

ДНЕВНИК У ПРОЦЕСУ ЛИТЕРАРНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ (ЖИВОЈИН ПАВЛОВИЋ: *ДНЕВНИК НЕПОЗНАТОГ, ЛОВ НА ТИГРОВЕ, ВАШАР НА СВЕТОГ АРАНЂЕЛА*)²

Живојин Павловић је остварио богато прозно стваралаштво и оставио обимне дневничке записе (објављене у шест томова). Рад проучава утицај дневника на развој приповедне поетике и могући обрнути процес. У центру интересовања су литерарни дијалози између пишчевог „стварног дневника“ и „књижевних дневника“ његових јунака које често уписује у романескне садржаје (дневник као прототекст и интертекст). Павловић је полифонију и поливалентне форме остваривао управо доминацијом дневничког жанра. Границе поменутог жанра су синхроно померане у „стварним“ и „књижевним“ дневницима, па је циљ рада да истражи и систематизује елементе међутекстуалне комуникације, те да уочи обележја прозе која је на рубу жанра. У том смислу примењује се компаративна анализа садржаја из *Дневника (1–6)* и прозе: *Дневник непознатог*, *Лов на тигрове* и *Вашар на Светог Аранђела*.

Кључне речи: дневник, литерарна комуникација, дневник као прототекст и интертекст

Дневник као инспирација

У трагању за обликом који може да у широком замаху захвати суштину живота и човекову природу, Живојину Павловићу се дневничка форма учинила довољно флексибилном да поднесе, и понесе, иновативне стваралачке идеје. Дневници које је водио од 1956. до 1993. године објављени су 1999. године обједињено у шест томова. Озбиљан су извор анализа туђих поетичких одредница и истовремено обилују аутопоетичким исказима о личном поимању стваралачког чина, смисла и функције књижевности, уметности уопште, па и сопствене личности: „Да не би

¹ dakiigaga@mts.rs

² Рад је излаган под овим насловом на Научном скупу „Наука и савремени универзитет 5“ (Филозофски факултет, Универзитет у Нишу, 13. и 14. новембар 2015).

себе изгубио, човек мора да се обраћа себи“ (ПАВЛОВИЋ 2 1999: 125). „Нема интимних дневника“ констатовао је Михајло Пантић, и образложио:

Чак и кад су написани у потпуно личне „сврхе“, чак и када се у њима стално истиче да нису за јавну употребу, дневници чином публикувања и, још више, чином читања, постају књижевност (...) Дневници су, дакле, књижевни жанр, једна од могућих конвенција језичког уобличавања искуства... (ПАНТИЋ 2003: 87).

Дневник (омиљени жанр³) Павловић реализује синхроно у два вида: као личне вишедеценијске дневничке записе који су сведочанство интимних искустава, аутопоетике и стваралачког сазревања, истовремено су и сведочанство бурног друштвеног живота 20. века; друга врста дневника је „књижевни дневник“ (фиктивни/литерарни). Та врста дневника је алтернативна, уметнута форма,⁴ апостериорно чедо „изгнанстава“ и „diarium-а“, (мета)аутофикција уткана у више прозних структура са снажном садржајном и семантичком функцијом. Подела је груба будући да се две перспективе укрштају и да су међусобно битно условљене.

Дневник (lat. diarium) представља хронолошки опис догађаја у којима је аутор учествовао у одређеном животном периоду.⁵ По правилу обухвата неки краћи значајни временски сегмент, обележен судбоносним дешавањима, а може бити вођен готово свакодневно и по неколико деценија, за шта нам као пример свакако служе сами Павловићеви дневници. Тај жанр је зачет у доба хуманизма и ренесансе и од тада континуирано осваја литерарни простор. Значајна дневничка остварења изашла су из пера браће Гонкур, Алфреда де Вињија и Лава Толстоја, а историјско-поетичку вредност носе дневници који сведоче о процесу настанка неког књижевног дела, какве су за собом оставили Андре Жид и Жан Кокто и, у неку руку, Живојин Павловић, јер је у његовим дневницима историја настанка циклуса *Дивљи ветар*.⁶ Стил дневника је често хроничарски, сведен на бележење података, али у савременој литератури даровити аутори системски померају границе дневника, колико приповедном виртуозношћу, толико и другим техникама, структурним иновацијама и поетизацијом садржаја. Павловић је то учинио у својим дневницима, а синхроно

³ Први и ранији дневнички записи (1956–1962) имају наслов *Изгнанство* (I, II). Дневничке белешке које је Павловић водио у периоду од 1987. до 1993. године објављене су под насловом *Diarium* (I, II i III). Аутор образлаже одабир наслова намером да се „средиште из ега премести у logos“ (ДРАШКОВИЋ 1999: IV).

⁴ Сличну технику у српској прози применили су и Антоније Исаковић (*Велика деца*), Добрица Ћосић (*Деобе*) и Весна Јанковић (*Станари душе*).

⁵ Из *Речника књижевних термина*; фототипско издање. Бања Лука: Романов, 2001: 144.

⁶ Свакако и историја настанка појединих филмских остварења и нефиктивне прозе.

и са оним што су његови књижевни дневници, односно дневници његових јунака, у метафикцијским слојевима књижевних остварења.

Павловић се често изјашњавао о смислу вођења интимних бележака.⁷ У рефлексијама о исповедној прози налази се одговор на питање одакле толика љубав за дневнички жанр. Очигледно да је у дневнику видео вишеструки значај: дневник је начин да се ухвате фрагменти стварности, која иначе у својој целини остаје недостижна, истовремено он је могући пут да захватимо нешто и из сопствених дубина, и на крају, дневником се писац ствара, измешта се из поља стваралачке несугурности у поље зрења наративне опредељености и дефинисаности уметничког чина. Нарација у форми интимног дневника форсира приповедно „ја“ и приповедно време. Интимни дневник као наративни начин редефинише позицију наративне истине. Она није условљена само законима меморије, она је у суженој фокализаторској тачки гледишта,⁸ најзад, она је и у самој пустиловини писања. Дакле, пишући дневнике Павловић се учио тешком занату писања прозе и у њима је уобличавао своја поетичка становишта. Дневник је као нека врста „подсетника“ и „складиште за прозну грађу“ (ПАНТИЋ 2003: 90) Оно чиме је оплемењивао садржаје својих дневника, користио је и у литерарним остварењима. Ту мислимо пре свега на неobiчно богату цитатност и документарност. У своје дневнике Павловић уноси: записнике, интервјуе, вести, говоре, рецепте, рецензије, делове сценарија, гноме, стихове, мисли филозофа, новинске чланке, делове романа, разговоре, вицеве, писма, одговоре на писма, телеграме, дијалоге, дескрипције... Цео тај разбокорени дневнички корпус има у своје садржаје уписане контуре прозног уметничког опуса у настајању. Павловић се није зауставио само на копирању формалних поступака из дневника, он се поиграо смелије и од својих јунака покушао да створи боље писце дневника, мајсторе интимне исповести како би прозаиста Павловић досегао самозацртане и жељене висине умећа приповедања.

