом сликању ратних збивања. Једни су пристајали на црно-бело сликање, други су инсистирали на више прелаза и нијанси. Спор око литерарног поступка, у ствари, није био спор око генералног односа према револуцији, већ спор око убедљивости њеног приказивања. То је, из једне шире временске перспективе, био спор око варијанти једног, у основи истог, заједничког става према револуцији. Ревоуција је, по свима њима, доносила спас, била је обећање спаса: нешто за што се вредело борити, ангажовати све своје снаге.

У односу према писцима учесницима у револуцији и њених описивача и приказивача, Булатовићева литерарна појава је нова и интересантна. Булатовић, већ на самом почетку, у својој првој књизи *Ђаволи долазе*, није прихватао готово ништа што су они нудили: није прихватао њихове „реалистичке“ (црно-беле) нити „модернистичке“ (сложеније) приказе ратне стварности;

није прихватао њихов литерарни поступак нити њихов систем вредности. Није, у ствари, прихватао ни њихов систем виђења ни изражавања. Он је у својој литерарној авантури нудио нешто друго. И то друго, ново и необично, јавило се већ у његовој првој књизи *Ђаволи долазе*. Насловом и садржајем она је деловала изазовно. Кад се појавила, Велибор Глигорић, уредник *Савременика*, представник предратне леве, социјалне оријентације у литератури, објавио је у свом часопису критику под насловом *Туђе* (1956/4): оштро и с ниподаштавањем је критиковао долазећег писца. Булатовићева каснија литерарна судбина показала је да Глигорић није био у праву. Булатовић је постао један од наших најпревођнијих и најчитанијих писаца: учинио је много да наша литература продре у свет и стекне међународни углед. Критичарева дијагноза ипак није била посве нетачна: млади писац је својом литерарном појавом доносио нешто „туђе“ у односу на постојећу литературу код нас. Глигорић је могао да критикује Давича, Вуча, Ћосића, али не и с разлогом да их назива „туђима“.

ДЕСИМБОЛИЗАЦИЈА И СИМБОЛИЗАЦИЈА У РОМАНУ „ЦРВЕНИ ПЕТАО ЛЕТИ ПРЕМА НЕБУ“

Булатовић није сигурно једини који је у то време оштрих полемика проглашаван туђим. Слично је било и са песницима Васком Попом и Миодрагом Павловићем; у литерарне полемике се често уносио и политички тон. Педесетих година настала је у нашој литератури једна посебна појава коју је Света Лукић касније назвао „социјалистички естетизам“. Писци, поготово они који нису учествовали у револуцији, окретали су се себи ближим темама, али су се окретали и од актуелне друштвене стварности, неговали су „чисту“ литературу. Тако је једно време, у прва два своја романа, у *Вуку и звону* и у *Црвеном петлу,* чинио и Булатовић: оба та његов романа спадају у „социјалистички естетизам“. Роман *Црвени петао лети пема небу* вероватно би се

могао узети као најбољи представник „социјалистичког естетизма“. Самим тим он представља и један вид односа према теми револуције у литератури. Он ту тему заобилази, мада према њој није равнодушан. Реагујући имплицитно на литературу о револуцији писаца претходне генерације, тај роман се и сам, посредно, на негативан начин, укључује у ту тему.

Посредно укључивање тог романа у литературу о револуцији треба схватити у контексту литерарног тренутка у којем се јавио. Роман младог Булатовића никао је из имплицитно негативног односа према главном тренду у нашој литератури који су тада чинили наши најистакнутији послератни писци. Његов социјалистички естетизам, његови јунци и њихове животне преокупације, њихов систем вредности, јесу негација јунака и збивања главног тренда српске и југословенске књижевности која је била преокупирана превасходно ратом и револуцијом. Језиком савременог проучавања књижевности могло би се рећи да се Булатовићев роман интертекстовно надовезује на роман претходника и то на негативан начин.

Већ је и тема Булатовићевог романа у супротности са темама романа његових значајних претходника. Збивање се у његовом роману одвија у једно неважно време: у време, по неким знацима, послератно, али по ванвремености збивања, скоро неисторијско. Његови јунаци немају да обаве значајне историјске задатке. Они нису никоме потребни, сем евентуално својим најближим. Њих не раздваја никакав унапред и ван њих дати смисао. Не ослањају се ни на цркву ни на Партију, нити на неку формулисану идологију: препуштени себи и свом трајању, они свој живот носе само у тренутку док живе; не опседа их ни прошлост ни будућност; не опседају их велике људске теме и драме, нити животне дилеме. Па ипак, они су људска бића, са општечовчанским у себи.

Роман је сав причан у сликама. У првој слици се показује Луда Мара у некаквом пољу. Касније ћемо сазнати да се радња романа збива у неком селу близу Бијелог Поља. Затим се у истом том пољу приказују два човека, Петар и Јован. Из њиховог разговора и понашања разазнаћемо да су вероватно скитни-

це. Али су они у социјалном смислу неодређени, чак нису ни индивидуализовани: онај који се зове Петар могао би се звати и Јован и обратно: разлике међу њим као статистима скоро да и нема. Нешто су веће разлике између двојице следећих ликова који се приказују: између Срећка и Исмета који носе, у бели чаршав умотано, неко умрло женско чељаде да га сахране на муслиманском гробљу. Приповедач романа, са неке висине, има преглед збивања која се у пољу дешавају. Нису узалуд критичари (нпр. Јеремић) Булатовића доводили у везу с Бројгелом, Бошом или Шагалом: његови предели изгледају као на Бројгловим сликама. Али то су живе слике, покретне, које приповедач романа, једну по једну, оживљава градећи преглед целине. У следећој слици, на пример, приповедач романа приказује Мухарема, младића који с петлом у наручју иде у Бијело Поље на пијацу; невоља га је натерала да прода и тог петла, такорећи све што има. Као и претходни јунаци, и Мухарем је приказан споља, у том пољу у којем и за њега има места, али и изнутра, са својим великим дилемама око продаје петла, којег бескрајно жали. Мухарем би за себе да нађе девојку, али то није једноставно: сиромашан је и жгољав, а она која му се свиђа, Иванка, масивна је и из добростојеће куће: ко зна да ли ће је Мухарему дати.

Следећа група слика говори о свадби на том истом пољу које, изгледа, цело може да обухвати само свезнајући и свевидећи приповедач романа. Она, Иванка, за којом Мухарем чезне, управо се удаје за малолетног Кајицу, сина Анђелијиног, синовца Илијиног: тако су се старији договорили. Кајица се у потоку, с децом, игра са рибицама: мисли шта ће да ради с толиком невестом и како су старији према њему неправедни; Иванка види младожењу с децом и такође мисли шта ће да ради с таквим младожењом. Стриц Илија, опседнут потребом за потомством, жели да од Кајице створи мушкарчину и да им Иванка поправи лозу. Он носи један велики грех: на самрти своје жене, која није имала деце, сродио се с малоумном Ницаром да би од ње добио дете. Али пре него што је дете, будући Мухарем, требало да се роди, он је Ницару отерао од себе да се не би посумњало да је дете његово. После, кад је Мухарем, просјачећи с мајком, одрастао, хтео

је, на невешт начин, да му се приближи. Али је Мухарем побегао од њега. Дуго га је после тога Илија тражио по свету и доживљавао разне згоде: наћи Мухарема, надокнадити му оно што му је као отац био дужан, то је био велики Илијин дуг, његова стална опсесија. Трагање за сином у греху, Мухаремом, за сином према којем је и касније чинио грех, велика је опсесија „малог човека“: сав његов животни смисао претворио се потребу да се исправи неправда учињена према Мухарему.

За време свадбе десило се још једно насиље: разуздани сватови су Мухарему одузели петла, хтели су да се поиграју с њиме, али петао им се отргао, побегао прво на сламу, па још даље, па најзад и ка самом небу, све док се није изгубио из вида. Ту негде у последњој четвртини романа су и његове најлепше странице. Онај материјални петао, којег је Мухарем као највише добро, из невоље понео ка пијаци, претворио се у симбол. Младић је све до свадбе имао петла, а после тога га није имао, остао је без њега, понижен, изубијан, остављен у прашини и калу, лишен смисла, лишен свега најпотребнијег.

Имати и немати петла, то постаје животни мисао. То је нешто чега постају свеси и Петар и Јован, скитнице, који не припадају том пределу, који су се у њему случајно затекли.

Ту, при крају књиге, почео се успостављати још један ниво романа. Почевши као роман покретних слика у једном сеоском пејзажу, са јунацима из несвакодневног света, он се при крају преобратио у роман симбличког збивања: петао који лети ка небу напуштао је као дух Мухарема, али је напуштао и све присутне: бар оне две скитнице су јасно осетиле шта значи то кад неко има или нема петла.

Петао у роману тако постаје и главни јунак и главни симбол. Али тај симбол, који је израстао током радње романа, нема затворено, утврђено, унапред дато значење. Његово значење је отворено. Он симболизује нешто што Мухарему, али и Јовану и Петру, а можда и другима, чини егзистенцију смисленом. Имати петла значи имати нешто што даје смисао; немати петла значи немати смисла. Сам петао, као симбол, носи велику меру неодређености значења. Што више постаје симбол, он се утоли-

ко онестварује, па му и значење постаје неодређеније, тј. са широким спектром могућих значења. Он може много шта да симболизује, од мушкости, снаге, вере, љубави, чак и до идеолошких симбола. Он је оно нешто неодређено што носи и ствара смисао; немати то нешто, изгубити то нешто, значи остати без стварног ослонца.

Миодраг Булатовић, разуме се, није први који је у романескно казивање унео симболе. У томе он има велике претходнике: код Американаца у Мелвилу (*Моби Дик*), па онда у Средњој Европи у Кафки, код нас, пре свега, у Андрићу. По избору јунака које слика, његов јунак највише може да подсети на *Божје људе* Боре Стнковића. Али он на њих подсећа по избору амбијента и ликова. Бора Станковић, у *Божјим људима,* ипак остаје у границама реалистичког третирања ликова: не иде ка симболизацима. Ка симболизацијама је ишао Андрић. Он је, у привидно реалистички приказаним ситуацијама, ликовима и догађајима, успевао да протури и симболе. Оно што је за Андрићев роман карактеристично је симбол: ти романи говоре на нивоу симбола, казују симболизацијама.

Булатовићева сродност Иви Андрићу, бар у тој значајној ствари као што су симбол и симболизација, није случајна. И у његовом случају десило се нешто што се, и иначе, по правилу у литератури дешава: у побуни против очева унуци се најчешће наслањају на дедове. Негативно се односећи према литератури својих претходника, генерације Лалића и Ћосића, Булатовић се највише наслонио на литературу њиховог претходника, на литературу постсимболисте Иве Андрића. Но у том повратку ближој литерарној прошлости није био усамљен.

Булатовић генерацијски припада песницма који су 1956. основали неосимблистички покрет (Миљковић, Тимотијевић, Лукић, Данојлић итд.). Потреба тих песника за повратак симболистима истовремено је значила и потребу за дистанцирањем од литературе претходника чије су језгро чинили припадници социјалне литературе и надреалисти.

Булатовићев чин у првим књигама, а посебно у роману *Црвни петао лети према небу,* значајан је с књижевноисторијске

тачке гледишта, као деконструкција или деструктурализација, једног смера наше литературе који се највише потврдио у романима и приповеткама које су се бавиле темама из НОБ-а. Та деструктурализација, односно деконструкција, тицала се превасходно односа према утврђеним симболима. Имплицитно или експлицитно, у тој литератури носиоци добра били су припадници идеологије коју је симболизовала црвена петокрака звезда, који су се борили за социјалистичку револуцију. Таква симболизација, ма колико била црно-бела, ма колико била ретуширањима ублажена, ипак је за нову генерацију послератних писаца могла да буде ограничавајућа, јер је та симболизација била одвећ идеологизирана, могла је пуноправно да важи тек за један свет оштрих ратних деоба, али не и за свет уопште, поготово не за један рурални свет који цивилизација не дотиче.

Булатовићева опоненција литератури претходника одвијала се, прктично, у два основна смера, у правцу дезидеологизације литературе и у правцу десимболизације утврђених симбола. Булатовић је за предмет свог романа изабрао један крајње рурални свет, и свет божјака и скитница, у којем ниједан јунак нема предиспозиције за испољавање одређних и свесно осмишљених идејних ставова. Збивања која су се у том свету могла одвити морала су да буду лишена идејних опредељења. Основне ставове који се тичу смисла егзистенције износи Луда Мара, девојка поремећеног ума и њени ставови морају природно да буду лишени идејног контекста који би њена опредељења доводили у везу са било којом идејном оријентацијом. У монолозима осталих јунака готово да и нема таквих исказа: готово све то идеолошко у њима пребрисано је, изостављено, остављено по страни. Булатовићев социјалистички естетизам испољио се кроз стављање по страни свега што би имало идеолошки смисао, или што би остављало место идеологизацији.

У истом смеру текла је и десимболизација света литературе. Сви значајни, чврсти, непроменљиви симболи, изостали су. У том свету готово да и нема помена партизана ни четника, као ни усташа и њихових симбола, какве имоплицитно или експлицитно срећемо често у делима писаца претходне генерације. Од

свих сталних симбола остала су још једино муслиманска и православна имеа, муслиманска и православна гробља и обичаји. Али су и муслимани и православци међу собом толико повезани и измешани да те симболичке разлике такође ништа не значе, десимболизоване су: главни је људски лик романа Мухарем, у ствари син једног православца, Илије. Верске поделе међу њима су учињене неважним: у први план је морало да избије нешто што је општељудско, заједничко.

Десимболизација идологизораног света у Булатовићевом роману отворила је пут новој симболизацији: симболизацији отворених симбола. У тој пресимболизцији света литерарних средстава израза, на место колективних симбола, унапред утврђених, дошли су индивидуални симболи.Ти симболи могу да постану и општи ако их други усвоје. Петла на почетку романа има само Мухарем; испоставља се, на крају, да свако има свога петла, или да га може имати: остаје ипак нејасно, до краја, шта тај петао може да значи: смисао тог симбола је отворен и свако може да га испуни неким значењем. Самим тим отворене су и његове могућности казивања: отворени симболи дезидеологизованог света имали су и веће комуникационе могућности: Булатовић је био један од првих наших младих пиаца који су озбиљније прекорачили границе нашег језика. Он је у свету приман не само захваљујући својој пословној издавачкој спретности, већ и зато што је доносио један свет отворених људских тема и симбола. Таква врста симбола није се могла затворити само у једне границе: она је, кроз дезидеологизацију, стремила ка општељудском, ка симболизацији нечег општељудског.

Булговић се јавио кад је у свету био у моди егзитенцијализам Сартра и Камија, и кад су се њихови утицаји протезали и до нас. Симблички свет у првим Булатовићевим романима, посебно симболички свет у овом његовом роману, није се одвијао у смеру егзистенцијализма, већ у смеру есенцијализмна: онај симболички петао Мухаремов представља и саму његову есенцију. То је свет којем је есенција потребна и оној двојици скитница, Петру и Јовану; есенција је потребна и Мухаремовом оцу

Илији. Сви истакнутији јунаци романа се отварају есенцијама, живе са отвором есенцијализма у себи.

Дезидеологизација литературе, десимболизација утврђених симбола и истовремена симболизација отворених симбола, није све што је Булатовић ново донео у односу на претходну генерацију наших писаца који су у револуцији видели симбол победе добра над злим. Млади писац Булатовић је, заправо, донео нешто више: промену система вредности и израза. Та промена се огледа у деструктурализацији једног реалистичког света и у структурализацији једног „помереног“, „полуделог“ света. Са променом једног или више битних елеената у систему, природно је да је морао да се промени и систем као целина. Та промена је код Булатовића обухватила језик, језичке симболе и стварност која се приказује. За књижевни језик, за језик поезије и уметнике прозе, важи правило да је конотативан. Конотативност и денотативност језика јесу релативне категорије. Давичов језик у романима јесте конотативан, али је стварност коју он приказује ипак денотирана у основи на реалистички начин. То је, у ствари, препознатљива стварност приказана кроз призму једног нетранспарентног језика. Булатовићев језик – који је такође настао из негативног односа према литератури претходника – за степен је сложенији, чак и кад изгледада је једноставнији. Он јесте денотативан, али је такав према фиктивној стварности; конотативан је према препознатљивој. Речи и ствари су, по правилу, много удаљеније једне од других него код наших послератних писаца које је требало да настави и негира. Деструирајући симболе претходника он је деструирао и свет који они приказују. Од тог деструираног света остали су само елементи. Од тих елемената он је могао да структурира нову стварност, у смеру својих створених симбола. Да би то постигао и језик је морао да буде одвојен од ствари, способан за прекомпоновање ставрности.

Начин Булатовићевог односа према стварности је, у нашој литератури, нов и још увек специфичан. Већ је откривено да његови романи имају сличности са светом карневала, са ренесансном литературм (Рабле), са сликарством ренесансе и барока (Бош, Бројгел). Једна од особина карневалске умтности, присут-

на у делима поменутих умтника, која се састоји у прекомпоновању стварности, дошла је до израза и код Булатовића. Немамо доказе да се он, у младости, смишљено надовезивао на ренесансне уметнике, посебно на карневалску традицију. Булатовић је, међутим, оставио довољно трагова – посебно у роману *Људи са четири прста* – о својој везаности за Достојевског. Велики писац, како је то показао Михил Бахтин у књизи П*роблеми поетике Достојевског*, израстао је из те традиције. Са ослонцем на Достојевског, пре свега, и са негативним односом према литератури претхоника, Бултовић је имао основне елементе да гради свој свет: сличности са претходницима су се затим саме надовезивале.

Романи *Вук и звоно* и *Црвени петао лети према небу* били су једна станица у Булатовићевом развоју.У њима је он стекао и једно посебно драгоцено искуство: способност за радикално преобликовање стварности. У време кад су ти романи настајали код нас се водила велика борба за слободу уметничког стварања. (То значи да су стеге још увек постојале.) Шездесетих година, кад је те борбе било мање, а слободе стварања више, Булатовић се враћа темама са идеолошком подлогом. Али у њихово третирање он ће се упуштати посве друачије од писаца претходне генерације. То ће посебно чинити у својој трећој развојној фази, поготово у роману *Људи са четири прста.* Чиниће то литерарно успешно: његов конотативни литерарни језик, способност за стварање нових литерарних симбола и за компоновање нове ставрности од њених разбијених или новостворених парчади, чинили су његову литературу вредном и занимљивом. У свему је, такорећи, постао различит од својих претходника, сем у једном: ипак није побегао од њиховог усуда, од идеологије у литератури.

ДЕСТРУКРУРАЛИЗАЦИЈА И СТРУКТУРАЛИЗАЦИЈА ЕМПИРИЈСКЕ И ЛИТЕРАРНЕ СТВАРНОСТИ У РОМАНУ-ГРОТЕСКИ „ХЕРОЈ НА МАГАРЦУ“

Роман *Херој на магарцу* отишао је корак даље од *Црвеног петла* у критичком надовезивању на литературу о револуцији. Време рата и револуције он је приказао непосредно, али из другог угла, посве другачијом техником.