Дневник као интертекст и прототекст

У савременим теоријским истраживањима текста и његове природе од питања: *Како књижевност копира стварно?*, дошло се до питања: *Како нас убеђује да копира стварно?* (КОМПАЊОН 2001: 133). Одго-

⁷ „(...) бежим у дневник, у самообману да се белешкарењем искупљујем за сопствену неодлучност, сличну оној са којом се сваки човек сучељава пред посету зубару, или пред скок у ледену воду.“ (ПАВЛОВИЋ 4 1999: 241)

⁸ Појмове фокализација и фокализатор користимо из Женетове теорије, а према систематизацији и прегледу који је дала Андријана Марчетић у књизи *Фигуре приповедања* (2004: 217–223) и Џералд Принс у *Наратолошком речнику* (2011: 54–56).

вор се тражио у новом поетичком императиву књижевности двадесетог века – интертексту.⁹ Интертекстуалност је у суштини процес заснован на морфолошким и значењским променама у односима текста, прототекста и метатекста, и променама у релацијама контекста и подтекста, па неки теоретичари паралелно користе и појам контекстуалност. Женет у делу *Палимпсести* (1982) описује саму књижевност као интертекстуални склоп цитата, преузимања и алузија подигнутих на виши степен.¹⁰ Истовремено развија теорију *транстекстуалности*, која се односи на моћ текстуалне трансцендентности. Термином *транстекстуалност* означава све видљиве и скривене односе међу текстовима.¹¹ Појмови које изводи из ове теорије: интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност и архитектстуалност врло брзо су добили статус књижевнотеоријских термина (БИТИ 1997: 155). Под *интертекстуалношћу* Женет подразумева класично дословно присуство једног текста у другом, *метатекстуалност* је „транстекстуални однос који повезује коментар са текстом којег коментарише“ (ЖЕНЕТ 1985: 189), *паратекстуалност* је ситуација подражавања и преображавања (наводи се пародија као експлицитни пример) и *архитекстуалност* је по његовој теорији инклузивни „однос који повезује сваки текст са различитим типовима дискурса из којих он проистиче“ (ЖЕНЕТ 1985: 189), другим речима то је „однос текста према сопственом архитексту“ (ЖЕНЕТ 1985: 190). У том смислу, можемо посматрати Павловићеве „књижевне дневнике“ као интертекст и као паратекст, односно као додатак неким промишљањима и формама зачетим у личним дневницима. Такође, литерарни дневници се остварују као метатекст, јер су утиснути у оквирну дијегезу и својеврсна су допуна и коментар „стварносне“ оквирне приче. Онда бисмо, вођени истим критеријумом неизоставне комуникације међу текстовима, Павловићеве интимне дневнике, настајале симултано са прозним остварењима, могли посматрати као прототекст и архитектст. Свака уметничка намера и стваралачка дилема везана за широк опус приповедних дела препознатљива је у дневничким записима. Зато су садржаји реалних дневника императив, први и главни, за разумевање будућих прозних текстова и генезе циклуса *Дивљи ветар*; они су источник свих потоњих елемената фиктивног света (времена, простора, јунака, идеја) и нарочито значајни за разумевање „књижевних дневника“ Павловићевих јунака. „Књижевни

⁹ Термин *интертекст* сковала је Јулија Кристева 1966. године, проучавајући радове Михаила Бахтина, а са намером да тежиште теорије књижевности усмери ка продуктивности текста (КОПАЊОН 2001: 133).

¹⁰ Наводи према: Бити, Владимир. *Појмовник савремене књижевне теорије*. Загреб: Матица Хрватска 1997, стр. 155

¹¹ Теорију транстекстуалности Женет је развијао у *Фигурама*, у тексту под насловом *Увод у архитектст*. Женет, Жерар. *Фигуре*. Београд: Вука Караџић, 1985, стр. 139–193.

дневници“ афирмишу поступак мистификације јер су имагинарни текстови (псеудоинтертекстови), па се књижевно дело позива на текст који у стварности не постоји. Павловић у суштини реализује бинарни поступак, његова проза „паразитира“ с једне стране на „стварносном“ дневнику, или се, са друге стране, калема на „фиктивни“ дневник. Литерарни („фиктивни“) дневник је „уметнута фабула“ која може да објашњава и одређује примарну фабулу (БАЛ 2000: 42), а у случају Павловићеве прозе прераста у суштинско романескно језгро. У транстекстуалном дијалогу, Павловићеви „реални дневници“ и његови „књижевни дневници“ сједињују се и развијају на фону моћи текстуалне трансцендентности, па транстекстуалност доживљавамо као поетички императив.

Дневник непознатог – литерарна комуникација са прототекстом и архитектском

На почетку књижевне каријере Павловић је објавио прозу *Дневник непознатог* (1965). Могло би се посебно расправљати о њеној жанровској дефиницији, јер само оквирна прича садржи новелистичке елементе, а у њу инплементиран дневник садржи и елементе романа. И у овом делу, слично техници из каснијег романа *Лов на тигрове*, дневник ће представљати приповедачко језгро.

Дневник непознатог обухвата две приче, али ниједна не заокружује у потпуности судбину јунака који су у њиховом центру (НЕДИЋ 2002: 127). Глас оквирне приче припада екстрадијегетичком приповедачу, а фокус јунаку, инжењеру геологије, реалном и практичном човеку који се након десет година¹² поново, из професионалних разлога, нашао на просторима источне Србије (фиктивни топоним Врановац). Ретроспекцијом, сажетом и прецизном, обавештени смо о јунаковој научној авантури из 1950. године, повратку у Београд, женидби и очигледној потпуној припадности урбаном животу. Оквирна прича и дневник повезују урбану и руралну средину, али се „основни животни проблеми, а са њима и литерарни“ (НЕДИЋ 2002: 115) разрешавају независно од тих простора – у простору где обитава *самртнички колектив* – санаторијуму.

У *Дневнику непознатог* је стара, добро позната, техника пронађеног рукописа. У случају тог Павловићевог романа Игњатовић посматра технику пронађеног рукописа у функцији умножавања наративних нивоа како би се, модерним поступком, „декомпоновао модел реалистичке на-

¹² Овакав темпорални оквир од *десет година* Павловић често користи. Јунаци се или враћају након десет година, или сећају нечег од пре десет година, па је реч о својеврсном топосу, о сталном месту врло налик оним из епских казивања.

рације“ (ИГЊАТОВИЋ 1981: 137). Позиција проналазача рукописа померена је у односу на традиционалну у којој се оквирни приповедач по правилу позива на пријатељство или познанство са аутором рукописа, што није карактеристика овог случаја, па пронађено „волшебно средство“ (дневник) одводи проналазача рукописа на „право путовање у прошлост“, чинећи га „посредником“ или „трансфером“ туђих доживљаја.

У поменутој прози остварује се и техника прстеновања прича. Павловић је избегао технику двоструког „ја“ као опцију за интензивирање „једне истине“. У *Дневнику непознатог*, као и у каснијој прози, аутора је водила идеја да „истине постоје само у множини, никада једна Истина“ (ХАЧИОН 1996: 185). Дневник као интертекст и дневник-метатекст са функцијом аутофикције јесте особеност те прозе, али и чињеница да смо у могућности да дневник непознатог младића ишчитавамо из перспективе Павловићевог дневника који представља прототекст и неку врсту архитектста значајног за целокупно прозно стваралаштво. Исповест младића коме се за време студија у Београду открива тешко обољење плућа у суштини је Павловићева исповест. Могућа је вишеструка компарација садржаја из *Изгнанства I* са књижевним садржајима. *Изгнанство I* претходи књижевном дневнику, али је објављено тек 1999. године. Проза *Дневник непознатог* објављена је 1965. и када упоредимо време вођења записа из *Изгнанства I* и фиктивно време приповести, схватамо да има укрштања у извесној перспективи, као што се укрштају и темпоралне одреднице из оквирне фикције и интертекста аутофикције. Павловић је 28. V 1956. године забележио да је пре пет-шест година (од поменутог тренутка) направио скицу за овај роман, дакле негде 1950. или 1951. године, а болест непознатог младића и сви његови дневнички записи смештени су управо у 1950. и 1951. годину. Тако нам је прототекст наметнуо ново ишчитавање, упозоравајући нас на потенцијални транстекстуални дијалог. Покушаћемо да на основу неколико експлицитних примера осветлимо токове литерарне комуникације између *Изгнанства I* и *Дневника непознатог*.

Дневник '56/'57/'58 насловљен је као *Изгнанство I*. Необичан и необично поетизован наслов да се означи идеолошка и естетска напетост коју је Павловић својим делима изазивао у културној јавности, али и да се означи пут самоспознаје. Михајло Пантић запажа да је у *Изгнанству (I, II)* могуће видети својеврстан „портрет уметника у младости“, односно фазу Павловићеве ране артикулације уметничких намера (ПАНТИЋ 2003: 88). Дневник је сила којом се одржава стање свести, „тестаментарни документ о себи“ (ПАНТИЋ 2003: 90), колико свест од живота може да захвати и зато је сваки дневник у домену аутофикције. Павловићеви јунаци, аутори дневника, експлицитно изражавају сличну мотивацију,

што је случај и са непознатим младићем: „Пожелех да и даље водим дневник, иако знам да ми се таква жеља јавља само из страха да не подлегнем равнодушности и чекању.“ (ПАВЛОВИЋ 2 1993: 310). *Изгнанство I* представља ауторово сведочење о суочавању са опаком болешћу. Болест узима данак у виду наметнутог одрицања од животних циљева: „Сећам се, била је то интимна заклетва: живети као Кафка, радити као Балзак“ (ПАВЛОВИЋ 1 1999: 569). На први поглед, радосно окончано малтретирање око служења војног рока одлуком да је ослобођен, због обостране активне туберкулозе плућа, полако и сигурно добија размере силе која озбиљно угрожава егзистенцијалну равнотежу: „Туберкулоза је страшна болест, јер се једино лечи одрицањем од живота и од рада“ (ПАВЛОВИЋ 1 1999: 145).

У роману непознати младић мора да прекине студирање и врати се у завичај због опасне болести плућа. Болест преусмерава животни ток, постаје опсесивна тема и растресајући животну енергију битно помера тачку свести из које следи рецепција стварности. Померање те тачке видљиво је у неуобичајеним прецизирањима тренутака настајања записа (идентичних за прототекст и интертекст), тако да иза датума следе одреднице: *поподневна белешка, вече, јутро, ноћ, јесење поподне под кошавом* и слично. Оно што иначе здравом човеку промиче, болестан у целости обухвата фокусом и прецизно и стрпљиво, бележећи детаљ по детаљ,¹³ брани илузију заустављеног тренутка.