Радња овог Булатовићевог романа одвија се у Црној Гори, ратне 1943. године. Његови јунаци су „ослободиоци", тј. италијански официри и војници, њихови сарадници, али и „представници" партизана, дакле све снаге које су заиста постојале у то време и на том подручју. Начин на који роман обрађује ту тему битно је различит од онога што о истој теми можемо да прочитамо у форми историографских и мемоарских списа или стандардних уметничких текстова, романа и приповедака. Разлика потиче отуда што је Бултовић обрадио своју тему у форми гротеске.

Гротска је посебна литерарна форма. Она се може остварити у свим основним литрарним жанровима: и у поезији, и у прози и у драми. Доста је ретка; практично се на прсте могу набројати вредна литерарна дела, бар у мањим литературама, која су у правом смислу гротеске. Код нас је она највише остварена у Домановићевим сатирама (*Мртво море, Данга, Вођа, Страдија*).

Да бисмо гротску ближе представили, добро би било да подсетимо на неколико могућих разврставања (дивизија) унутар литературе. Са тачке гледишта односа према емпиријској стварности, литература се, рецимо, може поделити на реалистичну и фантастичну. Гротеска се, међутим, опире тој подели: она садржи и елементе реалистичне и елементе фантастичне литературе: нуди препознатљиву стварност у фантастичној форми или фантастичну стварност у форми реалистичног приказа. Литература се, такође, може поделити на озбиљну и хумористичну. И таква форма мимоилази гротеску, мада осветљава њену природу: гротески је својствен и хумористички и озбиљан тон. На сличан начин, литература се, у оквиру свих жанрова, може делити на сатиричну и несатиричну. Гротска измиче и тој подели, јер садржи и сатиричне и несатиричне елементе. Од драмских жанрова њој би највише одговарао израз трагикомедија јер садржи елементе и

једне и друге форме, као што може да садржи елементе драме у ужем смислу. Канадски професор Нортроп Фрај има интересантну класификацију жанрова према годишњим добима: мит пролећа – комедија, мит лета – романса, мит јесени – трагедија, мит зиме – сатира. У тој подели нема места за гротску као посебан жанр. Гротеска, међутим, улази у све жанрове: садржи елементе и комедије, и трагедије, и романсе, и сатире. По еластичности и прилагодљивости она се може схватити као најсложенији жанр. Али се не би могло рећи да гротеска настаје једноставним мешањем жанрова. Она пре настаје кроз негацију жанровске ограничености. Јер и гротеска, као и свако литерарно дело, мора да се заснује на кохрентности елемената и односа који је чине.

Међу најзначајнији писце гротски убрајају се Рабле, Свифт, Стерија, Домановић, Кафка, Бекет, Виткијевич. Они су вероватно прибегавали гротески из потребе да кажу сложеније садржине, или бар садржине које се само на тај начин могу саопштити. И Булатовић је, вероватно, из сличних разлога одабрао форму гротеске за садржину коју је имао да саопшти у *Херојy на магарцу*.

Херој на магарцу појавио се досад у две верзије. Те две верзије разликују се по разради детаља и ситуација, по начину презентације ликова и по стилизацији излагања. Детаљнија анализа сигурно би потврдила утисак да се друга верзија романа (1981) може сматрати успелијом од прве (1967): она је, као што обично бива, развила претходно назначене могућности израза. Ове две верзије се отуда могу сматрати и као два нивоа остварења једног истог литерарног задатка. И у првој и у другој верзији *Херој на магарцу* замишљен је као гротеска. У другој је гротеска пуниja садржином и кохерентнија у изразу.

У овом роману један од главних његових јунака, мајор италијанске војске Антонио Педуто, пише ратну хронику под називом *Херој на магарцу*. Главни јунак те хронике је дон Грубан Малић, власник неке колонијалне радње у Бијелом пољу, иначе партизански присталица. У роману, где је све могуће, могуће је и да италијански официр са много симпатије гледа на непријатеље војне силе којој припада. Хроника италијанског офи-

цира ће остати недовршена јер је прекида капитулација Италије и крај присуства италијанске војске у Бијелом Пољу. Булатовићев роман, међутим, довршен је: он рачуна и са том недовршеном хроником и са недовршеним (отвореним) збивањима романа.

Хроника о херојју на магарцу Антонија Педута чини, међутим, само једну и то танку нит романа. У роману се много не говори о ономе што је мајор Педуто у својој хроници записао. Говори се, запрво, о нечем другом: о збивањима у Бијелом Пољу 1943. у којима је један од главних јунака писац хронике Педуто, а још више јунак његове хронике Грубан Малић.

У Булатовићевом роману, далеко више него у делима о истом времену, све што се изриком каже не би требало схватити дословно. Тако је, на пример, и са Бијелим Пољем. Мото романа, који се јавља у другој верзији, и који је исписан на посебној страници, пре прве главе романа, гласи:

> Бијело Поље, које стоји у овој свесци,
> није Бијело Поље с мапе. То је Бијело Поље
> из једне друге типографије, песничке.
> Позорница крвавих збивања, описаних у
> овој хроници, једно друго је Поље, свакако не
> Бијело. Варошици, Пољу на Лиму, која је
> такође из сна и из успомена, додат је придев
> Бијело, сликовитости ради, контраста
> ради, боје ради, не због блаћења, те су сличности
> с градом с карте случајне...

Реалисти су се трудили да створе илузију реалности о оном о чему су приповедали. Писац бурлске, Булатовић, том више не тежи. И у претходном роману *Црвни петао лти према небу*, он је писао о људима и збивањима на истом терену, али тада није имао потребе да се ни читаоцима ни Бијелопољцима извињава што је приказ њихове средине такав. Неадекватност стварног града с мапе, и оног из романа, били су очигледни: Бијело Поље је тамо било узето као имагинарни градић. Истина о њему

није била ни постављена у први план нити доведена у питање. Она је такорећи била сасвим раздвојена од места које се приказује: са њим су могле да буду само мале додирне сродности.

У роману *Херој на магарцу*, међутим, степен сродности са стварним градићем у Црној Гори је наглашен. Али је, с друге стране, чак и вишеструко повећан и степен удаљавања од стварног црногорског града, стварних људи и ситуација. Кореспонднције стварног и нестварног, емпиријског и фантастичног, у роману су много сложеније и дубље.

Гледано са семиолошког становишта, идеал је реалистичке прозе потпуна подударност референта, референције и симбола (у Ричард-Огденовској терминологији). Другим речима, идеал је подударност емпиријске стварности, предметног света у литерарном делу и њиховог представљања у језичко-стилском слоју дела. Са истог, семиолошког становишта, за фантастичну прозу је карактеристично одсуство референта: у димензији симбола изражава се се фантастична представа онога о чему писац приповеда. У гротесци, па и у овој Булатовићевој, међутим, емпиријска стварност није укинута, али је дата на неадекватан начин: са одликама фантастике, карикатуре, сатире, комичног, митског итд. У форми гротеске је стављено и може да се стави много тога што је у другим жанровима немогуће.

У оно Бијело Поље, за које писац каже да је са неке песничке топографије, смештена је радња романа. Та радња није без сличности са оним што се збивало у познатим историјским временима. У Бијелом Пољу је, и у роману као и у историјској стварности, био стациониран италијански гарнизон. Италијанска војска је у Булатовићевом роману представљена преко појединих представника, од војника, преко капетана, мајора, пуковника до генерала. Као што је сигурно могло и бити за време стварног рата, и у збивањима романа, са стране грађана, учествују и један православни поп Вукић, и један хоџа Мердановић, и један официјелни усташки шпијун Мустафа Аџић, такође и више проститутки које се ову Марика, Дана, Романа, Далматинка и слично; присутан је још више јунак хронике мајора Педута Грубан Ма-

лић. Иако у роману партизани физички нису присутни у самом граду, они су присутни у свести, деловању и понашању свих учесника у збивањима; и италијанских војника и бјелопољских грађана. Споља гледано, ситуација коју роман приказује одговара историјској стварности. Знамо то или можемо знати од очевидаца и из историјских извора. Ствар је, међутим, у томе што је у познатим историјским оквирима, Булатовићев роман представио једну другачију стварност од оне коју приказују друге књиге о истој историјској теми, стварност која је и трагикомична и сатирична.

Бијело Поље, из песничке имагинације, испунили су, тако, италијански војници који су преокупирани превасходно својим сексуалним проблемима и испуниле су га курве које су дошле са разних страна Балкана, од Грчке и Албаније до Херцеговине и Далмације. И женама и мушкарцима који се у роману јављају секс је најважнији облик егзистенције. У њему сви они налазе или тренутни излаз или трајни смисао. Ни у једном нашем роану нема толико приказаних сексуалних сцена, толико сексуалних опсесивности и опсцености. Булатовић је, у првој верзији, роман посветио „К. Малапартеу, песнику људског пораза“, који је, иначе, један од писаца познат по описивању сексуалних сцена. Подсећања разних критичара на Малапартеа могу само да укажу на размере Булатовићевог пансексуализма. Малапарте је у својим романима у већој мери приказивао сексуалне сцене какве су већ познате литератури. Са семиолошког становишта могло би се рећи да је референт у тим романима увек остајао препознатљив. И да је референција (предметни свет романа) остајао у бити сагласан са референтом (тј. са оним што се приказује). То значи да је писац писао слободније о нечему што у стварности постоји, а што морални обзири нису дозвољавали да се јавно, у литератури, као ни у другим уметностима, приказује. Код Булатовића ствар је у томе што сексуалне сцене из његовог романа имају две посве разрађене димензије: једну која се ослања на референта (тј.на емпиријску стварност); другу која је израсла на референцији (тј. на ономе што је писац додао, измислио, доткао). То значи: на реално постојеће или могуће писац је

додавао много тога измишљеног, хиперболисаног, тако да се његов приказ секса у роману креће од стварног до онествареног: од натуралистичких слика које није укусно препричавати до песничких измишљања и фантазирања. У одступању од емпиријског, релног, једна је од стваралачких могућности гротеске. Гротеска не доноси само пресликану стварност него и стварност измаштану, пуну уочљивих слика које су очигледно додате и дотканe. Као што, у роману, Бијело Поље није оно Бијело Поље са географске карте и из историјске стварности, тако ни секс у роману није из историјског света. То је и пародија секса и пародија порнографије. Стварност је у роману прекомпонована у сваком погледу па и у еротском.

Булатовићев роман о окупираном или „ослобођном“ Бијелом Пољу има и политичку димензију. Роман није сасвим прекинуо везе са емпиријском стварношћу, коју знамо из других извора, али ништа није у сагласности с њом. И политичка старност је у роману сасвим прекомпонована. Италијанска окупаторска власт се не понаша у роману онако како се та власт у стварности понашала, тј. како се све окупаторске власти понашају. Забављени сексом, италијански официри и војници не примећују готово ништа друго око себе, или ничему другоме не придају важности. Командант гарнизона, пуковник Алергети, на пример, држи говор постројеним војницима са прозора. За то време он је у доњем делу тела потпуно го, јер тако хоће његова женска Марика, која се током говора збавља његовим споловилом. Секс и сексуалне преокупације учесника рата разарају озбиљност ратне стварности. Са становишта њихових згода и стварних преокупација рат као средство политике потпуно је бесмислен.

Негде у центру Бијелог Поља, оног из романа, крај трга на којем се одигравају главна зборовања италијанске војске, налази се ћенифа, или јавни нужник, дар италијанске краљице Јелене, „Николине умне шћери а Виторијеве вјерне љубе“. У том јавном нужнику налази се и салон у којем се окупљају угледнији гости. Сам тај поклон, начин његове употребе, његово место у граду Бијелом, означава и природу јединих италијанско-црногорских веза из времена рата: и по томе што је Бијело Поље од

„краљице мајке“ добило управо такав споменик пријатељства и бриге, и по томе што се он налази на главном месту у граду, и по томе што служи као место окупљања Италијана и оних Црногораца који са њима пристају.

Насупрот Италијанима и њиховим сарадницима, и у овом роману су партизани и њихови „представници“. Најгласовитији партизан, о коме јунаци романа само причају, а који се никад непосредно не појављује, јесте Јово Јововић, представник Коминтерне; за њим трагају све италијанске потере. И тај Јововић је, доследно форми романа, имагинарна личност, хиперболисана до карикатуре. Потере италијанских војника за њим најзад су „уродиле плодом“. Био је ухваћен један горостас, који ни под најтежим мукаманишта није хтео да призна. Испоставило се, међутим, да је тај Јово Јововић, у ствари, глувонеми Рашко, јуродива скитница. Али је, најзад, и он проговорио, да би могао да опсује.

Главни отпор Италијанима у роману представља Грубан Малић, некадашње нахоче, које су Бијлопољци прихватили и отхранили. Грубан је пре рата био познат по томе што је био обдарен изузетно богатим полним удом (могао је од њега да направи чвор); углед му је растао и по томе што му је споловло панталоне прегоревало. У својој продавници он изгледа да држи највише презерватива разних врста и облика (пишчева машта је у набрајању и описивању тих предмета посебно обилата). За Грубанову радњу, на неки начин, везане су и оне курве које су у град приспеле са италијанском војском. Њихови национални и лични индивидуалитети приказани су са пуно живописне маште и много детаља. Грубан је, упркос пословa којима се бавио, сматрао да је он један од представника светске револуције, да су његови антииталијански ставови познати и у самој Коминтерни, као и у Команди неке Петстопрве црногорске армије. Свим приликама које му се указују Грубан се користи да манифестује своје опредељење за светску револуцију и Коминтерну. Супротно очекивањима у нормалним приликама и у „нормалним“ романима, јавна активност Грубана Малића не наилази на противљење италијанске окупационе власти. Пуковник Алегрети, као и мајор Педуто,

чак са симпатијама гледају на Малића. Малић, готово све што би зарадио својим трговачким услугма, претежно продајући презервативе, слао би штабу Петстопрве црногорске армије, чинио би то преко поверљивих људи који су долазили ноћу да га посете и да му уруче поздрав Коминтерне и штаба поменуте црногорске армије. Помоћ коју Грубан шаље Петстопрвој црногорској армији само је са његове стране стварна. Са италијанске је лакрдија: људи који га посећују јесу њихови људи, а помоћ коју он шаље партизанима од зараде на презервативима стварно је помоћ италијанској војсци. Тако је и Грубанова пропаганда и помоћ партизанима у ствари само пародија помоћи и активности. Грубан Малић се, кроз своје речи и деловање, показао као својеврсни Дон Кихт у црногорским ратним условима: његова активност у нескладу је са стварношћу.

Као и Дон Кихот, и дон Грубан је племенит у својим намерама и хтењима. По томе се и разликује од већине грађана. Светска револуција, Коминтерна и Петстопрва црногорска армија за њега су идентитети којима тежи. Ти његови идеалитети лишени су стварних референата; они су Грубанове фикције. Они који га уиме Коминтерне и светске револуције ноћу посећују говоре му оно што би он сам хтео да чује. Грубан тако живи у фикцијама, сав је једна фикција. Италијански војници и официри и њихови ортаци нашег порекла далеко су више на земљи од дон Грубана; они немају никакав празан идеалитет, па зато сав животни смисао у време рата исцрпљују у сексуалном пражњењу. Али онај празни идалитет дон Грубнов ипак га испуњава смислом: он се буни, пропагира, ради прљаве послове све за неко замишљено добро, и у томе опстојава као пародија јунака или као јунак у нескладу са светом.

За гротескну стварност свог предметног света Булатовић је у *Херојy на магарцу* нашао одговарајући језик и стил. Стил и језик тог романа разликују се од литературе о истој теми која је негротескна, у основи реалистичка. Језик реалистичке прозе заснован је на превласти денотације над конотацијама. Тежња је тог језика да се подударе означитељ и означено. Писци се у обради теме разликују по томе како су и колико свој приказ

предметног света реализовали. Чим се, као у гротесци, уведе карикатурални начин приказивања, онда се нарушава денотација. Денотација је у пуној мери присутна код фотографије. Карикатура не денотира само, она и конотира: она има значење не само у вези са предметом који представља, већ и у поређењу са особинама које истиче и са особинама других предмета које имамо у свести. Промене у приказу стварности у виду гротеске не би биле могуће без адекватних промена у области језичког изражавања. Језик којим говоримо и пишемо примерен је емпиријској стварности. Језик Миодрага Булатовића у гротескном роману *Херој на магарцу* много је савитљивији од језика који се употребљава у свакодневном животу и у негротескним делима. Он може да послужи истовремено за испуњење више сврха: у сврху грађења алегорије, карикатуре, сатире и пренесених значења уопште. Помоћу тог језика и могуће је онествариваље стварности или њено прекомпоновање: у њему су везе између рефрента, референције и симбола сасвим олабављене; сви ти елементи знака као да су изишли из својих лежишта. Зато је у овом роману тешко препричати његову основну причу, парафразирати ситуацију, или окарактерисати јунака. Ако то ипак хоћемо да учинимо, као што је и у овом раду понекад покушано, долазимо у ситуацију да преведемо садржину са језика гротеске на садржину познатих категорија и на језик који је њима примерен. Самим тиме изневеравамо и саму природу Булатовићевих романа, оно што је у тексту ипак постигао: јединство језика и садржине, означавајућег и означеног; код њега се то не може двојити. И у једном и у другом, и у садржини и у изразу, он подразумева другчије кодирање од уобичајеног, оног на који смо у свакодневном животу и у литератури навикли. Булатовићев роман, другим речима, не може се ни читати ни доживети, ако му се не уђе у код.

Код нас се доста певало и писало о борбама и ратовањима. Није сва таква литераура антиратна. Чак бисмо рекли да је код нас у превласти литература која говори о племенитости борбе над антиртном литературом.. Тако је било још од наших народних песама. Међу њима се може издвојити, или се издваја,

циклус о борби за ослобођење Србије и Црне Горе. Мејданџије, борци за слободу, носиоци чојства у нашој духовној традицији, на посебној су цени. Ни у литератури о народносолободилачком рату нема много антиратних елемената. Та борба је отпочетка била приказивана као борба са смислом. Борба скојеваца и њихових сабораца у роману *Песма* Окара Давича, на пример, испуњена је смислом. Смисао борбе испуњава револуција; за остварење тог смисла вреди дати и живот. Слично су се понашали и јунаци Ћосићевог романа *Далеко је сунце* или јунаци Лалићевих романа. Сунце, као симбол, постоји у свим тим романима и оно – ма како далеко било – осветљава разлоге борбе и жртвовања. Наши романи о револуцији у суштини глорификују праведну борбу против непријатеља, оправдавају жртве, славе јунаштва и презиру кукавичлук. Тим особинама они не излазе из основне традиције наше литературе.

Литература коју називамо антиратном по правилу није везана темама за народносолободилачку борбу, већ за време првог светског рата. Тада су многи наши људи, укључени у војску аустроугарске државе, учествовали у рату за туђе циљеве. Тај рат им је морао изгледати бесмислен, па је и литература коју су неговали морала изгледати и бити антиратна. Најизразитији пример такве антиратне литературе код нас је Крлежин *Хрватски бог Марс*. Крлежа је у том делу, експресионистичким стилом, али на реалистичкој подлози, остварујући живу везу између израза и референта, приказивао је, са своје тачке гледишта, бесисленост ратних стања и подвига.

У приказима романа *Херој на магарцу* било је и квалификације тога романа као антиратног. Тај роман се заиста разликује од других наших романа о револуцији, али не по томе што има антиратни став, већ пре свега по томе што на ратна збивања гледа кроз форму гротске. То значи да приказује и бесмислену страну војевања (италијански војници нису никакви овејани злочинци), али и њену трагикомичну страну (Грубан Малић са својом светском револцијом и Коминтерном карикатура је приказаног идеалитета). Рат и борба за идеале нису само смислени или

само бесмислени; они су, у Булатовићевом роману, нешто треће. Негде при крају романа, Антонио Педуто, писац оне хронике о херојy на магарцу, на баханалу италијанских официра и њихових курви, у салону нужника – поклону краљице Јелене - говори девојкама „да су рат, слава и порнографија једно те исто“. Тај став је ипак нешто друго од осуде рата као бесмисла. Иако изречен са тачке гледишта писца хронике о херојy на магарцу, он је, истовремено, и став писца романа. Разлика између литературе у славу борбе и антиратне литературе у њему се потире. Страницу даље, у приказу истог баханала, има и овакво место:

„Мјау, мјау, мјау“, шаптао је генерал Беста,
миришући Романине гаћице, бришући сузе њима:
„Мјау, мјау, мјау ... о што волим живот,
кисело женско месо, о што волим пораз идеологије...“
(1981: 345)

У тим реченицама испољава се једно посебно гледиште кроз уста генерала Бесте: гледиште о поразу идеологије. Тачка гледишта саопштена на крају романа, у суседству са квалификацијом рата као порнографије, може се узети и као стајно место романа. На сва збивања у роману гледа се највише са те тачке. Отуда бисмо могли да кажемо да је основна тачка гледишта *Хероја на магарцу* не антиратна већ – антиидеологијска. Та стајна тачка гледишта тиче се не само идеологије у оквиру које су ратовали италијански војници (јер се и та идеологија по њих показала као погубна и лоша) већ и као становиште против идеологије у чије име наступа Грубан Малић: јер је и та идеологија празна, отуђена. Последња тврдња може читаоца да збуни. Навикли смо да у политичком животу, публицистици, историографији, па и белетристици, стално срећемо позитиван однос према партизанској идологији. Идеологију ипак не би требало схватити у тако уском смислу. Бар кад је литература у питању, увек треба имати у виду и Марксово становиште о идеологији као лажној свести. Грубан Малић из романа на карактеристичан начин потврђује постојање управо такве свести, алијениране од човека.

Са становишта борбе за дезалијенацију човека и Булатовићев роман може се схватити као хуманистички чин.

ТЕМА, ЈЕЗИК И СИМБОЛИ У РОМАНУ „ЉУДИ СА ЧЕТИРИ ПРСТА“

Крајем 1989. године – кад пишем овај текст – падају режими у земљама „реалног социјализма“ у Источној Европи. За народ тих земаља, као и за добар део света, раздобље „реалног социјализма“ показује се као мрачно и анахроно. Излази се у свим тим змљама траже у хватању корака са Западном Европом.

Роман Миодрага Булатовића *Људи а четири прста,* вероватно више него иједно дуго наше литерарано дело, актуализовано је тим догађањима.

Булатовићев роман, објављен 1975. године, био је од НИН-овог жирија критике оцењен као најбољи роман године. Каснија судбина романа, бројна издања и преводи, учврстила су ту оцену.

За успех романа у великој мери заслужна је његова необична тема, али и њена обрада.

Тема романа европско подземље у литератури је веома присутна: највећи број полицијских и криминалних роана говори о подземљу. Булатовићев роман, међутим, не припада жанру полицијског или криминалног романа. Он би се пре могао схватити као политички роман. Иако слика подземље, главна му је преокупација политика, и то политика у најширем смислу: она област људског праксиса која се бави стварањем човековог света.

У Булатовићевом роману се, међутим, о политици сразмерно мало говори: политичке идеје се не експлицирају, а сукоби јунака обично нису на политичкој већ на криминалној основи. Па ипак је политика основна прокупација романа. У условима какви су постојали пре петнастак година, писац, с разлогом, није могао отворено да испољи своје ставове и политичке прео-

купације. Зато је своје ставове о политици изражавао посредно. Његова се вештина показала у томе што је много тога могао да каже, а да политички не буде осуђен.

Највећи до Булатовићевог романа дешава се у Немачкој, у њеним већим градовима, делимично у Аустрији. Али се у роману не приказује „цивилно друштво“ тих романа. Не приказују се, на пример, Немци и Аустријнци у свакоднвном животу или на радним местима, не приказују се њихове породице, њихове политичке странке, њихови људски проблеми. У роману се та Немачка или Аустрија, „са површине“, непосредно тако рећи уопште не виде. Али су те земље ипак посредно приказане као земље благостања, реда и мира. Збивања у роману се граде на претпоставци да у оној Немачкој или оној Аустрији, које су изнад равни збивања романа, постоји високи ниво животног стандарда, цивилног и културног живота, који би се на измаку 20. века могао сматрати пожељним за људе свих земаља. То се види и по томе што у подземљу које постоји у Немачкој тако рећи и нема правих Немаца. Уколико се они на сцени романа појаве, онда су они само случајне жртве оних несрећника из подземља који убијају из користољубља или без разлога.

У роману се не приказује ни живот у источноевропским земљама. Тако рећи на око 300 страница романа није речена ни једна негативна квалификација њихових режима и односа који у тим земљама владају. Али су такве квалификције дате посредно. Читаво немачко криминлно подземље састављено је од представника источноевропских народа: Пољака, Словака, Чеха, Мађара, Румуна, Бугара, Југословена, Албанаца. У роману се само из земаља које су имале „срећу“ да се у њима успостави социјализам регрутују припадници немачког криминалног подземља. По правилу, овде се не казује зашто су ти људи напуштали домовину и пошли путем криминала. Свако од јунака има индивидуалну судбину, која обично остаје у тами, а разлози емигрирања се и не обајшњавају, већ остају отворени. Посредно се сугерира да су због нечега морали да напусте домовину. Сугестијом се, у ствари, гради став да су емигранти из источноевропских зе-

маља морали да учине нешто што Западни Немци нису морали. Порекло њихове недостојне судбине је тако посредно означено.

За Милоша Марковића, Синајита, једног од главних јунака романа, каже се: „Марковић је осетио да кад је изгубио Виктора и домовину, пола нестало, да су празно тело и изгубљена глава отишли на једну, а да су му срце и дух остали на сасвим другој, источној, југословенској страни“ (1975; 74). Тако је, вероватно, било и са другим емигрантима. Напуштајући домовину они су престајали да буду пуне људске личности. Постајали су располућени у свом бићу, што значи ишли путем онечовечења.

Роман управо највише говори о томе како су се припадници источноевропских народа, најчешће политички емигранти, нашли у статусу рашчовечених људи. Постајући емигранти они су били принуђени да живе тамо где им се место једино отварало, у подземљу. У Булатовићевом роману се, ипак, над судбином тих емиграната не јадикује. Чини се нешто друго: без милости се приказује гола стварност њиховог статуса. А о томе се говори и непосредно, нпр. на стр. 62-64. Ево дела разговора између двојице јунака:

> Питон: „Шта је било с четрнаесторицом?“
>
> Колар: „Било им је свеједно за ким су ишли. Стално су певали. Бондренко је њима попунио своју распалу легију мученика. Од Васила Флорескуа, Румуна, узео је обе капе, Србинову и Бугаринову, јер му је Флореску, принц, још од будимпештанских догађаја, 1956, остао дужан неких двадесетак комада Мађара. Дуг су некако поравнали: четрнаест свежих Словака за двадесет котрарволуцијом изнурених Мађара! Бондаренко је истог дана пошао на Исток, према аустријско-мађарској граници. Пред полазак сам се видео с њим. Није те поздравио!“ (63-64)

О режимима земаља „реалног социјализма“ на овом, али ни на другим местима, ништа лоше. Али се последице тих режима драстично приказују. Њихови грађани, који су због нечега кренули пут емиграције, у туђој земљи постали су само бројке, комади, као стока.

Све што се, у роману, односи на земље источног блока, што се судбине јунака тиче, односи се и на нашу земљу. Па ипак је Булатовићев роман у нашој земљи награђен, штампан у високим тиражима. То, другим речима, значи да је писац и најнеповољније истине по режим у нашој земљи успео да саопшти на уметнички и политички начин.

Писац је то успео да учини на игри између непосредно и посредно означеног. Непосрдно је, у роману, на пример, означено емигрантско подземље у Западној Немачкој, које све потиче од источноевропских, комунистичких земаља. Посредно су означене политичке, економске и правне прилике у источноевропским земљама које су толико људи отерале у емигрантско рашчовечивање. Тако су, посредно, ти системи окарактерисани као бездушни јер су неке своје грађане довели у ситуацију да се, на Западу, као стока, продају на комаде. А у роману је, низом знакова, непосредно означен висок стандард земље у којој се та радња одвија. Посредно је, такође, означена и бездушност западног света који емигранте са Истока није прихватио ни људски, ни солидарно, већ је допустио да се претворе у подземље. У роману се такорећи и не види онај део економских емиграната који је од Запада прихваћен; види се само онај који је и за Запад и за Исток симбол несрећне поделе Европе.

Игра означеног и неозначеног у овом политичком роману не зауставља се само у томе. Означена је емиграција источних земаља у Западној Немачкој, а неозначено је подземље у којем мора да има и Немаца. На сличан начин неозначено је и остало поземље које мора да постоји и у источноевропским земљама. Означно је, тако, у свим тим случајвима истицано, на фону неозначеног. Тако је учињено да неозначено буде посебно осветљено, стављено у фокус, и истовременио доведено у везу са политичким контекстом Европе, превасходно са њеном политичком поделом. Када је роман био објављен, Европа је била оштро подељена на два света, на комунистички и буржоаски, на источни и западни. Испало је, по роману, да готово једино што та два света повезује јесу судбине људи који су са Истока побегли на Запад и тамо се укључили у подземље. Са становишта

људи из тог подземља дата је и судбина Европе. У овом политичком роману нађена је, тако, једна тачка у којој се судбина европске подљености најпотпуније пројектује. Са те тачке дају се видети судбине појединца, али и њихових земаља; те судбине су подељене и зависе једне од других.

Булатовићев политички роман о емигрантском подземљу однеговао је и један посебан мотив: однос човека и домовине. Учинио је то, опет, игром посредних и непосрдних означавања. Непосредно је означавао само оне који су домовину нетрагом изгубили, а посредно оне који је имају. Домовина је једна од главних преокупација романа. Увек кад с непосредно говори о емигрантима и емиграцији посредно се говори о домовини.

И осећања Булатовићевих јунака према домовини су, углавном, посредно означена. Јунаци романа, својим именима и својим биографијама, оним што су били и што у изгубили, стално подсећају на домовину, мада је ретко кад, али са тугом и топлином, помињу. А домовина подсећа на нешто топло и блиско, супротно теми емиграције и подземља. Овај роман о суровости емигрантског подземља у Немачкој јесте и роман о домовини и домовинама. И домовина је у роману, по правилу, само посредно означавана. Али тиме није и мање присутна у роману, макар и на начин свог одсуства. Празнина неозначене домовине делује као израз зова домовине. Ту празнину носе јунаци немачког подзмља. Немање домовине – то је чињеница која највише одређује духовни и морални статус својих јунака. Не може бити цео човек ко нема домовину. Несрећа је јунака романа што касно сазнају да је и домовина нешто што се лако може изгубити, нешто што се трајно може не имати.

На почетку романа стоје два издвојена исказа о домовини. Они су у роману изузетни и значајни по томе што је домовина у њима непосредно означена. Исписани су посебним курзивним словима и њих је, очигледно, записао приповедач романа, али је могао да их каже и било који емигрант, а најпре можда Милош Марковић, један од главних јунка романа. Из та два записа, који чине целу страну, овде ћемо навести само два краћа одломка: тек да се наговести порекло и драма емиграната.

Јер домовино, против тебе сам стога што си ти, огромна и без срца, а ја безначајан и пороцима начет, штетан и теби, која си велика, румена јабука!

„Домовино, бездушна и незасита курво!“ крикнеш, једне ноћи, па станеш ковати освету. Пробудиш се, промрзао, гладан и жедан, убица, крвопија, емигрантски сатрап! Спалити, дакле, оно једино што ти је, после свих бродолома остало, очеву земљу!

Тема Булатовићевог романа о криминалном подземљу и домовини, већ својом унутрашњом супротношћу успоставља напетост између онога што је најгоре и онога што би могло да буде најбоље у човеку. Темом о домовини у сурови свет подземља унет је превасходно људски чинилац: отворено је питање порекла изгубљене људскости. Та људска димензија јесте оно што одваја овај роман о криминалцима од криминалних романа, где се о криминалу говори као о техници савладавања и побеђивања противника.Усмерени на приказ борбе, криминални романи елеменат људског немају; по правилу они га не означавају ни непосредно ни посредно. У Булатовићевом роману, међутим, тај елеменат је битан. Он стоји као антитежа нечему што је нељудско и као политичка имплицитна осуда поделе Европе са становишта човековог права да има домовину.

Булатовићев роман није приказао све емигрантске скупине које потичу из земаља Источне Европе, али је главном радњом повезао готово све њихове представнике. Најмање по један од њих је присутан у том ланцу, а Југословени, посебно Срби и Хрвати, почаствовани су да их има више од других.

Тако национално широк избор јунака у роману сигурно није случајан. Помоћу њих је писац покушао да покаже сличност судбина људи из свих земаља Источне Европе. Емигранти из тих земаља у Западној Немачкој се међусобно убијају, осакаћују, продају, али им је, без обзира на све то, судбина готово иста: припадају подземљу, немају домовине, нису више цели људи, најчешће су огрезли у злочин.

Па ипак, у тој скупини јунака постоји и један који је на сцени романа присутнији од свих других. То је Милош Марковић Синајит. Његова кратка судбина у Немачкој повезује друге судбине: на његовој животној пичи је и исткан текст романа. Роман почиње тако што Марковића, везаног, воде усташки емигранти у неко своје скровиште. Док се налази у њиховим рукама он се сећа прошлих догађаја, сећа се људи са којима се сретао и своје жеље да у Немачкој пронађе оца који се, као подофицир бивше југословенске војске, после рата није вратио у отаџбину. Марковића су усташе, по свом обичају, обележиле: одсекли му палац, пети прст. Побегавши после тога од њих, он је и сам мало убијао, доспео некако до минхенског ђубришта, где га је покупио Лазар Лазарић, један од шефова подземља, за Марковића важна личност: био је капетан у старој југословенској војсци у једници у којој је његов отац био трубач; старијег Марковића Лазарић је својим ауторитетом и одговорио да се врати у земљу. Остатак романа посвећен је Марковићевом служењу Лазарићу, затим његовој освети, бекству назад у земљу. Марковићева животна прича је једнолична, али ипак погодна да доведе у везу мноштво јунака из подземља, а самим тим да се, преко њега, представи и цело подземље.

Тема Булатовићевог романа о емигрантском подземљу у Немачкој, са Синајитом као главним од више јунака сличне судбине, пружила је неке изражајне могућности, а неке је искључивала. Искључивала је, на пример, интелектуалну дубину романа (није прилична за људе из подземља), искључивала је нормалан породични живот у миру, искључивала је хуманије облике живота. А укључивла је, опет, много насиља, секса, подвала и грубости, дакле све оно што је свету подземља примерено. Бирајући необичну тему, писац је морао да користи њене могућности, али и да трпи њене ограничености.

Роман *Људи са четири прста* уоквирен је причом у трећем лицу о томе како су усташе ухватиле Марковића. Али се роман у највећем делу прича у првом лицу, кроз уста протагонисте Марковића. Њему аутор посвећује своју „авантуристичку хрони-

ку“: „Милошу Марковићу, Синајиту, који ми је, без стида и мржње према било коме, све признао“. Збивања у роману виђена су највећим делом очима појединих његових јунака, дакле са субјективне тачке гледишта. А јунаци овог романа су људи који не могу да гледају обичним очима јер нису цели, јер им је нешто одузето и нешто додато, па су им и моћи виђења померене, предодређене за гротеску.

Абнормалност људских судбина у западнонемачком подземљу има везе са „абнормалношћу“ језика којим се у роману јунаци служе. Та „абнормалност“ се огледа у томе што је дошло до битних поремећаја у односима означавајућег и означеног на којима се језички систем одржава. Да бисмо то илустровали, навешћемо један исказ Шандора Колара, Мађара, пореклом из Суботице, који је, такође, један од истакнутих јунака романа, и један од шефова у подзмљу. Овако говори Колар Марковићу кад га уводи у „посао“:

> Запамти: ја сам Мађар! Тим је све речено. Мађар срца нема: откуд, онда, мени? Мађар нема ни душе, јер су га ње лишили. Мађар не зна ни ко је, ни одакле је. Мађар једино зна шта је. С Мађаром може разговрати једино Мађар. Мађар дише на шкрге. Мађару још није отпао реп. Мађар је пототипска кукавица – стога и пева онолико, како би разбио чемер и јад, који га настањују. Кад Мађар плаче, кад сузе рони, знај да је гладан, и да би цугао на туђ рачун, ништа више. Писменог Мађара нема. Мађари су сви крвници. Кад те коље, кад ти срце вади, Мађар мисли да се брани. Мађар који не живи од крађе, преваре и издаје није прави Мађар, већ некакав мелез!“
>
> „Како ће ми бити код једног таквог мађарског сатрапа?“ насмешио се Марковић.
>
> „Јешћеш полупечено, крваво месо, пити жестока, мушка пића, или шта стигнеш. Јахаћеш, као и ја, скупе и бесне швапске мачке.“ (22)

Језик тог одломка далеко је од стандардног: Исказ: „Ја сам Мађар“ може се схватити као дослован, у њему постоји пуна подударност између означеног и означавајућег. Али је исказ

„Мађар срце нема“ већ другачији; може се схватити као исказ са пренесеним значењем, као кад у свакодневном животу за неког кажемо да нема ни срца ни душе. Али већ то не бисмо могли да кажемо за исказ „Мађар дише на шкрге“. Јер је он, у поређењу са оним исказима са пренесеним значењем, необичан: веза између означавајућег и означеног је сасвим покидана. Његова је функција више да изрази гест, да заплаши саговорника. Могао би се, евентуално, овако „превести“: немој ни очкивати да се ја, пошто сам Мађар, односим према теби као човек.