Осећање безнађа уписано је у Павловићеву свест катастрофалним догађајима из 1954. године (крварења из плућа, неминовност хоспитализације), а транспоновано и материјализовано у запису из 1956. да би коначну, семантичку димензију, добило у фиктивном дневнику. Опис болесничке собе, несносна врућина и смрад из котларнице у непосредној близини, мучно путовање до Голника, све то идентичним редоследом пренето је из Павловићеве болничке собе 26 у фиктивну 302, и на неки начин поново проживљено. Поменути садржај дозвољава да повезујемо прототекст са метатекстом, односно интертекстом, као и да дубински сагледавамо везу између Павловића – прототипа и његовог фиктивног јунака. Обојица су „типизирани“ на идентичан начин – болешћу, скученим егзистенцијалним простором и жудњом за распламсавањем утрнуле делатне виталности (видети: ПАВЛОВИЋ 1 1999: 129 и ПАВЛОВИЋ 2

¹³ Такви су младићеви описи сеоске свакодневице, готово сведене на риталну препознатљивост: „Деда из лонца вади паприке – хладне су и влажне од јутарње росе. Погачу ломимо на четири дела. Комађе замачемо у дрвени заструг са ситним сиром. Приносимо га устима и заливамо комовицом...“ (ПАВЛОВИЋ 2 1993: 279) „...Мати се у сумрак враћа из градине. Пење се на кош, круни лањски кукуруз и лук сплиће у венце. Пред вечеру залива цвеће – не даје да јој помогнем. Вечерамо рано. Лежем.“ (ПАВЛОВИЋ 2 1993: 281)

1993: 306). Бескрајна чекања на рендгенска снимања, описи немоћног човека у испарењима испред лабораторија, те санаторијумско сивило са тешким задахом крви и смрти – представљају поражавајућу слику живота и у *Изгнанству I* и у *Дневнику непознатог* (видети: ПАВЛОВИЋ 1 1999: 450 и ПАВЛОВИЋ 2 1993: 304). У *Изгнанству I*, ношен притиском страха и неизвесности, Павловић дисовски заговара дијалог са будућим „књижевним“ дневником о човековој позицији у свету:

Голи и сами дошли смо у изгнанство. У њеној мрачној утроби ми нисмо знали лице наше мајке; из тамнице њеног тела дошли смо у неисказану и несаопштљиву тамницу овог света. (ПАВЛОВИЋ 1 1999: 148).

Горки искуствени талог није остао само у слици болничког простора у којем дотрајава самртнички колектив, већ се пренео и на емотивни и психолошки ниво. Павловић у дневник уноси писмо извесној девојци Ш. (*Изгнанство I*, 130–132). Писмо је, за време боравка у санаторијуму на Голнику, послао након што су сва претходна писма пријатељима остала без одговора. Нешто мало комуникације са њом (један одговор и један обилазак) и то је све, а ипак довољно да се изнедри будућа прича о чежњи непознатог младића према једној Љубици, која у новели остаје потпуно апстрактна, без портрета, појаве, гласа, без било какве реакције на упућена јој писма.

Осим увођења епистоле као парадигме неуспелог покушаја комуникације са извансанаторијумским светом, дневник прототекст и дневник интертекст остварују литерарну комуникацију идентичним цитирањем Аполинерових стихова:

*И бледа им беху лица
И јецаји њини сломљени и неми*

(ПАВЛОВИЋ 1 1999: 148),
(ПАВЛОВИЋ 2 1993: 318).

Лирски сегмент добија улогу везивне грађе са семантички предзнаком, мултипликовани жанрови (новела, дневник и лирска песма) и умножене ауторске позиције (писац новеле, писац дневника, писац књижевног дневника и песник) јесу једнообразни „откуцаји“ човековог страха у немоћи и усамљености. Коју год форму да им дате, каквом год гласу да их препустите, они имају исти ритам.

Човек, па дакле и уметник, тежи да оствари континуитет духовног искуства како би олакшао живот и осмислио непрекидну борбу. Зато је, кроз сусрет са литературом, у неопходном дијалогу са веродостојним носиоцима тог искуства. Павловићеви дневници су акумулација сусрета са литературом, помињу се многобројни аутори и наслови, преносе обимни цитати, све са циљем да остане траг о том интимном духовном искуству

у које се уписује лично сазревање и духовно јачање. Тако и анонимни младић апострофира своје литерарне узоре, идентичне онима што их налазимо у прототексту: *Село* Ивана Буњина, прозу Михаила Лалића¹⁴: „Читам *Свадбу*, роман Михаила Лалића: каква лепота, какав занос, каква снага! Ода револуцији и борби за слободу.“ (ПАВЛОВИЋ 2 1993: 259). Често, понесен лирским узорима и неком особеном унутрашњом динамиком, Павловић преводи своје мисли у готово строфичне формулације, нижући кратке и лапидарне реченице. Ту врсту умећа динамизирања приповедног ритма допушта и својим јунацима.¹⁵

У новели *Дневник непознатог* слике умирања и лешева носе значења у која се уписује дубља драма људског страдања, драма спорог и болног дотрајавања, када се са избацавањем крвавог испљувка избацује илузија о сопственој снази. Страх преузима контролу над људским умом: „Страх ме је од себе, од зидова, од мисли, од огледала, од туђих погледа“ (ПАВЛОВИЋ 1 1999: 524). Из страха, или због њега, рађа се „спасоносна“ мисао о самоубиству, која ће се као вапај наћи у Павловићевом дневнику: „Али, ближи се моје ишчезнуће и сумануто помишљам на самоубиство опредељујући се за револверски хитац у слепоочницу“ (ПАВЛОВИЋ 1 1999: 452). Иста мисао транспонована је у новели кроз наративну сцену о болесници која покушава да одузме себи живот, али пиштољ је укочен и „случај“ поново односи превагу над човековим свесним чином.

Дневник непознатог младића се завршава сликом усамљене капеле унутар које светлост пада на распетог Христа што се увија од бола. Христов лик ту остаје доследно метонимијски знак за вечито људско страдање и трпљење. Пред младићем и његовим пријатељем из самртничког колектива, у ноћи, на раскрсници, стоје два пута и оба се губе у тами. Њихов ход је кретање без избора и воље, дешава се ћутке и у међусобном невиделу. Сигуран је само правац у којем се „љуља месец док бескрвна светлост баца са ограде оштру сенку преко глежњева, обухватајући их попут негви.“ (ПАВЛОВИЋ 2 1993: 294) Завршним сценама у *Дневнику непознатог* сугерише се потпуно и извесно непомирење између света здравих и болесних.

¹⁴ Прозу Михаила Лалића Павловић ће у више наврата у дневницима коментарисати. Лалића сматра великим мајстором нарације у којој је дијалог успео да оствари свој највиши смисао и сврху: „Постоји проза у којој дијалог нешто значи – не мислим на њено 'садржајно' значење, већ на 'музичко' ако тако нешто може да се каже. То су дела Михаила Лалића.“ (ПАВЛОВИЋ 2 1999: 136).