У „нормалном“ језику, у нормалној ситуацији и комуникацији, скуп исказа које Шандор Колар говори о себи, као Мађару и о Мађару уопште, могао би се схватити као критички, негативан. Тако нешто у нормалном језику непријатељ може да каже о непријатељу. Али овде то није случај. Кад Шандор Колар, који је Мађар, каже: „Мађар који не живи од крађе, преваре и издаје није прави Мађар већ некакав мелез!“, онда тај исказ не треба дословно схватити. Тај иказ не значи како гласи, али не значи ни супротно од тога: у њему су се помешала становишта говорника, његовог непријатеља и његовог пријатеља. Сва три су присутна у исти мах, ниједно становиште се не може узети као важеће. Могу се примити једино као вишегласје садржано у истом исказу, као вишегласје састављено од напоредних и опречних значења. Отуда је деконкретизовано; може се односити на Мађара, али и на било кога припадника друге нације.

Булатовић је у претходним романима већ био разрадио језик, померио речи из њихових лежишта, кућишта или зглобова. Један тако растресити језик постао је погодан за бројне комбинације, за многе могућности израза: за употребу језика у сврху денотације, конотације, пренесеног значења, за језички гест. Језик је тако постао средство за више врста упоредних казивања, за мноштво истовремених израза. Понаша се као кристал кроз који се светла преламају и зраче разним бојама.

Као и у наведеном одломку, тако је и на много других места у роману, Бултовић довео у везу, спојио, језик који је по изразу песнички са стварношћу која је запрепашћујуће ружна и сурова. Оно што у роману раде Колар или Марковић, и други ју-

наци сличне судбине, бескрајно је ружно и нечовечно. Роман њихове злочине не прикрива, не мањује, али их не приказује реалистички или натуралистички. У тексту се не дају ни психолошка стања главних протагониста подземља. Јер форме социјалних и психолошких романа нису најбољи модели да се помоћу њих осветле душе оних који душе више немају. Писац је изабрао други модел: изабрао је да се изрази путем гротеске.

У форми гротеске писао је Булатовић и своје претходне романе. У гротескним романима и приповеткама обично се не нарушава језик: и стандардни језик служи веома добро да се испричају гротескне замишљене слике. Код Булатовића је, међутим, начин гротескног израза освојио и језик. И многи искази у његовом роману засновали су се на принципу гротеске. „Јахаћеш, као и ја, скупе и бесне швапске мачке“, каже у роману Колар Марковићу. Писац није само „искривио“ слику приказаног света, “искривио“ је и језик.

Гротескној стварности његовог света одговара тако и њен гротескни језички израз. Тај језички израз се јавља у тростру кој функцији. То је, најпре, језик у функцији референције: његове исказе треба схватити дословно, како гласе. Затим, то је исказ у пренесеном значењу, најзад и у функцији језичког геста. Пошто се те функције преплићу и мешају, крајни резултат језичког израза романа јесте новостворени свет. Читалац романа тешко може да зна шта је у том новоствореном свету блиско стварности а шта дограђено и измишљено. Писац је и у овом роману темељно разградио емпиријску старност, коју је узео за тему романа, и поново је компоновао, удахнуо је новим језичким сокови ма. Остаци емпиријске стварности су делимично препознатљиви, али је сама та стварност прерађена и дограђена, претворена у једну гротескну песничку визију. Та визија је израсла на фону највећег дела „озбиљне“ литературе која на „нормалан“ начин приказује стварност грађанског и социјалистичког друштва. Она је исто тако израсла и на фону тривијалне литературе која у виду криминалног романа, на „нормалан“ начин за тај жанр, приказује стварност подземља. Те две, у литератури оштро одвојене романескне стварности, код Булатовића су се нашле поме-

шане, помешане на гротескан начин, у гротескном језичком спо-ју. Рукавица је извртнута: оно што је обично сматра наличјем приказано је као лице.

У роману *Људи са четири прста* не остаје се, међутим, само на равни трансформисане емпиријске стварности. Као и у роману *Црвени петао лети према небу,* писац и овде уводи до-датно средство изражавања: говор симболима: У новом роману тих симбола је више и око њих се плете садржинско (значењско) ткиво романа: Најприсутнији симболи у роману јесу: одсецање петог прста, замена људске крви свињском, Велика Свиња Јозе-фина, Ричард Свињског Срца, Минхенско ђубриште. Ти симбли, али и други, мање присутни, изражавању романа додају још је-дан ниво, који се у оваквој врсти дела ретко среће, дају му сим-болички ниво казивања.

Најпродорнији је од тих симбола онај о замени људске крви свињском. Тај чин врше усташе над својим заробљеницима, потенцијалним приташама, негде на својој висоравни. Тамо им одсцају и пети прст, палац. Тим чином симболички их обога-љују, унакажују, облежавају. Заменом људске крви свињском чин нешто још горе. Одабраник задржава људско обличје, али је у њему обешчовечење постигнуто тако што више нема људске крви, не може да реагује на људски начин. Другим речима, свест му је помењена, постала је свињска.

Свиње, у роману, симблизују нешто анимално, прљаво, нељудско. То прљаво, нељудско, свињско, доминнтно је у сим-болизацијама романа. Оно се јавља као лајтмотив, мада у разним облицима. У роману постоји и један овакав детаљ. На једном од својих бројних путовања по својим криминалним пословима, Марковића повезе један Немац. У току вожње Мрковићу се учи-ни да у његово лику види типично свињску њушку која га подсе-ћа на расну свињу, бекшира. Са њим Марковић разговара као са Herr Berkschirom¸ најзад га, ни кривог ни дужног, убија: убија га на прљав, свињски начин: од свињске симболике се не може ла-ко побећи.

Марковић, коме су усташе одсекле пети прст, али му ни-су промениле крв, има опсесију присуства једне велике свиње,

Свиње Јозфине, која влада Европом, па влада и светом његовог подземља. Свиња Јозефина, и њен свињски накот, учинили су да Европа, и Источна и Западна, буде у устројству предодређне за стварање нечистог и анималног света. Где се та Свиња Јозефина налази тачно се не зна, мада су јој посвећене странице и странице романа. А то значи да је она у Европи свуда присутна, да је свеприсутна. Само име Јозефина долази сигурно од неколко историјских личности које су „засвињиле“ модерну европску историју, упрљале њену садашњост.

Слична прљава моћ, која влада Европом, приказана је симболом Ричарда Свињског Срца. Као што се човек трансформише у нешто анимално заменом људске крви свињском, и племнити витез лављег срца трансформисан је заменом људског свињским срцем. Тако и Ричард и Јозефина, два најистакнутија европска симола, имају нешто зајдничко: велико свињско срце. Европу, какву писац приказује преко ликова њеног подземља, таквом каква јесте, начинили су Ричард Свињског Срца и Велика Свиња Јозефина. Та два симбола прљавости и анималности људског света учинили су да се промени срце и крв европског човека. Ако се човек са површини Европе тако рећи у роману не види, виде се, на жалост, два његова главна симбола: Свиња Јозефина и Ричард Свињског Среца.

У више наврата радња романа се одвија на великом минхенском ђубришту: људи се тамо окупљају, око њега живе, на њему се хране. Емигранти се на њему и убијају међусобно. То ђубриште треба схватити двојако: као физичко и као симболичко стратиште људских судбина. То ђубриште је у роману симбол места под сунцем које емигранти имају.

Срећом, песник у улози романсијера, који уме да се служи језиком симбола, умео је да направи и неколико симболичких ситуација које се у литератури ретко срећу. Једна од њих је о браку утроје: између једне жене, Српкиње, Марге, и двојице њених мужева од којих је један Србин, а други Хрват. И у тој причи емпиријска стварност је прекомпонована, постала је симболичка. Оно што је у стварности немогуће, постало је могуће у песничкој визији. Други је детаљ са Шандором Коларом. Кад су

га, негде на минхенском ђубришту, противници распорили, у глави су му пронашли југословенски пасош. Симболичким језиком речено, негде дубоко у себи носио је своју домовину. На жалост, у овом роману са доминацијом ружног, таквих симболичких детаља је мало. На фону ружног ти детаљи делују ко знаци топлог, и људског, и узвишеног.

Булатовићеви претходни романи, а поготово *Црвени петао лети прерма небу* и *Херој на магарцу,* били у дезидеологизирани. Њихов незаобилазни допринос нашој литератури у томе је што су избегавали да глорификују револуцију и њене јунаке када је то била скривена или нескривна интенција прозних писаца. Роман *Људи са четири прста,* супротно претходним књигама, идеолошки и политички је ангажован. Ангажован је имплицитно против режима у источноевропским земљама из којих се регрутује емиграција, ангажован је против усташтва, али и против света који представља српски емигрант Лазарић, ангажован је и против симбола Европе у виду Ричарда Свињског Срца и Велике Свиње Јозфине. Списатељска техника, коју је у претходним романима савладао, показала се и у новој књизи као моћна. Тако је тај роман, један од најангажованијих које имамо, успео да не буде одбачен са својим истинама, и у системима против којих је био усмерен. Од тог романа Булатовић је „прочитан“ као писац јасних идејних опредељења. То му је, природно, могло донети само пријатеље и непријатеље. С тим ризиком сваки писац мора да рачуна.

Три најбоља Булатовићева романа: *Црвени петао лети према небу* (1960), *Херој на магарцу* (1967, 1981) и *Људи са четири прста* (1975) представљају и три етапе у изражавању пишчевог односа према соцјалистичкој револуцији.

У првом од тих романа, у *Црвеном петлу*, Булатовић је десимболизовао симболе револуције који су у време његовог појављивања били доминантни на сцени српске књижевности.Уместо симбола који представљају идолошке вредности Булатовић

је изградио један идејно неутралан симбол: црвеног петла који лети према небу.

У следећем роману, у *Хероју на магарцу,* писац је деструирао историографски и литерарни приказ револуције и ратних збивања у једном делу Црне Горе низом гротескних приказа јунака, а посебно ликом дон Грубана Малића.

У роману *Људи са четири прста* писац опет иде корак даље: десимболизује два главна европска симбола: Ричарда Свињског срца и Свињу Јозефину и показује један од резултата подељене Европе: подземље у Западној Немачкој састављено од емиграната из Источне Европе.

У сва три романа је, на уметнички начин, уграђен критички однос према револуцији и њеним последицама.

О ОВОЈ КЊИЗИ

Сви који се баве поезијом, не морају да се баве поетиком или версологијом. Такође, сви који се баве стилом, не морају да се баве стилистиком. Па ипак, у бављењу књижевним проблемима постоји разлика између сазнања и резултата до којих се долази емпиријским и они до којих се долази научним путем.

Слично је и у области бављења приповеданим текстовима и разним видовима прозног казивања. И ту је са афирмацијом модерне наратологије дошло до напретка.

За мене је био важан сусрет са једним темаским бројем париског часописа *Communication* (1966) који је био посвећен наратологији. Кључни, уводни текст, Ролана Барта *Увод у структуралну анализу прича* превео сам и објавио у Летопису Матице српске (јануар 1971). Од тог сусрета почео сам другачије да гледам на наративне проблеме и да и сам дајем извесне доприносе овој научној дисциплини.

Књига *Наратолошка истраживања* била је најављена већ у првом колу мојих *Изабраних дела* (2000). И ја, као аутор, али и приређивачи ове серије књига, проф. др Слободан Костић и Вера Милосављевић, подразумевали су да с у тој књизи прештампају моји већ објављени текстови из ове области. Њима је у овом издању придат још смо *Предговор антологији „Примери српског прозног казивања“* који је настао десетак година касниије и који чини први део ове књиге.

Текстове из другог дела књиге прештампавам без измена, сем оних стилске и правописне природе. Главна њихова сврха је интерпретација. Али и на њих би требало гледати и као на покушаје решавање нартолошких проблема. Зато су они у овој књизи и тематски груписани. Наднаслови поједим текстовима или групама текстова дати су да се истакну наратолошки проблеми којима се ови текстови посебно баве. Тиме је истакнута тематска и проблемска структура књиге, дакле оно што је за наратологију посебно важно.

Текстови у другом делу ове књиге, *Инетрпретације*, објављивани су овим редом:

„Мост на Жепи“ Иве Андрића. Књижевна историја, 42/1978. – Премптампано у књизи: Петар Милосављевић, *Реч и корелатив*, Београд 1983.

„Нечиста крв“ Боре Станковића. Необјављени текст предавања одржаног 1982. године.

Романи Бошка Петровића. Зборник Матице српске за књижевност и језик. 30, 3/1982.

„Хајка“ и други романи Михаила Лалића. Југословенски семинар за стране слависте, 36, Нови Сад, Филозофски факултет, Институт за стране језике 1986. – Истовремено текст је објављен у часопису Ток, Прокупље, зима 1986/7.

Приповедачки поступак Иве Андрића и Момчила Настасијевића. Реферат на научном скупу који је одржан у Сарајеву 10. и 11. новембра 1988. под насловом „Типови приповедања у роману и приповеци на српскохрватском језику у првој половини XX века“. Објављен је у истоименом зборнику који је приредио Новица Петковић. – Истовремено штампан у часопису Одјек, 1-15. II, 1989, бр. 3.

Романи Миодрага Булатовића у светлу интертекстовних надовезивања. Објављен у часопису Домети, Сомбор, у три броја: 56, 57-8, (1989) и 60. (1990).

Винареверова путописна проза. Реферат на симпозијуму *Књижевно дело Станислава Винавера.* Објављен је први пут у истоименом зборнику радова (Београд – Пожаревац 1990). Симпозијум је организовао и зборник уредио Гојко Тешић. Мој текст објављен је као предговор у књизи: Станислав Винавер: *Европа у врењу.* Мемоарска и путописна проза. Приредио Петар Милосављевић. Нови Сад 1991.

Тачке гледишта у „Дервишу и смрти“ Меше Селимовића. Реферат на научном скупу „Књижевно дело Меше Селимовића“ који је одржан у Сарајеву 1990. Прештампан из истоименог зборника који је уредио Славко Леовац. Сарајево 1990.

Неидеолошка тачка гледишта главног јунака „Кад су цветале тикве“ Драгослава Михаиловића. Багдала, 33, 392-393, новембар-децембар, Крушевац 1991.

Знаковна природа текста Марка Миљанова. Реферат на научном скупу „Живот и дјело Марка Миљанова Поповића“ који је одржан у Титогра-

ду 8-10. маја 1991. Прештампан из истоименог збоника који је уредио Радомир Ивановић, Титоград – Нови Сад 1992.

Хронотоп романа „На Дрини ћуприја“ Иве Андрића. Зборник Матице српске за књижевност и језик. 40/1992.

Мотив даровања у приповеци „Дарови моје рођаке Марије“ Момчила Настасијевића. Домети, год. 19. бр. 68-69, Сомбор 1992.

Дискурс романа „Дневник о Чарнојевићу“ Милоша Црњанског. Састанак слависта у Вукове дане, Београд, 22, 1992.

Модели дискурса у роману „Људи говоре“ Растка Петровића. Састанак слависта у Вукове дане. Београд, 23, 1993.

„Максим Црнојевић“ Лазе Костића. Домети, год 22, бр. 80-81. Сомбор 1995. Реферат на симпозијуму „Лаза Костић и Црна Гора“ који је одржан на Цетињу 2002.

Александар Тишма: структурализација и деструктурализација опуса. – Овде се текст штампа из рукописа.

Део овде окупљених текстова настао је у оквиру пројекта *Српски роман и револуција*, на којем се 80. година 20. века радило на Филозофском факултету у Новом Саду под руководством проф. др Мирослава Егерића. У оквиру тог пројекта истраживао сам романе Бошка Петровића, Александра Тишме, Михаила Лалића, Миодрага Булатовића и Драгослава Михаиловића.

Нисам био задовољан написаним текстом о Тишминим романима па га зато нисам објавио, а касније му се нисам враћао. Са овим великим писцем провео сам 10. година у редакцији Летописа Матице српске (1969-1979). Првих пет година Тишма је био главни уредник часописа, а других пет је главни уредник био Димитрије Вученов. У редакцију сам ушао на Тишмин предлог. Били смо и сарадници и пријатељи. Ваљда све његове књиге које су у то време биле објављивне, читао сам прво у рукопису. Остало ми је нешто неухватљиво у његовом поступку и свету. На рукопису из којег текст овде прештампавам пише да је редигован 1988. године.

Имао сам интересантне сусрете и са другим ауторима чијим сам се делима бавио.

Дао сам необјављени текст Бошку Петровићу. Колико се сећам имао је примедбе само на један фактографски податак који сам одмах исправио. Уздржао се од разговора о тексту.

Михаила Лалића нисам познавао мада сам имао прилике да се с њим упознам у Херцег Новом где је он имао кућу а ја често летовао. Неколико година пошто је мој текст о његовим романима објављен, јавио ми се неко преко телефона и представио се као Михаило Лалић. Нисам могао да се сетим никаквог Михаила Лалића који би имао разлога да ми се јави. Све док ми није поставио питање: да ли сам ја аутор текста о *Хајџи* и другим романима Михаила Лалића. Тек тада сам схватио с ким разговарам. Лалић ми је учтиво, бираним речима, захвалио на тексту и рекао да је телефон добио од мог колеге Радомира Ивановића.

Миодрага Булатовића сам упознао још 1959. на Фестивалу југословенске поезије (Београд – Охрид) и повремено се сретао с њим. Негде 80-тих, приликом једног сусрета, похвалио сам му се да у оквиру пројекта *Српски роман о револуцији* пишем текст о његов романима. Гледао ме је забезекнуто, као да сам пао с Марса. Колико се сећам ништа ми није рекао. Нисам га, после тог сусрета, више ни видео. Не знам да ли је читао моје објављене текстове и како их је примио. На жалост, овај човек је негде почетком 90-тих преминуо. Доживљавао сам га као фасцинантну личност. Жао ми је што ме није разумео.

Драгослав Михаиловић је прочитао мој текст о САНУ у Политици из новембра 2006. и подржао ме је. Али се нисмо сагласили око питања српског језика. Испоставило се да није знао за мој текст о његовом првом роману. Прочитао га је скоро 20 година касније, 2010, кад сам му текст послао. Позвао ме је телефоном да ми захвали. Био бих задовољан ако сам посао истраживача обавио коректно и кад су у питању други аутори који одавно нису међу живима.

РОМАНИ БОШКА ПЕТРОВИЋА

Бошко Петровић (1915) досада је објавио три романа: *Дневник намачког војника* (1962), *Долазак на крај лета* (1970) и *Певач* (1979). У првом се највише говори о људским судбинама из последњег светског рата, у другом о судбинама из првих послератних година. Трећи има веома широке временске димензије: у њему се говори о садашњости и о минулом светском рату, али и о времену Првог и Другог српског устанка. Њихова је заједничка тема рат и мир.

Тема рата и мира у Петровићевим романима везује се за тему револуције. Од многих наших романа о револуцији Петровићеви се разликују по приступу. У њима с непосредно о револуцији мало говори. Револуционарна збивања су у позадини, мимо главних збивања у роману. Али она су посредно стално присутна: чине основни фон промена у свету и у људским субинама које се у роману прате.

Да би упоредно истраживање ова три романа било конзистентно, у остаривању сваког од њих треба применити исти поступак. Сваком од њих треба упутити неколико основних питања. У одговору на њих створиће се основа за поређење и за закључке.

Питање које треба да упутимо Петровићевим романима односе се превасходно на функционисање њихових „саставних делова“. Шире изложена, то су ова питања:

1. Каква је прича сваког од тих романа? Где се и кад те приче догађају? Како се приче највише излажу: кроз приповдање, кроз опис или дијалог? Ко приповда роман? Тј. коме је прича намењена?

2. Каки су јунаци који у збивањима учествују? Шта су по националном и социјалном пореклу, по нивоу обрзовања? Какве су њихове етичке особине? Затим: какве су ситуације о којима се у роману говори? Шта се све у роману описује? Итд.

3. Какав је језик којим су ти романи писани? Је ли близак или далек од стандардног српскохрватског? Колико су други је-

зици у роману присутни и шта њихово присуство значи? Какав је стил и израз у тим романима?

4. О чему се све у романима мисли? Које су идеје у роману експлицитно и имплицитно присутне? На које се начине мисли и идеје изражавају? Ко су носиоци мишљења? Итд.

Ова питања нису било која. У њима је садржана једна дуга и упорна традиција европског мишљења о књижевности која почиње од Аристотела. Аристотел је у *Поетици* изнео став да трагедија има ових шест „саставних делова“: 1. прича, 2. карактери, 3. говор (дикција), 4. мисли, 5. сценски апарат и 6. музичка композиција. Последња два од тих „саставних делова“, тј. сценски апарат и музичка композиција, заједничка су само драмским делима, намењеним позорници. Прва четири заједничка су драми и епу, тј. драмским и приповедним делима у данашњем смислу. Оваква подела је актуелна и данас.Савремена теоријска мисао је акцептира и разрађује. Део разраде садржан је и у наведеним питањима. Та питања треба да нам омогуће да осветлимо текстовну структуру Петровићевих романа. Затим, да репродукујемо контекст у којем они настају и у којем добијају значење.

ДНЕВНИК НЕМАЧКОГ ВОЈНИКА

Критика и публика навикли су да кигу *Дневник немачког војника* називају романом. У поднаслову те књиге међутим стоји: *Документ и коментари*. Тај поднаслов наводи на мисао да је природа књиге више документарна и есејистичка. На насловној страници још једна недоумица: уместо ауторовог имена на уобичајеном месту, стоји испод наслова: *Саопштио и написао Бошко Петровић.* Књига ни по садржају ни по облику није обична, свакидашња.

Она се састоји од четири основна дела. Први се зове *Почетак путовања.* То је, у ствари, кратка репортажа (7-15) коју је Бошко Петровић објавио 19. априла 1945. године у *Слободној Војводини* (данашњи *Дневник*) са утисцма на местима на пробијеном сремском фронту између Шаренграда и Вуковара. И

послдњи, четврти део књиге, који се зове *Крај путовања* (295-300), такође је Петровићева репортажа, објављена три дана касније. И у њој се репортерски казују утисци о тек ослобођном Вуковару. Мада нешто дотеране за књигу, обе репотаже су сачувале документарни каратер. Њима је уоквирен средишњи део књиге.

Тај средишњи, далеко обимнији до књиге, састоји се из два дела. Први се зове *Дневник немачког војника.* Садржи текст оригинала и упоредног превода дневника немачког војника (22-77), што га је Бошко Петровић стварно нашао „на напуштеним фашистичким положајима између Шаренграда и Мохова 16 – IV – 1945". Други од та два средишња дела (трећи по реду у књизи) најдужи је и носи наслов: *Расправа о размери сличности* (79-291). И код њега је забележен датум настанка: „Август 1961 – април 1962". (Сви цитати су према другом издању, 1965).

Тај трећи до представља, у ствари, једини Петровићев књижевно-уметнички ткст. Због њега и цела књига им разлога да се назове романом. Подељен је на четири поглавља. У првом, које се зове *Далеки лик у предеделу* (81-195) Бошко Петровић говори о свом боравку у намачким логорима, дајући поред сећања и делове властитих дневничких бележака из тих времена. Друго поглавље се зове *Трактат о заробљеном човеку* (196-227). У њему писац, више кроз размишљања него кроз сећања, настоји да себе ондашњег сагледа туђим очима: као младића кога су околности довеле у непиродне и понижавајуће услове живота. Треће поглавље, *Hans Dietrich* (228-270), има за предмет размишљања судбину једног другог младића: оног немачког војника чији је дневник Петровић нашао, превео, објавио. Последње поглавље, *Finale* (271-291), садржи завршна размишљања о истој теми: о Хансу Дитриху, о себи, о рату, о миру, о људским судбинама и трагедијама.

Књига је намерно хтела да буде документарна. Она садржи и пети део, *Напомене* (303-316) са подацима о дневнику, репортажама, преводима цитата са немачког и француског језика. Сем тога, снабдевена је фотографијама са фронта на којем је *Дневник* нађен, једном фотографијом насловне и једном унутра-

шње стране *Дневника*. Спољним обележјима писац је настојао да књизи да више обележје расправе него романа.

Пре књиге *Дневнник немачког војника* Бошко Петровић је објавио збирку приповедака *Лагано промичу облаци* (1955). За њу је следеће године добио Змајеву награду. И у приповеткама из те збирке углавном се говори о рату. Од других наших приповедача (рецимо Исаковића, Лалића) Бошко Петровић се разликовао стилом, а не односом према теми. У приповеткама можемо да нађемо корене Бошку Петровићу из романа *Долазак на крај лета*, али не оном из романа *Певач*. Роман *Певач* има корене у *Дневнику немачког војника.* Том књигом је он, у ствари, почео да тражи пут изван конвенционалног.

П р и ч а

Аутор

Већ структура првог Петровићевог романа отвара питање: ко је стварни аутор *Дневника немачког војника?* У стандардним случајевима одговор је недвосмислен: књизи је аутор њен писац. Реч аутор на латинском (auctor) значи и зачетник и творац. Бошко Петрвић је аутор ове књиге зато што је њен старни творац. Али ко је њен стварни зачетник? На то питање одговор је већ сложенији. Књигу су стварно зачела два аутора. Један од њих, Ханс Дитрих, није ни могао претпоставити да ће послужити као ко-аутор човеку кога никад неће видети. Други од њих, Бошко Петровић, остао је до краја везан, у овој књизи, за непознатог војника из добро знане униформе. Наставио је да дијалогизира с њим, немим, још читавих двадесетак година. Роман се већ био зачео када је Бошка Петровића, новинара, зналца немачког јзика, бившег немачког заробљеника, случај навео да нађе онај дневник у напуштеном немачком рову. Од тог тренутка он је имао само да доведе до краја оно што је случај већ аранжирао:

да литерарно обради и осмисли своју тако успостављену везу са Хансом Дитрихом.

Приповедач и читалац

Писац ове књиге, Бошко Петровић, није исто што и њен приповедач. Приповедача су, у ствари, два: Ханс Дитрих и Бошко Петровић. Приповедачка позиција немачког војника је у књизи једноставна: његово приповедање се састојало у повременом дневничком бележењу властитих доживљаја. Приповедачка позиција Бошка Петровића, међутим, сложена је и вишеструка. Он се јавља у функцији аутора властитог дневника у заробљеничким данима; у функцији репортера на сремском фронту; у функцији приповедача који се сећа властитих доживљаја; у функцији приповедача-есејисте који коментарише властиту и Дитрихову судбину, ратне судбине уопште.

На сличан начин сложен је и однос приповедача према читаоцу. Ханс Дитрих, водећи свој *Дневник,* вероватно је имао у виду само себе као могућег читаоца. Зато му је текст неуглађен, али непосредан и искрен, конкретан. На сличан начин су настајале и Петровићеве заробљеничке белешке. И оне делују нелитерарно, али конкретно и непосредно. Оне две репортаже, на почетку и на крају књиге, писане су за новински аудиторијум. Ни у њима нема литераризације у већој мери; прави ефекат се гради на документу, на сведочењу. Супротно од тога, цео онај трећи, најдужи део, који је писан 1961-2, године намењен је литерарном читаоцу. Поред оних документарних делова он делује чак изразито литераризовано: писац се више ослања на снагу речи, а мање на снагу документа, податка, слике.

Дневник немачког војника интресантна је књига и по томе што су се њене унутрашње могућности јасно показале. У њој се јасно виде разне могућности приповедања. Виде се, такође, и разни примаоци којима су поједини њени делови намењени.

Време и место приче

У овој књизи отворених изражајних могућности јасно се могу разликовати и неке друге приповедачке категорије. Могу се разликовати, на пример, место и време *дешавања* приче од места и времена *причања* приче.

Ханс Дитрих почиње у свој дневник да бележи у недељу 22.октобра 1944. године у Метонију, у Грчкој. До последње белешке, 7. априла 1945. негде у рововским положајима југоисточно од Вуковара, тај дневник је оставио сачуване трагове његових личних доживљаја, али и трагове кретања његове војне јединице. Пут их је водио правцем: Метони, Солун (27. X), Ђевђелија (29. X), Велес (31. X), Скопље (2. XI), Приштина (3. XI), Косовска Митровица (17. XI), Рашка (17.XI), Бањска (19.XI), Сјеница (27. XI), Прибој (5.XII), Власеница (4.I), Зворник (7.II), Вуковар (25. III). У *Дневнику* су доста прецизно назначени места и време дешавања приче. Они су готово увек подударни са местом и временом њиховог „причања“, тј. бележења. Ханс Дитрих је настојао да што скорије забележи оно што је непосредно пре тога доживео.

Овако гласи један о краћих записа. Носи датум 19. новембра 1944.

> У Бањској. Извори вреле воде, купање, чудесни доживљај. Партизански крај. У правцу Рашке опасан део пута, једна чета пере нас, 12 рањених. Ноћас марш кроз долину Турског кланца, као предео импозантно. Гњаважа са превозним срдствима. Сад горе у манастиру Бањска, диван предео. Извори, планински врхови под снегом. (53)

Ханс Дитрих живи свој живот из тренутка у тренутак. Не мисли обично о крајевима кроз које пролази, о људима које у пролазу среће или може срести. Нема времена да мисли ни о судбини својих другова чији се животи окончавају. Не поставља питања о смислу рата у којем учествује. Не поставља питања хуманости. И он је заточеник ситуације у којој се без своје воље стално налази. Његове преокупације свдене су на основне жи-

вотне потребе и основне сензације. У његовој свести све је скоро тренутна садашњост.

Другчије је са текстовима које је писао Бошко Петровић. Само у његове дневничке белешке, настале у логору, донекле сличне Дитриховим. Али са битном разликом, у људском и у литерарном смислу. Код Петровића време тече, али промене места такорећи и нема: наш војник је скоро стално у затвореном кругу. Код Петровићевих репортажа, међутим, место и време дешавања, и њиховог саопштавања, разликују се. Трагове рата, што их је репортер видео на тек напуштеном фронту, описао је накнадно на другом месту, у Новм Саду. Са фронта борбе за слободу он се помера тамо где је слобода већ стварност: пише за читаоце у слободи.Тако се ствара утисак о великим разликама у простору и времену.

Разлике између времена и места дешавања приче и њиховог саопштавања уочљиве су поготиво у трећем делу књиге. Петровић је био у заробљеништву у Немачкој, у Лимбургу и Триру, скоро четири године. Причу о догађајима тамо испричао је накнадно, скоро двадесет година касније, у месту свог боравка, у слободи, у Новом Саду. У литрарном смислу те разлике нису безначајне. Све доприноси значењу дела.

И простор књиге *Дневник немачког војника* је сложен. Њега чини једна танка линија кретања Ханса Дитриха и његове јединице дуж Балкана, од Метонија у Грчкој, до Вуковара. Затим га чини неколико тачака, на северу, у Немачкој, где је Петровић проводио своје заробљеничке године; па једна тачка сећања на његово родно село (Моровић), које је било и место његовог заробљавања, где су га, заједно с другима „наши нагло поусташени ХСС-овци предали Немцима као цивиле“ (217). Затим још две крупније тачке: простор сремског фронта, од Шарнграда до Вуковара, где се његова судина сусрела са судбином Дитриховом, и најзад Нови Сад. Из контекста знамо да се у Новом Саду одвило писање репортажа и творења књиге.

Два су, дакле, основна времана ове књиге: време ратно, кад су Дитрих и Петровић живели на разним странама, и време садашње, кад се Бошко Петровић сећа, пише, коментарише. Та

два времена, и онај дугачки, делом континуирани, а делом неконтинуирани простор, отварали су значајне могућности за сликовит прозни говор о рату и миру, о судбинама народа и људи, о људској савести, о страху и нади, о смрти. У односу на те могућности књига је пружила мање него што је могла. Задржала се практично само на судбинама двојице војника: Ханса Дитриха и Бошка Петровића.

Дунамички и статички мотиви; приповедање, опис, дијалог

Текстови различите природе, од којих је књига састављена, донели су различите и неједнако коришћене, композиционе могућности казивања. Немачки војник, у својим дневничким записима, не описује већ скоро искључиво приповеда; дијалог се код њега јавља само изузетно, и он је неважан. Бошко Петровић, напротив: у литерарном делу књиге мало приповеда, доноси мало дијалога, највише описује. Највећи део његовог текста изражен је више у форми есеја него у форми приповетке. Статички мотиви изразито доминирају над динамичким. Склоност ка опису, ка медитацији, ка статичком мотиву, могу се, уочити, додуше, и у оним репортрским деловима књиге. Али репортерски начин казивања, заснован на природи задатка, није дозволио да се те склоности развију. Тако у књизи постоји једно неусклађено богатство техника. Динамички и статички мотиви се у њој не смењују, они су дати одвојено; раздвојено су текли и пасажи приповедања и описа. Одвојено су се нашли и дневнички, репортерски и приповедачки пасажи. „Шавови“ у књизи се јасно уочавају. Књига сугерира утисак неоформљене грађе. Јасно се разазнаје колико је та грађа нетрансформисана, разноврсна а необухваћена јединством. Да је могло да буде другачије сведочи поглавље *Далеки лик у пределу*. Петровићев *Дневник* из заробљеничких дана инкорпориран је тамо у његова сећања. Тако је у тексту постигнуто јединство разноврсности. Али је то тек један део књиге. Слично јединство није остварено ни у књизи као целини.

Предметни свет. Јунаци

Два главна приповедача књиге, Ханс Дитрих и Бошко-Петровић, јесу и њени главни јунаци. Ниједан од њих, међутим, нема основе за веће надградње. Ханс Дитрих зато што је, како се у књизи каже, „безбројни, неразбирни војник који пише свој мали дневник“ (231). „Надмоћан, рекло би се, да није тако обичан; обичан, да није опасан; човек као и сваки други, да му нешто од човека недостаје“. (270). Такав, како га је Бошко Петровић видео, и како се представио у свом *Дневнику*, он није сложена литерарна личност. На таквој личности не може се градити литерарно дело већег замаха. Својим људским могућностима он, у литерарном смислу, делује спутавајуће. Може да буде споредна, а не главна личност романа.

У причама Ханса Дитриха јављају се и други јунаци. Али то су обично имена: кратке назнаке за људске судбине, а не и сложене људске фигуре. Овако гласи, на пример, последња дневничка белешка: „Хинц мртав, затим прекјуче Франк и Кнуст умрли од тешке ране. Кретке контузован. Карл Зулинг мртав. Слике грозоте не излазе из сећања“. (77) Рат у којем је учествовао, из дана у дан борећи се против наших војника, није Хансу Дитриху сугерирао сложенија запажања.

Велике могућности за израстање у сложенијег литерарниг јунака не пружа ни сам Бошко Петровић. Сложеност његове личности се да наслутити по његовим днвничким белешкама и по накнадним литерарним текстовима. Али је и он, у заробљеништву, у логору, доведен у ситуацију људске скучености. Главна је његова преокупација за време рата: *глад*. Мада природна и аутентична, та преокупација, на жалост, не пружа веће могућности литерарног казивања. За литерарну обраду погоднији је, свакако, јунак који има веће могућности додира са људима и чије преокупације нису превасходно физичке већ духовне природе.

У литерарним текстовима Бошка Петровића ишло се, разуме се, даље од Ханса Дитриха. Аутор збирке приповедака *Лагано промичу облаци* умео је, и у овом роману, да опише и не-

колико интересантних ситуација у којима су се људи понашали на карактеристичне начине. То су, међу осталим, сцене са „трга робова“ кад су немачки сељаци међу заробљеница бирали раднике; понашање према њему бабе и деде Шледер (посебно су упечатљива места кад му баба наређује да чисти чизме пре него што обедује или кад му деда, уморном од посла, не даје јабуковачу коју са својим рођаком пије); затим сцене у амбуланти (кад књигом скрива очи док француски заробљеници једу из својих пакета); па сцена славља кад су наши војници први и једини пут добили пошиљку пасуља о Недићеве владе, или сцена са некоректним понашањем наших генерала који су изненада доспели у логор. Таквих је сцена више. Оне су, по правилу даване литерарно упечатљиво, у свега неколико сматизованих аспеката. На жалост, у оквирима у којима су дате, оне нису могле да буду и у већој ми разноврсне: већина их је била о теми глади и понижења. Из тих ситуација помаља се понекад нека личност (Француз Пјер, заробљеници Бранко и Циганин из његовог села итд.), али се ниједан од тих ликова у роману није посебно развио. Писац је у великој мери остао нем пред чињеницама беде у коју је бачен: говорио је више као сведок неголи као стваралац.

У роману се сусрећу Немци, Срби, Французи – заробљеници. Има помена и о понашањима припадника Хрватске сељачке странке у Срему на почетку рата.У извођењу на сцену представника разних народа такође су велике могућности романа. Јер се у књизи не говори само о могућностима појединаца, већ и о судбини народа којима они припадају. На жалост, ни та могућност није изразитије искоришћена. Више су била присутна документарна, неголи маштовита решења. Властити доживљаји спутавали су писца да се бави виђењима и сликањима која излазе из оквира појединачног искуства.

Мисли

Од четири поглавља оног литерарног дела књиге, под насловом *Расправа о размери сличности,* само је прво поглавље (*Далеки лик у пределу*) саопштен приповедачки. Остала три:

Трактат о заробљеном човеку, Hans Detrich и *Finale*, писана су есјистички. У њима, дакле, треба очекивати највише мисли: мисли о себи самом кад је „био роб“ (102), мисли о Дитриху, мисли о рату и миру, о народима и судбинама.

У књизи тај део има око стотину страна. Бошка Петровића је, у тим деловима, одвише преокупирала властита логорашка судбина и субина оног немачког војника. Ниједна од тих преокупација, међутим, није могла да буде одвећ плодна. Од њих су могле плодније да буду преокупације оним снагама које су предусловиле трагичне судбине наших и немачких војника. У осветљавање тих снага писац се није упуштао. Његова мисао није много прелазила границе уже теме.