¹⁵ „22. октобар

Умор.

Спавам по цео дан.

Довече ћу поново у заседу.“ (ПАВЛОВИЋ 2 1993: 292)

Дневник као романескно језгро (Аљошин дневник)

Друго Павловићево дело у које је имплементиран дневнички запис је роман *Лов на тигрове* (1988). Као и у *Дневнику непознатог* и у овом случају дневник-интертекст носи суштинску романескну причу. Писци фиктивних дневника могу се дефинисати као метадијегетички приповедачи, а дневнички текст као аутодијегетички. Заједнички им је, такође, мотивациони аспект „пронађеног рукописа“. У *Дневнику непознатог* оквирни приповедач не показује тенденцију да „објективизује“ свет пронађеног дневника, само у неколико наврата, када прекида читање, коментарише прочитано, или свој доживљај у односу на прочитано, не удаљавајући коментар из сфере интимног и субјективног. То, међутим, није случај са другим романом, где оквирни приповедач, из позиције приређивача и редактора, врши извесне интервенције у форми наративне фусноте са циљем „објективизације“ и доминације над „истинитошћу“ приповести.

Павловић је у роману *Лов на тигрове* применио инвентиван начин компоновања приче. Он је свој замишљени фиктивни свет продубио метафиктивним елементима¹⁶ (дневник, сценарио, филмски наратив). Дневник, са једне стране најинтензивније негује приповедно „ја“, а са друге може да „исклизне“ из свог жанровског колосека и трансформише се у друге жељене облике интерполујући разнолике поступке. Бавећи се проблемом и појмом аутофикције, Дуња Душанић у тексту „Шта је аутофикција?“ подсећа на ране фазе теоријских расправа о сврсисходности приповедног „ја“, отворених још у 19. веку: Бринтјерово одбацивање „личне књижевности“, Паскалова критика „мрског ја“, па до Дубровског који сматра да је „писање о себи, у виду дневника, мемоара, аутобиографије или исповести, претенциозно, нарцисоидно и скандалозно.“ (2012: 800) Све ране расправе овог типа и каснији савременији теоријски приступи иду у правцу доказивања да се никада до краја не може захватити сопствено „ја“ и да је нарочито у поменутих формама оно сачињено искључиво од фрагмената сећања, дакле непотпуно и недоречено.

Дубровски је створио неологизам *аутофикција*, везујући га првобитно за дневник, мемоаре и аутобиографију, а касније инсистирајући на његовој најужој вези са аутобиографијом. Аутофикција је крајњи продукт пишчеве жеље да оствари једну *фикцију имајући себе за тему*, односно *аутофикција би, једноставније речено, требало да буде „прича“ написана*

¹⁶ „У постмодернизму су се по угледу на Борхеса афирмисали поступци мистификације: књижевна дела се односе на текстове којих у стварности уопште нема.“ (ЈУВАН 2013: 233)

на на „нов начин“ (ДУШАНИЋ 2012: 800, 805). Аљошин дневник, који у свом семантичко-формалном предлошку сажима сва искуства дневничког записивања Павловића, може се дефинисати као метафиктивни сегмент. Такође, у Аљошиној развијеној причи о себи, у оствареној (мета)аутофичији садржани су кодови Павловићевог животног и стваралачког искуства – везаност за поднебље источне Србије, разочарање у револуционарну идеологију, бунт и пркос, завичајна чежња, ничеовско поимање себе и оног што је изван „ја“, презир према људској слабости пред животом, поимање ружног, телесног, анималног и насилног. Иза Аљошиног дневника „крије се“ обрис Павловићевог дневника, који је као форма, показало се, прерастао у животно и стваралачки процес, са латентном, али коначном и дефинитивном намером брисања граница између светова дневника и романа.

Догађаји из дневника везани су за период знатно после 1968. године и побуне студената, где се као актер нашао и Аљоша.¹⁷ Та година је историјска темпорална међа, један од битних узрочника унутрашње трансформације јунака. Тек после ње може да се искаже суштина Аљошине природе, мада се чини да је у *Лову на тигрове* студентска побуна само споредан мотив.

Аљошини записи делимично прате законитости жанра дневника. Ручкопис остварује извесну хронологију догађаја, али се садржај мистификује недостатком прецизног одређења године, празнинама (белинама) у тексту и недатираним обимнијим цитатом – интертекстом. Примедба приређивача у фусноти преузима својство ауторитативне свести, али не „попуњава“ белине, већ интервенише тамо где је неопходна контекстуална информација.

Основно је питање који су то структурни елементи у Аљошиним белешкама који се могу посматрати као романескни. Садржај дневника је уређен, односно има своју причу и фабулу,¹⁸ а хронотопско одређење такође указује на озбиљне романескне намере. Време радње аутофичије, односно дневника, обухвата 15 месеци, од 4. јануара једне године (енигму одређења године одгонета приређивач у „Прологу“)¹⁹ до 7. апри-

¹⁷ Треба истаћи да је Павловићев *Испљувак пун крви* том дневничких записа посвећен том историјском догађају. Он је ризница хронологије дешавања и актера, збирка сцена, кретања, одлука и описа крвавих обрачуна. Био је спаљиван и забрањиван, све до 1990. када је први пут постао доступан читалачкој јавности. У обједињено издање Павловићевих дневника у 6 књига (књига 3) улази 1999. године и поново се штампа 2008. у издању Службеног гласника. Интересантно је да ниједан од „књижевних дневника“ није обухватао причу о 1968. години. Чак ни Аљоши Јотићу, јунаку који понајвише носи печат размишљања и делања Павловића, осим чињенице да је био учесник и сведок дешавања, није дат литерарни простор који би, кроз записе, детаљније апсорбовао ова искуства.

¹⁸ Овде имамо у виду терминосистем Мике Бал која причу дефинише као производ *уређења* приповедног садржаја, а фабулу посматра као производ *машите* (БАЛ 2000: 59).