У књизи се, на пример, говори и о слому југословенске војске. Једна од најлепших сцена посвећена је том проблему: кад генерали шетају пред упитним погледима војника. Опис њиховог понашања само поткрепљује устаљену представу о недоличности тадашњег војног врха. Он сугрира став да је рат морао тако брзо да буде изгубљен зато што је командни кадар био такав. Та сцена по теми сугерира на једну скоро заборављену књижицу Станислава Винавера *Године понижења и борбе*, која је изашла у пролеће 1945. године док је још рат трајао. Највреднија ствар у тој књижици јесу расправе наших заробљених официра о разлозима пораза, о перспективама рата. Кроз те дискусије одвија се сукоб личности, идеја, ставова. Винавер је, рекли бисмо, до краја исцрпао могућности мишљења у конкретним ситуацијама које његова књига пружа. Књига Бошка Петровића заснована је тако да пружа далеко више могућности мишљења, јер за тему нема само логор и рат. Али је она реализована испод својих могућности. Писац, који се усудио да преузме текст немачког воника, није се удудио да слободно мисли и у његово име, његовим разлозима. Његова мисао не излази из оквира друштвеног мишљења.

Језик и стил

У *Дневнику немачког војника* казује се на два језика: на српскохрватском (Бошко Петровић) и на немачком (Ханс Дитрих). Делови Петровићевог текста, поготово они есјистички, прошарани су његовим наводима на немачком језику, а јављају се понеке речи и реченице и на француском.

Присуство разних језика је ту функционално. И то је једна од вредних изражајних могућности књиге. Мешање и контакти Немаца, Југословена и Француза на тај начин делују убедљивије. Језик се јавља у функцији стварања аутентичне атмосфере.

Различите врсте текстова, од којих је књига састављена, носе собом и различите видове стилског израза. Вредност стилског израза обично се мери његовим одступањима од стандардног језика. Та одступања у појединим деловима књиге су различита. Она су скоро занемарљива у текстовима које пише Ханс Дитрих. Функција је његовог текста референцијална. Војник настоји да најкраће могуће забележи доживљаје себи у подсетник. Нешто је већа стилска вредност у дневничким белешкама Бошка Петровића. Будући писац и тад је био склон литераризацији. Сличне литераризације могу се приметити и у његовм репортажама. Али су и оне, као и дневничке белешке, још увек блиске стандардном језику.

Велика одступања од стандардног израза својствена су целом трећем делу књиге, *Расправи о размери сличности*. Реченица која доминира тим делом карактристична је за Бошка Птровћа уопште. Она је дуга, пуна уметака, дигресија, вибрантна: прилагођена за суптилније, за праћење тока свести. Њене карактеристике, и добре и лоше, могу се видети на пасусу који ћемо управо навести. Тим пасусом се на крају поглавља *Далеки лик у пределу,* довршава Петровићево размишљање о „негативним“ јунацима, којих је било и тамо, међу зробљеницима, Југословенима.

> Али су они ту, исто тако тешко и пресудно, и када осећањем, мишљу, или макар само маштом, зароним у оно што називам именом своја земља, у оно што смо напустили, истргнути, и што лежи за нама, прегажено и сломљено. Како неочкива-

но: Зар је то наша земља? – Али она је и у њима. Каква пометња. Много пута, вадећи из џепа свој црвни календарић, губио сам се у минијатурној мапи Југославије, као да се у њој, записани стварно и мирно, могу прочитати податци и о овим сферама живота. То је био наиван, први, али и природан гест: најзад, та земља, није смо географско-економски, социолошки и политички појам, непознат нам у свој својој сложености, него у исти мах сан и јава наше личности. (195)

На сличан начин исписана су и остала три поглавља која доносе коментар Петровићеве и Дитрихове судбине. Такав стил је тамо деловао донекле ограничавајуће. Интелектуално излагање тражи мање ограда и прецизније стилизовану мисао.

Закључак

У *Дневнику немачког војника* само је поглавље *Далеки лик у пределу* наставак претходног приповедачког циклуса, започетог у збирци *Лагано промичу облаци*. То поглавље је целовито: могло би се издвојити и као посебна приповетка. У њему је писац ишао линијом успона.

Дневник немачког војника, као целина, значи новину у нашој литератури у рату. Новина је у форми; у покушају да се нађу на једном месту и међусобно повежу неки различити облици казивања: дневник, сећање, приповетка, репортажа, фотографија; да се повежу и уједине документарно и уметничко. Али је та новина и садржајна. За разлику од бројних наших романа који су озбиљно сликали „проблематичног јунака“ револуције (*Далеко је сунце* Д. Ћосића, *Песма* О. Давича, *Лелејска гора* М. Лалића, на пример), ова књига Бошка Петровића учинила је корак у другом правцу: почела је да загледа изблиза људе на непријатељској страни, Немце и немачке војнике, али и оне наше савезнике, као што су били Французи, који су у заробљеништву имали бољу колективну судбину. Засада је та књига један од ређих покушаја да се ратне судбине интернационализују, да се у њихово сагледавање унесу интернационални аспекти.

Бошко Петровић је у тим настојањима успео. Разноврсни делови од којих је ова књига сачињена држе се на окупу. књига постоји као целина и интересантна је. Али у њој није учињено и све што је могло да се учини: удружени материјал није трансформисан; „шавови“ између појединих делова видљиви су. Књига је остала у нескладу између могућности и остварености. За њу се не би могло рећи нити да јесте нити да није роман. Она је роман у израстању. Петровић је у њој обећавао бољег писца него што је био.

ДОЛАЗАК НА КРАЈ ЛЕТА

Књига *Долазак на крај лета* појавила се осам година после *Дневника немачког војника.* Та књига је недвосмислено роман. Осветљена истим мерилима као и претходна, она даје посве другачију слику.

П р и ч а

Фабула романа је једноставна. Главни јунак вратио се из заробљеништва у (свој) град непосредно после рата. Срео је друга из ђачких и студентских дана, Ацу; запослио се. Почео је да се дружи са једном девојком и међу њима је дошло до извесне дубље везе. Због сукоба с Ацом напустио је град и почео да ради као економиста на Пољопривредном добру „Прогрес“. Тамо је, после извесног времена, дошао и Аца и почео да ради као заменик дректора. Девојка је остала у граду. Наставили су да се виђају, али је веза међу њима постала лабавија. Она је нашла неког другог човека, добила је с њим дете и на порођају умрла. Тек кад је почео да је губи, он је јасно осетио да је воли; наставио је да је доживљава у сну.

Тако испричана прича романа чини одвећ јасним и мелодрамским оно што је у роману сложено и вредно. Прича тамо ни близу тако не тече. Роман има 9 поглавља, која у просеку

имају по десетак страница. У свакој од њих говори се о некој теми уз више дигресија. То су виђења, сећања, доживљавања, суочавања, размишљања, осећања главног јунака, који је истовремено и приповдач романа. Сиже романа (тј. начин његове организације) у великој мери разликује се, дакле, од фабуле (приче) романа. Тај сиже не обликује природни след догађања већ приповедачева свест. Оно што ми читамо није гледано спољним очима, очима неког трећег, тзв.објективног приповедача, већ је гледано очима главног јунака. Такви су по правилу психолошки романи и романи тока свести. Фабула је у тим романима, обично, мање значајна; значајнија су психолошка понирања или праћења тока свести. У приказима овог романа Ели Финци (*Политика,* 27. II 1971) и Мирослав Егерић (*Поља*, новембар 1973) довели су га у везу с Прустом. Не случјно: Петровићев јунак-приповдач својим сензибилитетом подсећа на Прустове јунаке. И он од доживљаја и збивања који су свакодневни, преламањем кроз своју свест и своју реч, прави фино литерарно ткиво.

Простор и време романа

Основна временска одређења збивања у роману дата су доста прецизно. То су прве три послератне године. Али унутар тог раздобља редослед збивања би било тешко установити. Она су скупа третирана као једна велика садашњост. Насупрот томе, кроз сећања, од тих година јасно су издвојена збивања из прошлости, из времена рата и из предратног, ђачког и студентског периода. Роман отуда има развијене само две времнске димензије: прошлост и садашњост. Димензија будућности скоро је одсутна, што свакако није случајно. А између димензије садашњости и димензије проплости у роману велика је несразмера: јунак-приповедач живи у садашњости, она га интензивно преокупира; прошлост има функцију да унеколико осветли садашњицу и њене главне јунаке. Главни јунак по правилу прича о ономе што му се упрво збило или збива, говори највише у презенту.

Простор романа је веома скучен. Њега чине: град у који се главни јунак вратио, пољопривредно добро на којем ради, ре-

ка Тиса која је близу пољопривредног добра. Ван тог простора, као шири круг, такође неодређен, постоји још његово родно село, попаљено од усташа, са разрушеним родитељским домом у који више не одлази, постоји место заробљавања (неодређено где) и заробљенички логор (очигледно у Немачкој).

Тај у основи неодређени простор последица је стваралачког поступка. Александар Тишма, на пример, у романима *Књига о Бламу* и *Употреба човека,* има сасвим другачији поступак. Његов Нови Сад из тих романа пун је улица са тачним називима, мада ти називи не одговарају стварним новосадским улицама. Тишма тежи томе да створи илузију просторне стварности; БошкоПетровић да створи илузију просторне неодређености.

Статички и динамички мотиви; приповедање, опис, дијалог

Термини *статички* и *динамички митиви* сасвим су неприменени за овај Петровићев роман. Њиховим употребљавањем, међутим, можемо само да подсетимо колико Петровићева проза, поготово у овом роману, одступа од класичне реалистичке прозе, где је однос тих мотива најуочљивији. Статичко и динмичко су се у том роману мање-више стопили; некад више на штету статичког, некад више на штету динамичког. Јер се у роману, заправо, у правом смислу не приповеда и не описује, већ се више коментарише оно што се доживело, што се непосредно види, осећа. Овај приповедач није објективан, и не тежи да гледа незаинтересованим очима. Он све проживљава, све коментарише, све пропушта кроз етичку и естетску призму своје свести. И то не чини, по правилу, накнадно, већ одмах. Та свест приповедачева накнадно игнорише читаочеву позицију. Она не жели да удовољи његовим интересовањима: често му нуди оно што њега не занима. Дијалози које читалац може да прочита, нарочито између главног јунака и јунакиње, одвише су са читалачког становишта безначајни. Пошто се они често налазе у суседству са неким од најлепших страница романа (и наше литратуре), не може се веровати да потичу од невештине пишчеве.У књизи се налази

један леп дијалог између доктора, ветеринара, и главног јунака, о љубави. Петровић, видећемо то још више из романа *Певач,* уме да пише дијалоге. Овде се, међутим, ради о једном изразитом прозном поступку, ради се о негацији класичних форми приповедања. Оне постоје, али су деструиране. Деструкцијом класичног начина приповедања, класичних приповедних форми, деструира се и сама илузија стварности коју нуди реалистичка литература. (Књига, у поднаслову, нема одредбу „роман“, већ: „Искушења љубави, себе и света“). Тако се отвара простор за једно дугачије виђење, барокно, ромнтичарско. У реалистичким романима, у реалистичком контексту, Она, Дама његовог живота, не би могла да делује убедљиво и примамљиво. Недавно је Предраг Палавестра објавио књигу о Андрићу под карактеристичним насловом *Скривени песник,* која садржи и главну ауторову тезу. Бошко Петровић је почео као песник збирком *Земља и море* (1951). Објавио је, затим, још једну збирку, *Руј* (1959). Посебно у другој од њих има и лепих особених лирских песама које нагињу ка прози. У многим деловима романа *Долазак на крај лета* он се нескривено испољио као песник: издвојени, ти делови могу се читати као поезија.

Јунаци. Предметни слој

Сви јунаци у роману успостављају односе према главном јунаку-приповедачу. Они се могу разделити у четири круга. У првом кругу је она, девојка с којом је успоставио присан однос.У другом кругу су: Аца, Леонски, Николић, Суботић. Њихов однос према њему је првасходно политички. Трећи круг чине: директор Пољопривредног добра, Анђа књиговођа, Пишта кочијаш, Терик, Марко рибар. То су људи из света с којима се свакодневно виђа, с којима одржава контакте, али му они много не значе. Четврти круг чине људи из његовог сећања: отац, мајка, Стеван – кувар бивше југословнске војске који је на почетку рата погинуо, затим познаник из ропства који је после рата умро јер се није снашао у новим условима итд. Јунци из ова два последња круга немају подједнак удео у животу главног јунака.

Највише удела имају они из првих кругова: на један начин девојка, на други Аца и Леонски.

О свим јунацима, као индивидуама, мало шта из ромна можемо сазнати. Сазнајемо онолико колико нам свест главног јунка-приповедача допушта. О њему самом, например, знамо да је са села. Оца су му усташе одвеле у Јасеновац, кућу запалили. Док је био још студент, тамо, у родно село, водио је и свог друга Ацу. Из тих времена остао му је у сећању један карактеристичан детаљ: начин на који се Аца подсмева „сеоским госпођама“ из његовог породичног круга. Још тада се успоставио међу њима однос који никад није постао сасвим чист. Поготово такав није могао да буде после рата кад се Аца нашао на супериорном положају. Знамо, затим, да је главни јунак завршио факултет (вероватно право, јер је као правник после рата радио). И знамо да је рат провео у заробљеништву. Али тек при крају књиге, на стр. 251. сазнајемо његово име: видимо да га један јунак, Пишта, ословљава са „друже Милан“.

О главној јунакињи знамо још мање. Тек неколико података: да има неке сестре, да ради као службеник, да станује у некој приземној кући, или у некој троспратници окружној приземним кућама (?), да држи ствари ноншалантно у својој соби, да је почела да има односе са неким човеком (или са више њих), да јој и Аца и Леонски нису наклоњени. У роману у којем све сазнајемо кроз речи главног јунака, имамо утисак да она њему делује стварно, конкретно, да му зрачи пуноћом свога постојања. Али читаоцу она делује веома неодређно, неухватљиво, као из сна. Његову и њену љубав он доживава као нешто веома унутрашње, интимно, до суптилности танано, што се носи у највећој дубини себе.

За разлику од ње, нестварне и деконкретизоване, око које се развија једна од великих тема романа, тема љубави, јунаци из другог круга, поготовио Аца, али и Леонски и Суботић (Николић је само статист) делују сасвим конкретно. Они су део друштвене ставрности која је после рата успостављена: представници су нових снага које су задобиле власт у новом друштву (Аца, Леонски) или је тек освајају (Суботић). На жалост, ниједна од

тих личности није „позитиван“ јунак романа. Аца то није био ни пре рата: недостатак материјалних услова и друштвно ангажовање били су му изговор да престане да се школује, али не и да настави да се дружи са својим бившим колегама и кад су они већ постали студенти. Кад се Милан вратио из заробљеништва, Аца га је дочекао у капетанској униформи.

> Аца је сад уважен и виђен, док сам ја, природно, у позадини, или, боље, у сенци и дубини друштвене равнодушности. (...) Он има вилу с баштом (слушао сам како ју је бирао), добија намештај (враћа га, добија други, тражи поново), снабдева се библотеком (ту је и онај Шопенхауер у лепом кожном издњу, што се црни златан, кочи на видљивом месту), и док ја, као и сав остали свет, живим од тачкица за хлеб, маст, штоф и ципле, он има специјално снабдевање, за које сам ја знао по чувењу, а шта је то, први пут сам видео баш код њега, приликом оног састанка у његовој кући, с Леонским у улози чувара чисте савести. (92-93).

А какав је Леонски (који је, са женом у партизане отишао сасвим при крају рата) могло се видети на том састанку који је он иницирао да би формално критиковао Ацу, а стварно на тапет ставио Милана. Он је израз једног соја људи који је користио револуцију и послератну обнову за оно што се обично назива каријеристичке сврхе. Како је тај механизам деловао, и како су појединци успели тим механизмом да манипулишу, ретко је суптилно (вероватно боље него ико код нас) показао Бошко Петровић кроз више детаља. Један од тих детаља је сцена са радне акције негде на војвођанским њивама, кад један обичан поштар, Суботић, израста у перспективног руководиоца. Револуција и обнова земље показали су и своја наличја.

У те три године, колико активно пратимо живот главног јунака, две стварности, које су се преплитале, чиниле су основ његове егзистенције. Биле су то његова љубав (према оној девојци) и била је то обнова земље. Бошко Новаковић, у тексту *Поетско осећање судбине* (Српска књижевнст у књижевној критици, Савремена проза, Београд 1973) каже: „Јер *Долазак на крај лета*

је долазак на крај, али на крај који ништа не затвара сем једне љубави...“ (802). Стварност коју су представљали Аца и Леонски, и коју је већ почео представљати Суботић (у тим прединформбировским временима), није обећавала перспективе. Обе те недостатности, крај љубави и одсуство перспективе, јунак је морао нечим да надомести. Тај надоместак остварен је тако што му је Она све присутнија била у сновиђењима. Роман је почео, при крају, да развија мотив мртве драге. Подсећања рецензената, на корицама књиге, тачна су. Тамо се каже: „У неким кључним тренуцима, приповедачеви снови о девојци коју је волео достижу интензитет који имају снови Лазе Костића о Ленки Дунђерској“. Та асоцијација не треба да буде случајна. Љубав о којој Бошко Петровић у књизи говори романтична је. То с правом констатује Милутин Срећковић (у *Багдали,* мај 1971). У Петровићевој се књизи, у ствари, трага за одговором на питање: како живети? Како живети кад све с њом, великим делом и његовом кривицом (али и њеном, и кривицом других), није све испало добро. Како живети, с друге стране, поред Аце, Леонскога, Суботића, који имају моћ, а стварне људске перспективе не нуде. Одлазак у „Прогрес“ доживљава се, отуда, као одлазак у природу (као романтичарско „бекство у природу“). Лепи тренуци у роману, ван односа Она-Он, то су његове шетње, доласци на Тису, посебно једна обична вечера на њеним облама, кад се кроз песму мало отворио ка другима, везао се, макар и тренутно, у колектив.

Мисли

Мада је главни јунак романа интелектуалац (по томе што је завршио факултет), он живи у једно неинтелектуалној средини. Сем поменутог разговора са доктором и ветринаром о љубави, и оног састанка код Аце, где се говорило о идејним проблемима, готово свугде другде су интелектуалне преокупације ван приповедачеве пажње. Роман, отуда, нема развијенију интелектуалну димензију, не покушава, као претходни, да је има. Бошко Петровић је, овога пута, писао „обичнији“ роман. Јунаци које је увео у живот замишљени су тако да су им интелектуалне

преокупацијс стране. Сем тога, и приповедач романа тако је устројен да више запажа него што мисли. А кад се мишљење у роману природно јавља, оно је на здраворазумском нивоу. Иза две основне теме романа, љубави и обнове земље, не стоје ни филозофија љубави, ни идеологија обнове. Стоје дубоки лични доживљаји и искуства, настојање да се у оскудним околностима живи како-тако људски.

Језик и стил

Цео оман написан је на српскохрватском језику. У њему, такорећи, нема страних речи (ван оних које су у свакодневној употреби) а поготово нема ортографски присутног страног језика. Бошко Петровић је напустио линију нових тражења започету у *Дневнику немачког војника*. Његов роман је, с те стране, постао стандардан, као и већина наших савремених романа. Али је језик његовог романа несвакидашње богат. Он чини „једну од чари овог текста“, како каже Бошко Новаковић (812).

Петровић, који је у ранијим прозним књигама изградио особен стил, овде га је, на многим страницама, довео о перфекције. Превео је, у међувремену, више књига са немачког; студирао је, кроз преводе, и изражајне могућности свога језика. Његова богата реченица, наглашеним дужинама и изражајним нијансама, има особину да „онестварује“ ствари о којима говори. Али је она, таква, погодна и за стварање једне нове стварности, оне која је производ језичких могућности. Тим реченицама је и могла у пуној мери да се изрази сва сложеност (и суптилност) односа између главног јунака и ње; затим сложеност његових односа са Ацом, са Леонским, са другима.

Са стилског тновишта, тај чисто писани роман имао је уже могућности од претходног: остао је препуштен једном извору говорења, па према томе и једном стилском извору: оном главнога јунака и приповедача.

Закључак

Долазак на крај лета, у тематском погледу, наставља тамо где је претходни роман стао: говори о првим послератним годинама. Његов главни јунак има биографске подударности са главним јунаком прве књиге. Настављајући његову судбину, у новим условима, он му сужава физички и људски простор виђења. Али му у тим околностима омогућава да развије нове велике теме којих тамо није било: љубав и друштвена обнова, и једно и друго помућено дехуманизирајућим силама. Овога пута силама бирократије и каријеризма.

Долазак на крај лета је, у формално погледу, до велике висине развио, у претходном роману већ почет, говор у првом лицу. Овом новом роману се не може приговорити да своје имманентне могућности није искористио. Донео је више текста него што те могућности допуштају. Његове могућности, међутим, нису особито велике. На небогатој причи, и на не много интересантним јунацима, не може се много садржаја надоградити. Роман би свакако био сложенији да је поред каријериста дао простора и ентузијастима, а поред сапутника револуције и онима који у револуцију стварно изводили. Он је донео једну перспективу виђења: ону која потиче из усамљености, убачености у живот и практчне немогућности избора главног јунака. Мада је аутентична, та перспектива је једна, па самим тим и скучена. Бошку Петровићу следоваће нову кораци да би се опет нашао на трагу коришћења онаквих могућности које су већ биле отворене књигом *Дневник немачког војника.*

ПЕВАЧ

Трећи роман Бошка Петровића, *Певач,* у две књиге, на 1069 страна, надмашио је и дужином и уметничким дометом претходна два романа. Један је од најдужих и најбољих романа у српској и југословенској књижевности.

Појавио се девет година иза *Доласка на крај лета*. У једном интервјуу у сомборским *Дометима,* Петровић каже да је на том роману радио десет-дванаст година. „Примећујем, међутим,

да сам у то време написао *Дан међу сликама*, есеј који има извесне везе са романом *Певач,* и издао збирку приповедака *Разговор о тајнама.*“ (1980/22. стр. 58-59)

И једна и дуга књига имају заиста везе са *Певачем*. Приче из збирке *Разговор о тајнама*, у односу на монументалан роман, доживљавају се као посебне студије јунака, ситуација, атмосфера. У приказу те књиге Чедомир Мирковић (*Једна деценија,* 1981, стр. 44) све приче је поделио на три групе: на оне у којима „доминира дијалог“, на оне које карактерише „непосредност нарације“ и на оне са „изразитије наглашеном интелектуалном пројекцијом и са есејистичким примесама“. Све те три основне приповедачке преокупације суочиће се, касније, у роману. Једна од њих, она интелектуална, посебно је развијена у есеју *Дан међу сликама*. Изразитије него у сличним књижевним делима дат је у том есеју један култивисанији субјект у кореспенденцији са богатим естетским објектом, као што је галерија слика. Приказан је како реагује, запажа, уочава, размишља, просуђује, асоцира. И тај есеј се може схватити као посебна студија на путу до *Певача.*

П р и ч а

Прича романа је веома сложена. Он се одвија кроз 16 глава (у обе књиге по осам). У свакој од тих глава прате се два основна тока романа: један који се одвија у време садашње и други који се одвија у време прошло: почетком 19. века у годинама Првог и Другог српског устанка. Та два основна тока протканa су многим разгранавањима, нарочито онај ток који говори о прошлости.

Тако устројено, време романа чини и највећу новину овог Петровићевог дела. Између та два временска тока, између њихових јунака и збивања у њима, додирних тачака скоро и нема. Једина додирна тачка јавља се на самом почетку романа, у поглављу *Питање.* Професор (новосадског) уноверзитета Бу-

гарски, пита свог колегу по рангу, Јовановића, професора теорије књижевности:

> ... – је ли истина да је он – Вук, мисли – онога свога певача од којег је записао неке најлепше песме нашао у Сремским Карловцима где живи у крајњој сиротињи, сече трску и продаје је на пијаци? Је ли истина? (...) Па ти си из Карловаца, ти то мораш знати! (I, 9)

Тим питањем је, наједном, успостављена веза која постоји између Јовановића, времена и средине у којима живи, са људима у оним временима. Те скривене, а ипак присутне везе биће једна од најзначајнијих тема које овај роман подразумева.

Приповедач романа, који је у *Певачу* исто што и писац романа, само ће у првом поглављу донекле пратити интересовање за давнопрошло време, када је Вук долазио у Карловце. После ће се и та веза, споља наметнута, у његовој свести прекинути. Али ће она два тока збивања, провоцирана оним као случајним питањем, наставити да живе независно један од другог. Читалац, који је структуром романа, кроз оних 16 поглавља, принуђен да прати час један час други ток, доведен је, практично, у ситуацију да неке постојеће, а невидљиве, везе сам открива. Те везе у роману нису непосредно означене. Оне постоје само у историјском контексту, у временском распону од око 150 година. Да би се роман у пуној мери доживео, потребно је, дакле, да се тај историјски контекст асоцира. Доживљај романа и и његово богатије значење зависиће од степена и количине тих асоцијација. Роман ће сигурно имати богатије и дубље значење за оног читаоца који више веза и смислова пронађе. Литерарно казивање, тако, постиже ефекте не само казаним, него и неказаним. Петровићев роман је без премца у нас по величини историјског контекста који може да активира у свести читаоца.

Простор романа

Простор догађања романа подударан је, великим делом, у оба временска тока. У садашње време (или тачније: у новије време) главна места догађања су: Нови Сад, у којем професор Јовановић очигледно живи, Сремски Карловци, у којима је рођен и у којима је учио гимназију, Београд, у којем је студирао, Банат, у којем је провео рат, Сремска Митровица, у коју га је одвела жеља да види стратиште свог оца.

У временском току са почетка деветнаестог века тај простор је много шири. Највише је догађања везано за Сремске Карловце, Петроварадин, Нови Сад, где су живели Срби или где су после пропасти првог српског устанка емигрирали. Затим за манастир Шишатовац,у којем је столовао игуман Лукијан Мушицки; па за места дуж Војне границе у Срему, пре свега Моровић, Митровицу. Затим за места с оне стране Саве: за Београд, за Неготинску крајину, где је Хајдук Вељко ратовао; за Тополу, за Шабац, Засавицу, Поцерје и Цер; за Дубље, где је у другом устанку био чувени бој с Турцима; за Дрину и за босанске планине. Али се радња романа одиграва и ван нашег етничког простора: у Бечу, Букурешту, Бесарабији, куда су историјске ситуације наше људе одводиле.

Велики простор који роман захвата омогућио је писцу да развије динамику збивања, да у игру уведе већи број јунака и више различитих друштвених средина. Тај велики простор има и своја главна средишта. У садашње време та средишта су Нови Сад и Каровци, просторно тако близу да се доимају као једно. Почетком деветнаестог века, међутим, два су основна средишта, с једне и с друге стране рке Саве. Са леве стране Саве то су: Карловци, Петроварадин, Нови Сад и Срем као целина. Са десне стране Саве су: Београд, Србија, али и Босна. Река Сава за то време значајна је просторна одредница: она чини државну границу између два царства, турског и аустријског. Њоме је подељен у две туђе царевине живео српски народ.

На граници два царства, која су захватила цео југоисточни део Европе, дошло је почетком 19. века до једне „пукотине“. На простору Балканског полуострва, у залеђу Београда, у два маха, 1804. и 1815. побунили су се српски сељаци да би заштитили

голе животе и освојили националну слободу. Показало се да је та пукотина далекосежног политичког и историјског значаја. Она ће временом постати све већа опасност за политички поредак у Европи, не смо за турску и аустријску царевину. Један век после првог српског устанка, као резултат борби започетих у њему, створиће се у Европи читав низ држава којих у на почетку 19. века није било: Југославија, Грчка, Бугарска, Албанија, Румунија, Мађарска,Чехословачка, Пољска, Аустрија. Устанци српских сељака на почетку 19. века отуда нису одлучивали само о њиховој националној судбни. Тицали су се судбине других народа. Зато су и привукли интересе многих политичких нага.

Пишући о људима који су учствовали у тим устанцимаа, или имали непосредне или посредне везе с њима, Бошко Петровић је у свом роману покренуо једну велику историјску тему. Та историјска тема је оним савременим током романа, који се одвија на скоро истом географском простору у новије време, изванредно проширена. Историјски романи, као што је на пример Ћосићево *Време смрти*, обично захватају по један сегмент из националне историје. Петровићев је роман, практично имао за тему скоро целу српску историју. По томе је он изузетан. Више је роман о историји, него што је у обичајеном смислу историјски роман.

Сви учесници у догађајима, о којима роман *Певач* говори, нису Срби, али се догађаји превасходни њих тичу. Роман говори о животу Срба под Турцима, о њиховом животу у слободи за време Првог устанка, о животу Срба из Аустрије, о Србима емигрантима у тој царевини, о повратку турских времена, па онда о животу под Милошем. Срби и Турци, Срби и Аустријанци, Срби и потурчењаци; Срби између себе: они с једне и они с друге стране Саве, они који су судбину везивали за Карађорђа и они који у је везивали за Милоша. Најзад, и они који су живели у нашем веку, који су сведоци трагичних дана Другог светског рата, који, као Јовановић и његови пријатељи, живе данас.

У казивањима о људим и догађајима на тако широком простору, у тако дугом временском раздобљу, роман Бошка Петровића је, природно, имао за тему и рат и мир. Али је та тема,

рата и мира, у том роману остварена на специфичан начин: као тема о оружаној револуцији и миру. Две револуције: она на почетку 19. века, и она у средини нашег, стоје у основи историјских збивања на којима се одвијају појединачне људске судбине.

И сама та тема, по себи, носила је велике могућности прозног казивања. Те могућности су далеко веће него код претходних његових романа. На таквој теми, додуше, може да се направи и сасвим просечан роман. Али може и оно што на свакој теми није могуће: да се направи несвакидашње романескно дело.

Динамички статички мотиви; приповедање, опис, дијалог

Основну причу романа сачинила је, дакле, историја. Судбине појединих јунака у њему одвијају се на фону иторијских догађаја и ситуација. Они су само појединачни примери на којима се показује остваривање историје. Историје појединаца имају функцију схематских аспеката помоћу којих се прати главна прича, она о судбини народа.

Ни у овом роману Бошко Петровић није много склон динамичким мотивима. Посебно није много склон у поглављима о садашњем времену. Збивања у том приповдачком току такорећи и нема. Професор Јовановић се најчешће среће с пријатељима, разговара с њима, или сам размишља, сећа се. Све је у том току дато као садашњост.

У поглављима која говоре о старији временима – а која су по правилу много обимнија – динамичких мотива је много више. Они су укључени у основне историјске токове, илуструју их и прате. Али ни ту они нису у превласти. Роман се због тога не може читати брзо. Статички прикази животних ситуација су бројни и захватају више текстовног простора. На њима се гради велика и шаролика слика догађаја, прилика, атмосфера. Успоравањем приповедања ти мотиви нас дуго задржавају на приказаном времену. Најчешће чине то ефектно.

У односу на претходне Петровићеве романе, у *Певачу* има више склада у присуству и смењивању динамичких и статичких мотива. Писац и приповеда роман, и описује разнолике

ситуације, а чини то више пута на непоновљив начин. Од многих, могу се, ради помена, издвојити описи гозби у Шишатовцу, боја код Засавице, бежања Срба преко Саве, описи суровости турске освете, једног пријема код кнеза Милоша, понашање његових доглавника и њихових момака. Ти описи стварају незаборавне слике о оном што је у прошлости било, шта је све жив човек могао доживети и видети. У најнезаборавније, међутим, спада опис онога што је професор Јовановић, хотећи да види стратиште свог оца, видео у Митровици и на митровачком гробљу за време Другог свегтског рата. Кад је моћ реалистичког казивња била недовољна, писац се послужио језиком фантастике.

У роману *Певач* Петровић је учинио још један велики напредак: написао је више одличних дијалога, каквих није било у прва два романа, али какви су већ били наговштени у збирци приповдака *Разговор о тајнама.* У антологијске дијалоге спада свакако онај што га води професор Јакшић са аустријским официром фон Брилом у годинама после пропасти Првог српског устанка о значењу речи „хајдук“. Тај разговор је занимљив и са лексикографске и са семантичке стране. Али је занимљив и са карактеролошке: у њему су до изванредне суптилности окрактерисана два интелектуалца, као припадници двају народа различитих судбина. Из тог пријатељског разговора видно је колико се они у схватањима света и живота разликују. Сличних је дијалога, или монолога, у роману, срећом, више. И они чине посебне изражајне и значењске вредности.

Бошко Петровић је, у овом роману, умео да напише најлепше литерарне странице које могу да чине част свакој литератури. Није имао и довољно критичке снаге да многе непотребне изостави. Има у роману и страница које су нефункционалне, дијалога који су натегнути, описа који су бледи и умањују ефекте оних изузетних. У корицама предугог Петровићевог романа нашло се и више текста него што је потребно. Тај сувишак отежава му дисање.

Јунаци. Преметни свет

У *Певачу* има много литерарних јунака. Његов главни јунак, међутим, није појединац, већ је то српски народ. Кроз судбине бројних појединаца моделује се, у стари, његова судбина. Али међу тим појдинцима-јунацима има главних и споредних.

У оном приповедачком току који говори садашњем времену главни је јунак професор Јовановић. У приповедачком току који има за тему прошла времена неколико је личности које би могле да се назову главним. То су: писац Σ, професор Јакшић, Трсколом, Газда Јова-Чотра. Сваки од тих јунака налази се у средишту круга кичности са којима је на најразноврсније начине повезан.

Пофесор Јовановић, на пример, има неколико тих кругова. Један од њих чине његове колеге са Универзитета: Бугрски, Мишковић, Данилић. Затим жена, тихо неприсутна. Па отац и мајка у прошлости, нарочито болна очева судбина. Круг њихових пријатеља и других који су пре и и после рата чинили атмосферу родитељског дома, нарочито Душан Појац. Другови и професори из Карловачке гимназије, пре свега катихета Пешић. Најзад пријатљи које сад среће, француски колега Ланголц и Стари. Ти јунаци су тако одабрани да могу да осветле савременог интелектуалца: по оном што га преокупира данас и по ономе што га подсећа на јуче.

Према истом моделу грађен је и Јовановићу паралелан лик из прошлости, професор Јакшић, из Карловаца. И он, у роману, обнавља сећање на породичну атмосферу поводом једног доживаја са хајдуцима на очевој лађи на Дунаву. То је погодна прилика да се осветли неколико ликова из хајдучког света. И Јакшић има круг пријатеља са којима се састаје. То су: фон Брил и његов претпостављени, командант Петроварадинске тврђаве фон Шанц, трговац Исаиловић, Хромац (Вук Караџић), Трсколом (тј. Вуков певач Тешан Подруговић), Лукијан Мушицки, официр Маовац и други. Сваки од тих јунака очигледно има и понеки свој круг. Њих све роман не прати. Али прати, на пример, једно кратко разгранавање јунака око Маовца: говори о његовим родитељима, војницима, друговима из академије.

На другом полу од стабилног добростојећег Јакшића, трговачког сина и професора гимназије, стоји један други лик. То је писац, бивши секретар Правитељствујушчег совјета у време Карађорђа, затим трговац и сваштар, који у роману уместо имена носи грчко слово Σ (сигма). И он, такође, има своје кругове веза са другим личностима. Његове породичне везе су дате само преко жене која се зове Јела: присутан је њен отац Чорбаџи-Никола, њихови рођаци, међу њима тетка Јевра и Јова Чотра. Затим круг људи с којим је долазио у везу за време боравка у Карађорђевој Србији: сам Црни Ђорђе, руски посланик Родофиникин и људи из њихових кругова. Затим нови круг људи у Кнез Милошевој Србији: Милош, Амица, кнез Марко Штитарац, Ногеша. Онда личности с којима је долазио у додир у Бечу: фрау Тереза, Поп Мелентије, Худелист, случајна љубавница Ана итд. Од свих јунака романа Σ је најпокретљивији, најпрометљивији. Он тражи своје место у свету у којем се крупне ствари догађају и нико га стално не налази. Тај Сремац, из Черевића родом, у Бечу школован, стално је окретао главу ка Србији, одакле је неки зов осећао. Али Србију очигледно није разумвао, нити су пак њега у Србији разумевали.

Србија и Срби с једне и с друге стране Саве нису, међутим, осветљавани само кроз племените ликове, окренуте високим идалима. У првој глави романа почиње се одмах са оним другим ликовима, у поглављу које говори о прошлости, а зове се *Плетеница имена.* У тој плетеници, на разне начине, нашле су се обухваћене збивањима ове личности: Фон Брил, професор Јакшић, Хаџи Петар, Хајдук Вељко Петровић, Милан Ракић, Риста Цветковић, Ерлих, Исаиловић, Шанц, Шкуља и још неки мање значајни. Тај Шкуља (тј. Никола Шкуљевић), прича се у *Плетеници,* на подвалу је добио једну облигацију којом је оштетио газда Јову Чотру за неких 150 дуката. Случај је одвећ замршен с правне тачке гледишта, мада је јасан са етичке. Али се, с литерарне стране, показао се веома повољан за осветљавање људи и ситуација, од Крајине до Беча, куда су, кроз роман, водили путеви газад Јову у истеривању очигледне правде.

Роман се тка и на судбини још једне интересантне личности, Трколома. То је онај високи хајдук што се после попасти Карађорђеве Србије, као и многи други, склонио у Карловце и живео тамо продајући трску. У првом делу романа он је хајдук без хајдучије: срећемо га код једне удовице са којом се саживео, али и у друштву с Вуком, Хромцем, коме казује своје песме. Приказан нам је заједно с њим, на таљигама, како греде пут манастира Шишатовца, затим на гозби тамо. Али и како је, чувши да се преко Саве опет нешто дешава, напустио Вука и, преко везе, отишао тамо: није могао да одоли зову с оне стране. У другом делу романа он је у Милошевој Србији, па кад тамо није нашао што је очекивао, обрео се у Босни: тамо да хајдукује и да јуначки погине. Тај племенити јунак-казивач песама отелотворење је и хајдучке и песничке природе. Један је од најцеловитијих ликова романа.