¹⁹ Глобус је приређивач, али и сведок догађаја из дневника, па му та искуствена димензија олакшава да на основу контекста збивања и познатих података одреди прецизно годину:

ла наредне године. Уз датум, честе су одреднице „поноћ“ и „вече“, када Аљоша најчешће записује оно што се већ десило, тако да су дијегетичко време и време приповедања у извесном дисбалансу.²⁰ Простор је широк (реална и фиктивна географија и топографија) – од планине Голеш и екстеријерских сцена и пејзажа источне Србије, села Зјапине, Врановца, до Београда, па све до ентеријерских сцена ограниченог људског деловања – хотелски простор, Аљошин забран, рудничка јама.

Свет Аљошине животне приче (исказан дневничком формом) посебним чине наративна техника и изузетна унутрашња ритмичка организација. Приповедни сегменти оплемењени су развијеним дијалозима, учесталим наративним паузама (лиризовани и персонификовани пејзаж, рефлексije на различите теме), као и уметнутим разнородним текстовима и фотографијама. Нарочито је интересантан поступак уметања у рукопис фотокопије текста о начинима лова. Приређивач у напомени наглашава да је „белешка нађена на посебној хартији исцепаној из ђачке свеске, написана је од стране Аљоше Јотића својеручно и спајалицом причвршћена за приложу фотокопију“ (ПАВЛОВИЋ 9 1993: 212). Реч је, у ствари, о оригиналном Павловићевом рукопису и о још једном идентитетском поигравању између прототипа и „типа“, односно јунака.

Записи варирају од једне реченице, информативног или рефлексивног, па чак и гномског карактера²¹, преко оних какве смо имали прилике да „виђамо“ у Павловићевим дневницима – готово „строфованих“,²² па до широких наративних целина са развијеним дијалозима и дескрипцијама. Такође, честе медитације о стваралачком чину и природи уметности (филму, роману) компоноване су двоструко: као сегмент у наративној целини или као потпуно аутономни запис.

Аљошин дневник, у контексту саге о Јотићима, наставља да се бави питањима смисла револуционарних идеја, јер је та тема усудска за јо-

„На основу познатих података које је Аљоша Јотић уписивао у дневник – снимање филмова *Тимочки смо млади партизани* и *Ударник*, појава медведа на брду Бездет изнад Зјапине, 'контрареволуција' на Косову – лако је закључити да су се странице дневника исписивале 1981. године.“ (ПАВЛОВИЋ 9 1993: 13).

²⁰ Према Женетовој дефиницији постоји „време онога о чему се приповеда“, „време означеног“ или „време приче“ (дијегетичко) и време приповедања – псеудовреме приповедања, јер наративни текст као текст не постоји у времену, већ само у простору. (МАРЧЕТИЋ 2004: 110)

²¹ „6. јуни: Самоћа је неподношљива само ако си је свестан“ или „30. јуни: Бити сам на свету – шта то значи?“ (ПАВЛОВИЋ 9 1993: 121)

²² „7. јули

С напором се лаћам пера.

Све ми је теже да пишем.

Ничему не видим смисао.

(Ни дневнику).“ (ПАВЛОВИЋ 9 1993: 126)

тићевско семе, које из ње изниче, или се у исту у крви утапа. У складу са природно субјективном и интимном димензијом дневничког жанра и у овом случају питање револуције је питање идентитета и димензије једне породичне трагедије. Аљоша је загледиан у оно што је последица и одјек револуционарног чина у чијем најширем замаху је (зло)дело оца му Благоја Јотића.

У фиктивном дневнику Аљоше Јотића може се препознати и модерна техника „лиризовања“ наративног ткива увођењем метафоричних слика и статичних мотива који носе предзнак „лутајући“. Мотив сна, функционализован и у усменој и писаној традицији, у Аљошином дневнику је у свом традиционалном значењу манифестација потиснутог емотивног набоја. Сан је најдубља духовна семантема кроз коју се оваплоћује рекурзивна човекова природа. Аљоши није дато да разуме себе ван разумевања оца. Сва бекства од света завршавају се повратком оцу. У сну виђен као „крупнији и виши но што је у животу био“ отац је у једној метафизичкој димензији (у сну) морално „прочишћен“ и стојећи заштитнички „над“ сином, гледа га „прекорно“. Само у сну поредак ствари добија свој природни смер, те је у томе могући разлог многобројним записима снова (дословце пренетих сновиђења) и у Павловићевим „стварним“ дневничким записима.

Дневник у полифонијској структури романа *Вашар на Светог Аранђела*

Технику интимних записа Павловић примењује и у делу, које је лично окарактерисао као језгро саге о Јотићима, у роману *Вашар на Светог Аранђела*. Реч је о интертекстуалним записима Аљоше Јотића и његовог покојног стрица Жуће. Много тога је, до појаве овог романа 1990. године, о Јотићима било испричано, али су приповедни мозаички делови остали разуђени, а породична хроника незаокружена. Роман *Вашар на Светог Аранђела* је уметнички рам који је објединио структурне елементе саге и, једном сложеном приповедном и композиционом техником, учврстио њихове иманентне везе. У том смислу ова два дневника егзистирају као део система сложеног наративног језгра којим влада ауторитативна свест имплицитног аутора, али и доминантан фокус Ненада Буцала. Дневници „допричавају“ започете приповести о себи и другима, на дијахронијској равни саге о Јотићима њихови садржаји проналазе своје позиционе тачке.

Оба дневника, обимом неједнака, чита Ненад Буцало. Прво Аљошин, краћи и испрекидан белинама, недоречен и више налик искиданим лирским записима (са само неколико конкретних временских одредни-