Сваки од ових пет издвојених јунака романа представља причу за себе, довољно богату да би се на њој могао развити посебан роман. У *Певачу* су се, међутим, њихове судбине укрстиле и преплеле са судбинама многих узгредних ликова. Све њих, разуме се, нисмо могли да споменемо. Једни су историјске личности, други производ пишчеве фикције. Једни су од њих трговци, други интелектуалци, трећи кнезови, ратници, официри, хајдуци или обичне хуље без правог занимања. Сем Срба, у роману су дати и Аустријанци, Руси, понеки Словак, Јеврејин, Турчин, Муслиман. У коришћењу тих ликова коришћено је мноштво боја. За сваког се тражила карактристична. Ни историјски значајне личности роман није хтео да улепшава, идеализује.

У претходним Петровићевим романима јунаци су били ретки и неразвијени. У *Певачу* је учињен прави велики скок: јунака, пластичних, живих, има десетоструко више. Као што је богат у приказаним јунацима, јунак је богат и у приказаним срединама. То су оне средине које чине простор романа: Нови Сад, Карловци, Београд, Беч, Крајина, Шабац итд. У њима се јунаци сустичу, са својим различитим судбинама или бројним акцијама, хтењима, пословима, тражењима. Свака од тих средина има и своју посебну атмосферу. У прошлости највише је дивљине било

у Босни и Србији, а најлагодније се живело у Бечу и у градовима око Дунва и Саве, с аустријске стране. Најстравичније слике људске суровости и страдања дате су у блиској прошчости, у Другом светском рату и то с ове стране Саве, у виду усташког злочина. Тек актуелна садашњост, она професора Јовановића, говори о времену мирнодопског пријатног живота. Непосрдне угрожности људи у његовој средини нема.

Језик и стил

Од многих богатстава које *Певач* има, језичко богатство је можда најизразитије: нема му премца у нашој литератури. Роман је писан савременим српскохрватским језиком. Али се у њему говори, цитира, и на црквнословенском, и на неколико наших дијалеката. Говори се и цитира на више страних језика.

Професор Јовановић, на пример, с својим колегом Лангољцом говори на француском; у једној прилици чита песму на немачком, коментарише је и наводи. Затим у разним приликама цитира на латинском. Његов колега са Универзитта, Данилић, Далматинац, своје исказе боји локалним, далматинским језичким колоритом и цитира на италијанском и латинском. Лукијан Мушицки и професор Јакшић уносе у разговор много латинског, делимично црквенословенског. Највише језичког замешатљства јавља с у кргу око Σ: он поред српскохрватског говори немачки и словачки у Бечу, француски с Родофиникином у Београду; цитати из његових књига, међутим, дају се на црквнословенском. Његов, пак, рођак по жени Јова Чотра уноси у свој говор елементе торлачког дијалекта. Екавица и ијекавица су такође стално присутне. У роману се, у конкретним поводима, чује још и руски и енглески језик.

То језичко многогласје не смета; оно је функционално. Две су његове основне функције. Оно хоће, најчешће, да пластично представи нацоаналне и друштвене средине у којима се радња збива или да одреди његову интелектуалну природу. Људи се једни пред другима, и пред читаоцима, легитимишу језиком којим говоре. Кад Јела, у Бечу, одлази у трговину и изговара

немачке речи, оне су написане ћирилицом. Слично је и код других јунака, на пример код Аустријанаца који изговарају српске речи. Латинштина професора Јакшића и Лукијана Мушицког показује врсту и природу њиховог образовања, даје аутентичност атмосфере у којој се крећу. Разговори на француском Σ и Родофиникина указују на дипломатски статус тог језика, разговори Јовановића са Ланголцом, на његов културни статус. Превелико присуство немачког језика, опет, указује на државно устројство средине у којој се радња одвија или на културну функију тог језика.Употреба црквнословенског и разних наших дијалеката има евокативну стилску функцију: подсећа који је јунак одакле, каквог је порекла или у каквом се времену радња одвија.

Бошка Петровића је и у ранијим његовим прозним делима одликовала ретка стилска префињеност. Не само у романима, већ и у приповеткама, и у есејима, његове дугачке реченице биле су прилагођене за казивање суптилног, за израђавање нијансе, за праћење сложеније медитације. У том језику има доста ароме пречанске културе. Вреди га поредити са Лалићем, Селимовићем, Ћосићем да би се истакло поднебље са којег потиче. Петровић спада у изразито елоквентне писце. Ткање његовог текста уме да буде примамљиво незасвисно од онога што се њиме казује. Језик му служи да би био уметник језика. Све те врлине испољиле су се у *Певачу* још више него раније. Али и у погледу функције језика у том роману учињен је још један велики скок. Тај је скок последица екстензитета употрбљених језичких могућности. Језичка вишегласност, која је на докумнтарној основи била испољена у *Дневнику нмачког војника*, сада се испољила на правој уметничкој висини. Јунаци су, у *Певачу*, језички и стилски индивидуализовани. За многогласје тих јунака трбало је наћи много стилских ефеката. Уместо једне виолине сада чујемо цео симфонијски оркстар. Романом *Певач* наша литература може да се поноси. То је велико суочавање језика, језичких нарави, језичких споменика и језичких понашања.

Функција тих језичких и стилских ефекта исцрпљује се, као код свих елоквентних писаца, у означеном. Последњим својим романом Петровић је, међутим, учинио један значајан про-

дор: у функцију романескног казивања до изразите мере увео је и оно што није непосрдно означено. То неказано, а присутно, захваћно је највише између она два временска тока приповедања. Али је то у великој мери учињено присутним и у преплитањима низа судбина око важнијих јунака романа. И недореченост у мрежи њихових односа постају функционалне.

И у ранијим Петровићевим прозним текстовима испољава се склоност ка барокном, ка кићености, ка нејасности и неодређености у казивању. Та склоност чини обележје стваралачке личности. На њој је он градио и лепоту казивања. Али та склоност тражи меру и аутоцензуру. Бошко Петровић је није увек имао. Сви делови његовог романа нису на истој или приближно истој стилској висини. Има доста делова које би требало сажети, реченица које би требало ишчистити. Њима се умањује велелепност ове изузетне језичке грађевине.

Мисли

Већи број јунака Петровићевог романа су интелектуалци: Јовановић и његове колеге и пријатељи у садашњем времену; Јакшић, Σ (Сигма), Хромац, Мушицки, и поједини официри у прошлости. Њихове преокупације су махом интелектуалне природе. Отуда је интектуална, идејна димензија римана *Певач* веома наглашена. Великим делом је то роман о интелектуалцима, о идејама. Публика којој је намењен треба да буде превасходно интелектуална.

Највише је интелектуалних преокупација у оном току романа који се одвија у савремености. Са пријатељем Ланголцом, на пример, Јовановић дуго и занимљиво разговара о теми град (то је поглавље *J`habite je ne sais pas où*), са колегом Мишковићем о поезији, са колегом Данилићем о души, са Старим о сликама Паје Јовановића Првог и Другог устанка, итд. Јовановић се, такође, сећа својих ђачких дана у Карловцима, посебно катихете Пешића, његових предавања о трансценденцији, о језику, музичким илустрацијама једне Змајеве песме. На сличан начин, кроз сећања, Јовановић је репродуковао читав један давни

разговор о нацији, који је вођен у очевој кући, у Карловцима, а чији је главни судионик био очев пријатељ Душан Певац. Време протиче, а у свести остају ликови, атмосфере, изговорене речи. Кад разговара са другима, а исто тако и кад је сам, кад шета и кад се сећа, Јовановић је увек у интелектуалним водама. Један је од најостваренијих интелектуалаца у нашој литератури.

Слично је и са интелектуалцима из времена српских устанака. И тамо се, додуше у мањој мери, размишља или се воде разговори интелектуалног садржаја: о народним песмама које Хромац скупља, о Хорацију и Лукијановим песмама, о власти и побуни, о издаји, о моралу, о националној судбини. Идеје и мисли о тим и сличним проблемима јављају се у речима или главама јунака; јављају се и у речима самог писца, приповедача романа.

Функција је тих дијалога да означе интелектуалну атмосферу средине у којој се одвијају. Јовановић није професор универзитета само по звању, већ је то и по понашању, по средини у којој се креће, по темама и сећањима које га преокупирају. Сликама и јунацима из времена Првог и Другог устанка - међу којима су, опет, главни Σ, Јакшић, Хромац, Трсколом, Ликијан – роман показује не само оружану, већ и духовну и културну страну тих превратничких времена. Као што је на сцену извео главне вође оружане револуције, Петровић је извео на сцену и главне снаге културне револуције: приказао их је све у догађајима, у атмосфери, у акцији. Представа о тим временима тако је постала богатија, сложенија, аутентичнија.

Функција тема интелектуалне природе у роману, међутим, није само у стварању аутентичне атмосфере. Она је и у саопштавању идеја, погледа, ставова. Одломци тих разговора могу се схватити и као прави мали есеји. Роман се тако доживљава и као велико стециште размишљања о многим темама. То је једно од ређих прозних уметничких дела код нас које има изразито развијену интелектуалну димензију.

Самом структуром романа, установљеној на два основна временска тока, дат је један интересантан поглед на историју. Осведочујемо се да између појединих ликова и онога што се не-

када догађало са оним што се догађа у ближој прошлости има сличности. „Може се учинити да је та симетрија, уграђена у основи композиције романа, наводи на мисао о повратности историје, о неизменљивости човекове природе. Али то није тако. „Историјске ситуације могу да буду сличне, казује својим романом Б. Петровић, али понашање у њима диктирано је како индивидуалним, тако и друштвеним убеђењима која су производ времена и средине“. Тако у лепом приказу Петровићевог романа пише Н. Јаковљева (*Современная художественая литература за рубежом*, Москва, мај-јун 1981). Разлике и сличности међу људима, у историјским ситуацијама, намећу се као посве природан резултат читања *Певача.*Утисак је, међутим, да ни разлике ни сличности у роману нису планиране. У роману се симетрија нарушава, ликови и догађаји отимају се писцу и настављају да живе. Петровићев роман нема неку тезу. Он говори о животу, репродукује живот, следи логос и праксис живота у простору и времену. Историја је оно од чега полази. Судбина свих његових важнијих јунака има историјске оквире.

У том роману о Србима у историји постоји и неколико мотива везаних за питање националне судбине. Срби су у њему приказани као народ међу народима, просторно и језички измешани с другим народима. Они су у сталној комуниакцији са људима других народности и у сталним сеобама и кретањима у ширем простору од њиховог етичког. У том погледу Бошко Петровић је следио два најистакнутија војвођанска романсијера, Јашу Игњатовића и Црњанског. Други његов дубљи мотив је геноцид над српским народом. Упечатљивом сликом о геноциду у време устанка против Турака и у време Другог светског рата показане су најтеже стране националне судбине. То је једна од незаобилазних паралела у роману која скоро прераста у лајтмотив: читалац лако евоцира слична збивања из времена првог свтског рата. Трећи мотив тиче се хајдучије. И то је једна специфиност српске националне историје. Вођа Првог српског устанка, Карађорђе, бивши је хајдук, а хајдук је и један од главних јунака романа, Трсколом. Појам хајдучије у српској историји је вишезначан. Креће се од разбојништва до племенитости и узвишенсти борбе

за слободу. Није отуда случајно што један странац, фон Брил, није могао да схвати сву сложеност и противречност појаве хајдука и хајдучије. Неразумевање Срба, њихових борби и њихових понашања, нарочито устаничког врха, такође је показано у роману, пре свега кроз очи руског посланика Родофиникина. То неразумевање потиче од разних услова у којима су представници разних народа, из романа, живели. Бавећи се највише Србима и њиховим судбинама, Бошко Петровић их је у роману приказао као јединке конкретне људске заједнице. Апстрактна тема о српству није пишчева преокупација.

Закључак

Певач није романтичарска пројекција прошлости. То је једна богата барокна композиција, дата из неуобичајене перспективе, развучена и широка, без поштовња иконографских законитости у сликању револуције и важних историјских личности. Историјске личности у роману се појављују, али оне нису главне, нити су улепшане, нити им је пак дато да буду носиоци идеја којима су се у историји највише обележили. Главно место у роману добио је конкретан живот, у многострукој сложености, који се одвијао у историјским оквирима: баналан, тежак, трагичан, угодан, узвишен. Тиме је створена основа да се истоијске личности и важнија историјска збивања, о којима се говори спорадично, надограде у читаочевој свести богатим животним ткивом и сплетом фиктивних људских судбина и њиховог чињења. Вук из романа, на пример, није онај познати велики борац за препород нациналне културе. Он је тамо дат као епизодна личност, у неистакнутим обрисима свог историјског деловања; дакле само као торзо једне делотвоне личности. Писац њиме ни близу није опчињен колико сопственом фикцијом о друштвеном миљеу у којем се ова и друге историјске личности крећу.

Бошко Петровић постиже многе ефекте свог ромна не само казаним, већ и неказаним. У *Певачу* се, на пример, нигде такорећи посебно не говори о нашој оружаној револуцији. Говори се више, али такође на магинама, о оној старој револуцији, о

Првом и Другом српском устанку. Говори се, у ствари, о страдањима за време Другог светског рата. Али тема револуције је имплицитно стално у роману присутна. Оно што говори о људима и њиховим судбинама из Првог и Другог устанка у читаочевиој свести стално тражи пралелу са оним што се збивало у нашој недавној прошлости. Сруктуром романа, изграђеном на два паралелна временска тока, наведени смо да у својој свести активирамо оно што знамо о српској буржоаској револуцији с почетка прошлог века и о нашој социјалистичкој револуцији. Дато нам је да сами поредимо, коментаришемо, осветљавамо. Функција читаоца овог романа постаје отуда изузетна. Писац рачуна са његовим знањем и оставља му велики простор за надоградњу романа. Од читаочеве спремности и способности да асоцира, да мисли и подразумева, да активира своја истоијска и друга знања, зависи у великој мери количина и ниво значења романа. У том смислу *Певач* је једно од најотворенијих дела које имамо.

Романсијерски пут Бошка Петровића аутентичан је. Сва три његова романа носе печат оригиналности. Писац је њима доносио властито виђење света, властите проблеме, сам себи је постављао уметничке задатке. Његов први роман, *Дневник немачког војника,* заобишао је стандардне моделе романа из револуције које су писали бивши партизани (Лалић, Ћосић, Ћопић). Бошко Петровић, који је рат провео у заробљеништву, у свом првом роману трагао је за уметничком трансформнацијом свог животниог искуства. Његов угао гледања потицао је не од партизана, већ од војника бивше југословнске војске кога је животна судбина заробљеништвом изоловала од револуционарних збивања у земљи. Писац је почео да се бави темом која је тада премашивала његове моћи. Роман је био остварен испод садржајних и формлних могућности на којима је тема саткана. Али је то стварно била нова, плодна и велика тема за послеранте наше писце: означила је отварање међународних оквира у романескним збивањима. У време кад је тај роман настајао писац је могао да нађе подстицаје не толико у литерарним узорима колико у општој духовној клими код нас почетком шездесетих. Та нова духовна

клима наговештавала је велико отварање наше земље према свету. Природно је што је та нова оријентација тек тада нашла свога писца. Бошко Петровић је петнастак година чувао онај *Дневник*. Али су се тек у ово време стекле околности да се уметнички одговори на дуго ношену тему.

Недовољност успеха првог Петровићевог романа и нова душтвена клима крајем шездсетих година предодредили су и проблемску основу романа *Долазак на крај лета*. Бошко Петровић се тада окренуо од међународне позорнице, од великог простора; вратио ранијим преокупацијама из приповедака. Стиснуо се око теме о обичном човеку из наше средине, у мали опростор дешавања радње романа. Главна преокупација романа постала су питања људских вредности: како живети, шта чинити, чему се надати? То је ситуација човека у миру, након преживљеног ропства, кад се суочио са силама бирократизације и дехуманизирајућим облицима живота. Бачен поново у живот са стране, из принудне изолације, он није могао да нађе вредности у ономе што му је захуктало друштво тад преко агилних (али и каријеристичких) представника нудило: обнову змље и колективни рани занос. Праве врдности он је тражио и налазио изван друштва, ван колектива: у љубави према девојци, или још уже: у природи, у самоћи, у сновима. Та преокупација, у време настајања романа, није била само Петровићева. То су биле преокупације и проблеми нашег времена. После много година веровања да је Смисао човека у испуњењу Револуције, у служењу Револуцији, наишла су времена кад ј тај Апсолут престајао да задовољава. Смисао се почео тражити у у сфери индивидуалног и приватног. Бошко Петровић је на те духоивне промене реаговао. Искуство човека који је револуцију доживео са стране омогућило му је да то реаговање буде плодније него у писаца који су такорећи до јуче у револуцији видели највишу вредност и највиши смисао. Садржајне могућности своје теме и могућности аспеката њеног осветљавања Петровић је практично исцрпео. Оне као да нису биле ни довољне да понесу све обиље текста у књизи.

У односу на претходна два романа *Певач* такође значи дугачије усмерење. Али тај роман није усмерен ка новом, већ ка

синтези, ка свеобухватном. У њему су синтетисана искуства Бошка Петровића као романсијра, али и као приповедача, есејисте, песника. Радња *Певача* се, као и у првом роману, збива у међународним оквирима, на широком простору, у још ширем временском распону; омеђена је и одређена историјским догађајима. Али се, као и други по реду његов роман, и *Певач* бави аутентичним човковим вредностима. У њему се отварају питања судбине народа и судбине појединаца у историји; питања о вредностима живота у рату и миру, у револуцији; отварају се и питања о индивидуалним и заједничким вредностима. Роман као целина садржи много наталожених искустава, личних, историјских, књижевних. Слиучај је хтео да се он појави у децембру 1979. године када је у нашој земљи одржана велика прослава 175. годишњицње Првог српског устанка. Свест која се тада испољила о том великом историјском догађају има много подударности сасвешћу испољеном у Петровићевом роману. Писац је, значи, и у овом роману изразио духовне преокупације нашег садашњег тренутка: потребу да се пронађу дубљи историјски корени наше садашње колективне суднине, да се нађу некакви одговори за смисао човековог битисања у оквирима ширих историјских искустава. Али он није само одражавао штримунг нашег времена. Он је и веома слободно стварао. Стварао је слике, атмосфере, призоре, јунаке, судбине; играо се језиком, пуштао јунаке да мисле и мимо ситуационог конгексгта. Узалуд би било настојање да се у свему томе новоостваренoм открије неки логос, још мање да се он преведе на поруке. Тај новостворени свет романа хоће да живи за себе, независно од нашег садашњег живота и његових потреба.