ца). У њему је, осим заноса идиличним, персонификованим пејзажима Сејменског дола и завичајне чежње, и нешто од горчине стварносне 1968. Дешавања из те године су остала у скици, нису наративно развијена, али су зато условила широку мисаону активност аутора тако да у садржајном аспекту рефлексивна постаје доминантна. Донекле се понавља структурна шема из претходних дневника: цитати (целовити лирски текстови), коментари, лирски мотиви (мотив сна као метафорични знак) и развијени дијалог, али не у мери да се надвлада општа доминација рефлексивног слоја. Ове Аљошине белешке више су окренуте интимној породичној драми, разумевању трагичног раскола сродника и улоге друштвених услова у том унутарпородичном судару. Пажња је усмерена на стрица Реброњу, његов политички ангажман у позадини побуњеничких дешавања у Штрпчевом млину и аутодеструктивно утапање у алкохол. Побуну гладних и незадовољних сељака у Штрпчевом млину Аљоша посматра у континуираном асоцијативном везивању са студентском побуном, па се тема револуције (и побуне уопште) наметнула као разарајућа сила за сваки сегмент живота. Револуција и љубав овде су у најужем садејству јер су иманентно сједињени страшћу, односно „несебичношћу осећања.“ (ПАВЛОВИЋ 7 1993: 89) Човек улази у побуну као и у љубав, силовито и готово анестезирано. Међутим, у ово асоцијативно промишљање уписано је Павловићево искуство из 1968. које је у интегралној верзији хронологирано у *Испљувку пуном крви*. Чедомир Чупић сматра да је у овом забрањеном дневнику основна намера аутора била да покаже да је „зло, посебно организовано, највећи разлог и смисао људске побуне“ и да покрене питање „како окончати и шта урадити са идеологијом и системима који подстичу и практикују зло?“ (ЧУПИЋ 2008: 9) *Вашир на Светог Аранђела* је манифестација стваралачке имагинације, искуством изоштрени поглед уметника са циљем да укаже како је „највећи проблем нашег времена моралне природе.“ (ЧУПИЋ 2008: 8) Малигнитет аморализма захватио је целокупно друштвено ткиво: од међусобних издаја и прогона сабораца, сукоба међу браћом, супротстављања очевима, до љубавних превара и бестидних еротских игара које разарају породицу. Аљоша опрезно враћа реалне слике из студентске побуне, тек да би Павловић могао поново да размисли о импресији њеног осипања забележеној у *Испљувку пуном крви*.²³

Имајући у виду озбиљност теме и чињеницу о суровом односу власти према њој, дакле и према њеној рекапитулацији у Павловићевом

²³ У позадини Аљошених рефлексивних о студентској побуни је следеће Павловићево размисљање из забрањеног дневника: „Младеж је незасита: хоће још (...) Пљесак, усхићење, урнебес. И тако из тренутка у тренутак суфорију смењује безнађе, иронију кич и патетичне егзалтације, занос сумње, опој илизијама тренутни светови збиље.“ (ПАВЛОВИЋ 3 1999: 58).

дневнику, није изненађујући наративни „опрез“ који је тежиште хтео да измести у домен личног и интимног (отуда стално поређење љубави и побуне). „Уметникова борба за одређен и чврст лик јунака је, у великој мери, његова борба са самим собом“ (БАХТИН 1991: 7) и ова се Бахтинова идеја потврдила у овој ситуацији, јер је овде „јунак овладао аутором“, односно све упоришне вредносне тачке су у самом јунаку, а не изван њега (БАХТИН 1991: 18), у супротном превладао би Павловићев нагон за широком и детаљном сликом дешавања и актера из 1968. године. Но, некако се спонтано наметнуло да „испљувак крви“ код Павловића представља метафору за болест тела, али и за болест душе.²⁴

Жућин дневник је био у Аљошином власништву, али га чита Ненад Буцало. Ненадова животна прича и његова неуморна и страствена потрага за откривањем сопственог порекла представљају свет основне дијегезе. Умногome он је сличан Аљоши. Постављени циљ за овог јунака није остварив без честих ситуација у којима преузима улогу наратора, односно улогу медија кроз који се „пропуштају“ туђе животне приче (истине) како би се спознала сопствена. Осим унутрашњег „дијалогизирања“ текстова, остварена је и техника мултипикованих наративних садржаја помоћу којих се успоставља литерана комуникација између романа. За то нас је припремила фуснота-пролепса из *Лова на тигрове* остваривши се као важна сигнализација за будуће умрежавање ликова и развијање прича.

Целокупној мозаичкој конструкцији ликова из саге о Јотићима и Жућин дневник даје свој допринос. Благојевој суровости доследно је супротстављен отпор млађег брата, који овде тек наговештен, касније израста у озбиљан и непомирљив сукоб.²⁵ Први знаци отпора, према револуцији а не само према брату, зачели су се из интимних разлога. Јотиће у међусобна и општа несагласја увлачи једна исконска слабост – слабост према жени.

У самом формалном концепту романа *Вашир на Светог Аранђела* Жућин дневник је постављен ахронолошки, долази после Аљошиних записа. Он има ретроспективни садржај у односу на време примарне дијегезе, али и у односу на садржај Аљошиних записа, тако да парадоксално, ако посматрамо два дневничка записа мимо општег хронолошког конте-

²⁴ Испљувак крви је реална несрећа али метафорични знак у *Дневнику непознатог*, а у Павловићевом забрањеном дневнику он је у основи свих душевних померања нове генерације: „Ти младићи и девојке нису, као генерација којој припадам, или генерација испред мене, оптерећени митовима или страхом. Немилосрдни су. И безобзирни. Ако не знају јасно шта хоће – знају шта неће. Они то друштву саопштавају крвавим испљувцима.“ (ПАВЛОВИЋ 3 1999: 25).

²⁵ Тај сукоб се као тематска основа нашао у причи *Легенда*, а делимично је описан, али сада из фокуса Благоја Јотића, у делу *Расло ми је бадем дрво*.

кста, Аљошин говор о Жућиној судбини може бити посматран као пролепса. Композициона сложеност и анахронично приповедно позиционирање чине комплекснијим дијалог међу интертекстовима.

О разлозима Жућине голооточке голготе и сукобима са братом Блашком, који га је послао на робију, прича се допричава фрагментарно у више прозних целина (*Легенда*, *Расло ми је бадем дрво* и другим мањим и узгредним наративним сегментима), али је од највећег значаја писмо-интертекст упућено Вуку Бабићу. Писмом се попуњавају белине у фабули, сазнајемо да због братовљеве клевете Жућа завршава на Голом отоку. Сажетим приказом исприповедан је пакао међусобног физичког злостављања на које су затвореници приморани. На физичко надовезивало се и психичко злостављање, издржавало се и трпело колико је могуће, али се на крају сваки напор сводио на очајни покушај да се избегне живот, а не смрт: „Видећи да им се распадају породице, тешко разочарани, људи су се бацали у море, пред стражама покушавали бекство – да би били убијени!“ (ПАВЛОВИЋ 7 1993:275) Нашу претходну констатацију да је Жућин дневник нека врста тајног апокрифног текста о наличју револуције у потпуности поткрепљује садржај писма. Сажето, прецизно и објективно описивање голооточких прилика није у служби Вукове самокарактеризације која води у аутоглорификацију, већ у служби досликавања немилосрдне послератне стварности. Коначан исход саопштава нам Аљоша:

„Убрзо после писања овог писма, које ми је посредством докторке Соње Спалајковић дошло до руку“, рече Аљоша, „Жуће више није било међу живима. Отишао је у Врановац, на Тимок, тобож на купање. И више се није вратио...“ (ПАВЛОВИЋ 7 1993: 275).

За структуру романа *Вашар на Светог Аранђела* Жућин дневник је значајан из више разлога: настављена је фаворизација дневничког жанра као интимне исповести којом се из посебног угла захвата оно што називамо наративном истином, још један лик из фамилије Јотића се између осталих примењених поступака заокружује и поступком самокарактеризације, и, што је подједнако важно, иако необиман овај је запис изузетно веродостојна слика сурових међуљудских односа у времену продирања једне друштвене идеологије и потирања сваке претходне. Подупирући романескну структуру Аљошиним и Жућиним дневником, на крају и Жућиним писмом и мемоарима Вука Бабића, Павловић је овим прозним остварењем зацртао коначну судбину циклуса *Дивљи ветар* – да га читалац мора ишчитавати на најмање два начина, крећући се са наративне периферије ка етимону (*Вашар на Светог Аранђела*) и обрнуто, од етимона ка разгранатим и нашироко пуштеним крацима развијене фикције и нарације.

Цитирана литература

- БАЛ 2000: Bal, Mike. *Naratologija; Teorija priče i pripovedanja*. Prevela Rastislava Mirković, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- БАХТИН 1991: Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Prevod s ruskog Aleksandar Badnjarević, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- ДРАШКОВИЋ 1999: Drašković, Boro. „Dvadeseti vek“, предговор у: Živojin Pavlović, *Dnevnik, Izgnanstvo I, 1956/1957/1958*. Novi Sad: KWIT PODIUM, PROMETEJ.
- ДУШАНИЋ 2012: Душанић, Дуња. *Шта је аутофикција?*, „Књижевна историја“ XLIV 2012, 148, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 797–810.
- ЖЕНЕТ 1985: Женет, Жерар. *Фигуре; Увод у архитекст*, Београд: Вук Караџић.
- ИГЊАТОВИЋ 1981: Игњатовић, Срба. *Проза промене. Српска проза од 1950–1979*, Београд: Вук Караџић/Просвета.
- ЈУВАН 2013: Juvan, Marko. *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- КОМПАЊОН 2001: Компањон, Антоан. *Демон теорије*. Превод с француског: Милица Козић, Владимир Капор и Бранко Ракић, Нови Сад: Светови.
- МАРЧЕТИЋ 2004: Марчетић, Адријана. *Фигуре приповедања*, Београд: Народна књига/Алфа.
- НЕДИЋ 2002: Недић, Марко. „Двострука стварност у прози Живојина Павловића“, у: Марко Недић, *Основа и прича*, Београд: Филип Вишњић.
- ПАНТИЋ 2003: Пантић, Михајло. *Александријски синдром 4*, Београд: Просвета.
- ХАЧИОН 1996: Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma; istorija, teorija i fikcija*. Preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
- ЧУПИЋ 2008: Čupić, Čedomir. „Paradoksi 1968“, предговор у: Živojin Pavlović, *Ispljučak pun krvi*, Beograd: Službeni glasnik.

Речници

- БИТИ 1997: Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Речник књижевних термина*; фототипско издање. Бања Лука: Романов, 2001.
- ПРИНС 2011: Prins, Džerald. *Naratoški rečnik*. Beograd: Službeni glasnik.

Извори

- ПАВЛОВИЋ 2 1993: Павловић, Живојин: Дивљи ветар 2, *Расло ми је бадем дрво и друге приче*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
- ПАВЛОВИЋ 9 1993: Павловић, Живојин: Дивљи ветар 9, *Лов на тигрове*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
- ПАВЛОВИЋ 7 1993: Павловић, Живојин: Дивљи ветар 7, *Вашир на Светог Аранђела*, ДП Знање, Квит Подиум, Нови Сад, Београд, 1993.
- ПАВЛОВИЋ 1 1999: Pavlović, Živojin 1: *Izgnanstvo I*; Dnevnik 1956,1957,1958. PROMETEJ/KWIT PODIUM, Novi Sad/ Beograd, 1999.
- ПАВЛОВИЋ 2 1999: Pavlović, Živojin 2: *Izgnanstvo II*; Dnevnik 1959,1960,1962. PROMETEJ/KWIT PODIUM, Novi Sad/ Beograd, 1999.
- ПАВЛОВИЋ 4 1999: Pavlović, Živojin 4: *Diarium I*, Dnevnik 1987,1988,1989. PROMETEJ/KWIT PODIUM, Novi Sad/ Beograd, 1999.

Danijela S. Vujisić

DIARY IN THE COURSE OF LITERARY COMMUNICATION (ŽIVOJIN PAVLOVIĆ: *DIARY OF THE UNKNOWN, TIGER HUNT AND SAINT ARCHANGEL DAY FAIR*)

Živojin Pavlović has achieved abundant creativity of prose and has left a vast array of diary inscriptions (published in six volumes). This essay studies the influence of diaries on the development of narrative poetics as well as a possible reverse process. In the center of attention are the literary dialogues exchanged between his main characters in the form of the “real diary” and “literary diaries” that are often enrolled in Romanesque contents (the diary as a prototext and intertext). Pavlović achieves polyphony and polyvalent forms by the domination of the diary genre. The boundaries of the mentioned genre have been synchronously moved in the “real” and “literary” diaries, so the objective of this essay is to investigate and systematize the elements of intertextual communication and spot characteristics of prose which are on the verge of the genre. In that sense, the comparative analysis of the content from *Diary I-6* and prose: *Diary of the Unknown, Tiger Hunt* and *Saint Archangel Day Fair* is applied.

Key words: Diary, literary communication, diary as prototext and intertext